

TFG

SOBRE LA MESA

Presentado por: Cristian Gil Gil

Tutora: M^a Pilar Crespo Ricart

Facultat de Belles Arts de San Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2013-2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

En el presente trabajo y a través de la escultura como medio de expresión, vamos a mostrar distintos proyectos como resolución a una serie de necesidades de carácter profesional y personal. En estos proyectos hemos aplicado nuestros conocimientos, competencias y habilidades adquiridas durante el Grado en Bellas Artes.

Nuestra reflexión gira en torno a la construcción de nuestra identidad a través de la experiencia y la memoria de nuestro propio cuerpo. La acción de apretar, la entendemos como huella del dolor causado y como cicatrización del gesto a través de la materia.

Palabras clave:

Escultura, autobiográfico, cuerpo, memoria, dolor, apretar, huella.

ÍNDICE

1- INTRODUCCIÓN	4
2- OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	6
3- PROPUESTAS PROFESIONALES	8
3.1 PROPUESTAS DE OTROS. ENCARGOS	8
3.2 PROPUESTA PERSONAL	23
4- CONCLUSIONES	43
5- BIBLIOGRAFÍA	44

1- INTRODUCCIÓN

Nuestra intención es mostrar en la presente memoria los resultados obtenidos de nuestra formación en el Grado en Bellas Artes. Nos centraremos en los últimos trabajos realizados en todo el proceso de aprendizaje desarrollado durante los cuatro años.

Creemos que en nuestro trabajo se aplican, se integran y se desarrollan los conocimientos, capacidades, competencias y habilidades adquiridas en el Grado. Esperamos poderlo presentar de forma clara y coherente.

Adquirir cierta experiencia, entendida no como una profesión, si no como una forma de ser y estar en el mundo, nos ha ayudado a entender que el arte y la vida en ocasiones transcurren de manera simultánea. Trabajar los diferentes tipos de materiales y su comportamiento, así como sus múltiples maneras de combinarlos y emplearlos siempre a partir de una fundamentación teórico-práctica nos ha permitido desarrollar un proceso creativo personal.

Éste se ha centrado en la reflexión sobre la identidad, el cuerpo y la memoria. Una identidad construida por aquellas experiencias que están almacenadas en la memoria. Experiencias relacionadas con la naturaleza y sus elementos. Jugar con raíces, cañas silvestres, hojas, barro, desechos de poda me ha llevado a generar trabajos de Site-specific¹ creados en el contexto en el que deben permanecer. Lugares que he podido entender poniéndolos a prueba en los diferentes procesos de creación.

Entendemos que nuestra formación se ha inscrito de manera general en la disciplina de escultura, pero el interés por el perfeccionamiento nos ha ayudado a crear y definir el perfil como profesional en muchas de las facetas de esta disciplina.

Por un lado, desde diferentes perfiles profesionales, hemos disfrutado de propuestas de trabajo que solucionamos a partir de objetivos acotados por una serie de necesidades de resolución establecidas. Por otro lado, hemos podido disfrutar de una experimentación en nuestro cuerpo a partir de preguntas, inquietudes, dudas, reflexiones personales que han ayudado durante la búsqueda de un discurso propio.

Por esta razón, esta serie de trabajos los hemos dividido en dos partes en el cuerpo de la memoria para diferenciar el trabajo de encargo y la reflexión plástica personal.

¹ Creaciones artísticas realizadas en un lugar concreto en las que la intervención se centra en el propio lugar.

Esta separación formal nos ha ayudado a presentar estos trabajos, aunque han ido realizándose de forma simultánea, de manera que la experiencia y habilidades que se adquirían en los encargos repercutían en la reflexión plástica y viceversa.

En este momento de aprendizaje hemos tenido contacto con gran variedad de asignaturas que nos han enseñado cada día a través de nuestra propia experiencia a enfrentarnos tanto a la búsqueda de la idea, como su materialización mediante el aprendizaje de los comportamientos que presenta cada proceso y cada material.

Desde experimentar con los materiales naturales dentro de su contexto original sin variar su campo de significación y con intervenciones mínimas, hasta poder combinarlos con otros encontrándoles una nueva ubicación con una nueva significación que nos ha ayudado a tener un gran abanico de conocimientos y aprendizaje de los que no podemos establecer una división tan clara y diferenciada más que para presentar un trabajo escrito.

La reflexión en torno a los resultados obtenidos la mostraremos en la parte de conclusiones. Además hemos añadido documentación fotográfica tanto en la memoria, en que aparecerán imágenes de los distintos trabajos para reforzar el texto, como en los anexos en que mostramos paso a paso, toda la serie detallada de materialización de las ideas.

2- OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El planteamiento de nuestro trabajo para el aprendizaje lo hemos dividido en dos bloques de objetivos. Por una parte encontramos los objetivos generales como:

Conocer, entender y explicar cuáles son los materiales, procesos e ideas que configuran nuestra reflexión plástica.

Evaluar el proceso de aprendizaje desarrollado durante los últimos cuatro años.

Proyectar la propuesta de trabajo a desarrollar en el futuro inmediato.

Por otra parte planteamos los objetivos del proceso creativo del trabajo práctico:

Elegir y comprender un tema que articule nuestro trabajo.

Definir los métodos, lenguajes y procesos de creación y producción artística que han desarrollado nuestra propuesta plástica.

Madurar y evolucionar la idea inicial.

Expresar y comunicar la evolución de esta idea así como gestionar la información obtenida para ello. A

Aplicar el conocimiento aprendido tanto del vocabulario como de códigos y conceptos inherentes al ámbito artístico.

Adquirir destreza, creatividad, originalidad y conocer mi entorno inmediato relacionado con la tierra y su cultivo para integrarlo en la práctica artística.

Esta fase de aprendizaje, además, se ha visto reforzada por diferentes visitas de campo a talleres de escultores como el artista y docente Vicente Ortí, visitas a emplazamientos de extracción del material, procesado y uso de materias y técnicas, afines a las requeridas en procedimientos escultóricos como la cantera de Alcocebre, la fundición de Carlet y de Alcoy, y otros centros de actividad artística.

En la metodología creativa, nos hemos preguntado sobre el punto de partida de nuestro trabajo sobre el que hemos buscado información y hemos vuelto a la producción de obra. Todo esto ha supuesto un proceso de retroalimentación continuo en el que todos los elementos que intervienen en

la producción creativa de la obra se van modificando unos a otros hasta llegar a una conclusión en la que se alcanza un grado de satisfacción suficiente con el trabajo.

3- PROPUESTAS PROFESIONALES

A lo largo del cuerpo de la memoria nos vamos a encontrar con dos tipos de propuestas. En el primer epígrafe, *Propuestas de otros. Encargos* hablaremos de cuatro encargos realizados por terceras personas. Entre estos encargos se encuentran: Propuesta de construcción de la Falla Mayor, *corbes de nivell*, e Infantil, *Las + altas cimas de la pobreza*, de la *Falla Avinguda Tarongers-Universitat Politècnica- Camí de Vera*; propuesta escenográfica para el café-teatro del Espai Rambleta con la pieza *In the chAIR*; propuesta de imagineria religiosa para realizar una Santa Cecilia; y propuesta de decorado para una institución con una gran máscara veneciana. Todos los decorados fueron recibidos a lo largo del año 2013. Y en el segundo epígrafe, *Propuesta personal*, encontraremos el trabajo *Sobre la mesa*.

3.1- PROPUESTAS DE OTROS. ENCARGOS

En primer lugar se accedió como colaborador a la propuesta de la *Falla Avinguda Tarongers-Universitat Politècnica- Camí de Vera* en la construcción de la Falla Mayor e Infantil de dicha falla.

Una de las características principales es que en su diseño se debía huir de los ninots tradicionales y se apostó por materiales biodegradables, sin dejar de lado el darle importancia a los temas, que ni siquiera en fiesta, la sociedad debe olvidar.

En estos monumentos pudimos participar sugiriendo ideas para el lema y su diseño, así como en la parte técnica de construcción junto a profesionales artistas y docentes Jaume Chornet y Leonardo Gómez y el alumno de la ETSIE de la UPV Jordi Chornet. Además interviniendo en la parte sonora de la Falla Mayor con los compañeros de la asignatura Taller de Arte sonoro, 2013/2014, y con los artistas y docentes Miguel Molina Y DeCo Nacimiento.

La Falla Mayor, con título *corbes de nivell*, era accesible en su interior y respondía a una forma piramidal de madera de chopo encolada y clavada, con una estructura central vertical cuadrangular sobre la que descansaban doce partes que conformaban las paredes sobre las que asentaron trescientas balas de paja que la cubrían.

En su interior se hallaba una obra sonora que se concretó como un juego interactivo; la propia estructura y los elementos de la falla, al ser manipulados



Maqueta Falla Mayor

por el público transmitían sonidos a través de piezos² que estaban conectados a la mesa de mezclas y que a través del canal de salida proyectaban el sonido creado por los altavoces.

Recogiendo la descripción que nos ofrece la parte de noticias de la página web de la UPV podemos explicar las dos fallas más detalladamente:

“Corbes de nivell es el lema del monumento grande, compuesto por 300 balas de paja que conformarán una gran pirámide, construida sobre una estructura de madera, de 8 metros y medio de alto y 49 metros cuadrados de base. Se trata de la "Pirámide de paja pirofónica", que representa una alegoría de lo único que iguala al ser humano: la muerte.

La figura central del monumento es una réplica, en madera, del ángel que el escultor Mariano Benlliure realizó para la entrada al panteón de la familia Moróder, en el cementerio de Valencia, que animará a los visitantes a entrar dentro de la falla. En su interior habrá una instalación sonora-interactiva, obra del profesor Miguel Molina y de sus alumnos del Taller de Arte sonoro, por la que el espectador podrá transitar y que invita a despertar los sentidos a través de una intensa experiencia sensorial, y a explorar las posibilidades sensoriales del espectador, especialmente, la percepción que éste tiene del espacio y el tiempo que ocupa.

-El público podrá experimentar directamente haciendo sonar la propia estructura de la falla pirofaraónica. Además, habrá otras formas de hacer una mascletà, como la "mascletà de palomitas y altavoces", de sentir el sonido en el cuerpo. Y durante la cremà se grabará por dentro los sonidos al quemarse la falla al tiempo que se hacen saltar miles de palomitas por el aire como renovación, de separar la paja del grano, que hace el fuego, que simboliza

² Transductor electro-acústico del tamaño de una moneda y muy plano formado por dos capas, una metálica (latón) y la otra cerámica (titanato de bario o de la familia del titanato zirconato de plomo - PZT), que aprovecha la energía que le llega para convertirla en un campo eléctrico. Aplicado para microfonía ya que es resistente y adecuado para capturar el sonido a través de elementos sólidos por contacto.

alimento y renovación con crítica y humor- según explica el profesor Miguel Molina.

*La Falla Infantil está hecha con los restos de madera de la grande. Con el lema **Las + altas cimas de la pobreza**, las pequeñas esculturas que conforman esta cima de la miseria van haciendo su propia pira, en la que arderán. Cientos de piezas que han sido construidas también por alumnos de la Facultad de Bellas Artes³.*



Esbozo Falla Infantil

Ambos monumentos se plantaron en la explanada del aparcamiento de la Escuela Técnica Superior de Ingeniería de la Edificación (ETSIE) de la Universidad Politécnica de Valencia.

Si algo hemos aprendido tras realizar ambas fallas ha sido a crear grandes estructuras de madera y sus diferentes tipos de ensamblaje, a mejorar la técnica del modelado y de moldes, a seguir ejercitando la capacidad creativa e innovadora en la resolución de problemas técnicos y estéticos; también a poder hacer partícipe a variedad de gente en algunos aspectos estéticos y sobre todo a tener la posibilidad de integrar diferentes propuestas que marquen diferencias respecto a la tradición.

Dentro del desarrollo que engloba todo el proceso de construcción, nos enfrentamos la resolución de los problemas que se plantearon de manera sucesiva desde la idea inicial hasta su materialización.

³ <http://www.upv.es/noticias-upv/noticia-6437-falla-upv-es.html> 25/05/2014

En primer lugar se hizo la puesta en común de ideas, resultando como definitiva la idea principal de crear un monumento a partir de la repetición escalonada de desniveles.

A la hora de hablar de la muerte, como se ha comentado anteriormente, se decidió construir una pirámide.

Para ello, se construyó una maqueta a pequeña escala de 50cm de lado sentado sobre la base y por 50cm de alto desde el centro del pie de la estructura y a partir de sus medidas y manteniendo la relación entre altura, base y lado (arista), cambiamos de escala.

La envergadura de dicha construcción respecto al reducido espacio de trabajo y las medidas de la puerta por donde iba a ser retirada (1,85x2,40 m) hizo fragmentar la pirámide en trece partes, una pieza única como estructura central y doce partes laterales, tan grandes y ajustadas como fuese posible.

Para conseguir una estructura rígida y ligera se recurrió a realizar estructuras triangulares con madera de chopo, clavada y encolada, reforzada en algunos puntos con madera de pino.

Para amarrar todas estas partes laterales de la pirámide a la pequeña estructura piramidal superior de la estructura central se construyeron unos enganches de metal en forma de garfio que descansarían sobre ella. Después con otros hierros en forma de "L" se unieron los diferentes laterales que conforman las aristas.

Una vez montada en el lugar indicado y con treinta sacos de arena en el pie de la estructura central para evitar que venciera por el viento, se abordaron con pequeñas estacas el problema de nivelado sobre la base.

Ante el problema del posible mojado de las balas de paja que pudieran ocasionar un sobrepeso, optamos por atar cada bala a la estructura cubriéndola y destapándola con un plástico cada día, y por construir dos refuerzos interiores por cada lateral desde un tercio de la estructura central y paralelamente al suelo, hasta el lateral de la pirámide.

En cuanto a las balas de paja cubrientes sobre la puerta de acceso al interior de la pirámide, se asentaron sobre una pequeña superficie sobresaliente.

Durante el proceso de construcción de Falla Mayor



Respecto a los problemas internos correspondientes a la parte de las piezas sonoras nos encontramos con que debíamos colocar dos “móviles” de cinco cabezas cada uno, colgando en diferentes extremos en su interior y que debían poder colgar sin tocar las paredes. Además debían estar equilibrados junto con el cableado que recorría desde el interior de las cabezas (con dos pequeños altavoces X-mini: Sound Beyond Size en cuatro de ellas) hasta la mesa de mezclas situada en la base de la columna central, a la que llegaba todo el cableado eléctrico de los diferentes juegos sonoros interactivos.

Entre ellos se hallaban los siguientes: la gran guitarra de cuerdas de hilo de pescar de 1,2mm que fueron colocadas y tensadas, unas más que otras para conseguir diferentes tonos de agudos y graves, desde la parte superior de la columna central hasta la base; ocho pequeños altavoces colocados hacia arriba que se movían junto a las palomitas que había en su interior al crear un pequeño corto circuito con dos cables pelados que eran simulación de la mecha del falso explosivo que lo envolvía; un muelle colgado que creaba sonido al moverlo; etc.

Por último, se podían tratar las señales que transmitían los piezas conectados por un conector Jack⁴ a la mesa de mezclas, consiguiendo la variación del nivel sonoro de cada entrada, ecualización, efecto de envío, efecto de inserción, panorámica (para los canales mono) y balance (para los canales estéreo).

⁴ Conector de audio utilizado en numerosos dispositivos para la transmisión de sonido en formato analógico.



Falla Mayor "Corbes de nivel"



Falla Infantil "Las + altas cimas de la pobreza"

In the chAIR es el resultado de un proyecto escenográfico individual de medidas variables para el café-teatro del Espai Rambleta. Este proyecto surge a partir del planteamiento a los alumnos de la asignatura de Proyecto Escenográfico del curso 2013/2014, y siendo docente María Zárrega, sobre las necesidades de ampliar y expandir la caja escénica de dicho espacio.

Nuestra idea y propuesta personal junto a una pequeña maqueta y Power Point fue presentada y defendida por cada uno de nosotros ante el comité y responsables del Espai Rambleta.



Maqueta *In the chAIR*.
Vista frontal general

Posteriormente tras presentar el presupuesto total de la obra fue seleccionada, realizándose a escala real en el lugar indicado.

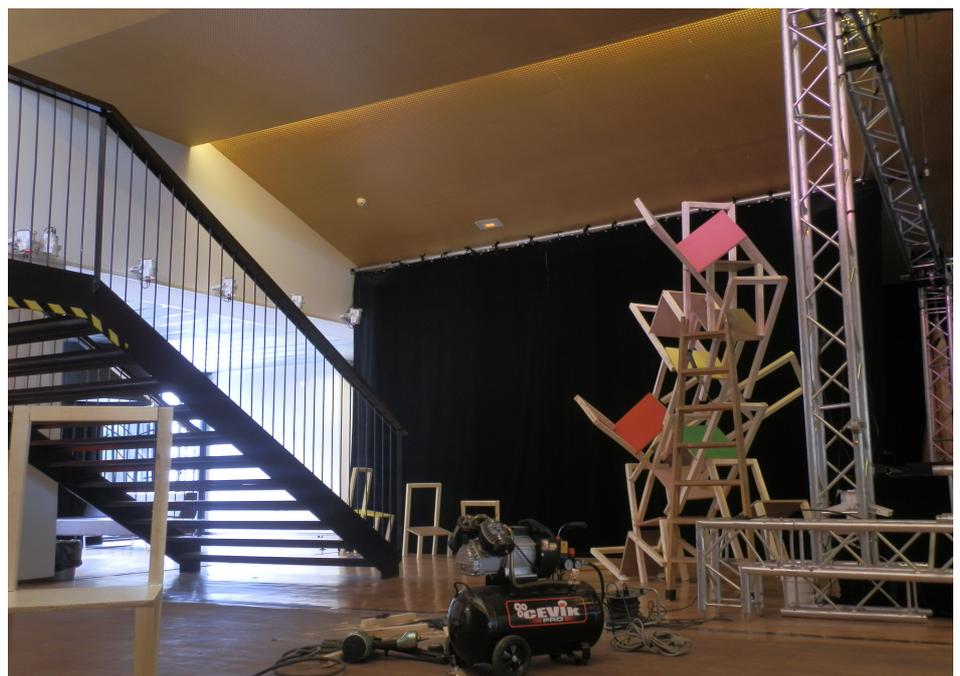
A pesar de lo fácil que parecía inicialmente tuvimos que encontrar soluciones varias para las diferentes cuestiones que se iban planteando.

El construir las sillas una por una en nuestro taller nos permitió acoplarlas y cargarlas todas en la furgoneta y poder trasladarlas con un solo viaje al Espai Rambleta. Esta silla al igual que en la falla debía responder, según nuestra idea, a una estructura ligera pero resistente, y un diseño simple.

Una vez descargadas en el espacio se tuvo que convivir con algunos inconvenientes: no se podía trabajar en horarios de actuaciones ni de restaurante (comida y cena).

El montaje en el mismo espacio fue dificultoso, pero ese era el reto. A partir de una silla se debía ascender e incrementar su número progresivamente. La dificultad surgía en la confección de la estructura que debía cogerse de las patas traseras ya que las delanteras, a pesar de que no tenían fuerza alguna, debían quedar en el aire para poder apreciar la silla como tal. De esta forma se podría mostrar la idea principal de crear una pieza volátil y ligera huyendo de

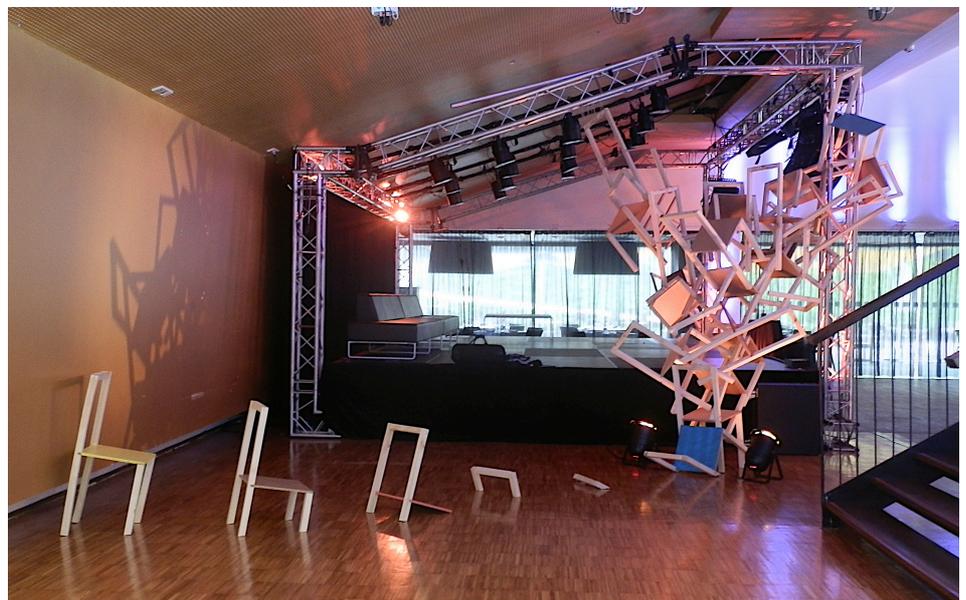
aparentar una estructura demasiado sólida. Para el agarre de las sillas sólo se tomaron las cuatro posibilidades de los laterales del listón cuadrado ya que el rebaje de la madera para otro tipo de inclinación suponía un tiempo extra del que no se disponía.



“In the chAIR”. Durante el montaje



Además el comité y responsables del Espai Rambleta expusieron la necesidad de un fácil desmontaje en caso de retirada urgente, a lo que planteamos una estructura por bloques de entre tres y cuatro sillas. En el caso del lateral de mayor carga de sillas, el de tres bloques, unimos por una parte los dos módulos que unían el suelo con la pata del *truss* con varilla roscada tuercas y arandelas, y por la otra, el tercero que desviaba su dirección. Se asentó sobre la mitad de la estructura ya montada y se enganchó con cuerda en su encuentro con el *truss* superior de la caja escénica.



Vista frontal lado derecho

Vista latera lado izquierdo



Vista frontal lado izquierdo.
In the chAIR

En la misma asignatura, a través de una compañera de clase, se ofreció una posibilidad de construir una obra escultórica colectiva para la fachada del Ayuntamiento de Alcalá de Xivert (Castellón). El encargo era construir una máscara veneciana de grandes dimensiones, en que nosotros decidíamos el diseño, para el uso y disfrute en sus típicas fiestas de carnaval 2013/2014.

Nos decidimos por la *Máscara veneciana* un alto relieve sobre un rostro en el que se apreciaba la nariz y la boca. La totalidad de la máscara sin los flecos, desde la barbilla hasta la altura superior de la careta, tenía una altura de 6,5m un ancho de 3m y un relieve de 2,30m aprox.

La altura total una vez colocada en el lugar indicado con las extensiones de los flecos era de 9m de ancho, 9m de alto y 3,5m sobresalientes. Estas dimensiones permitían que el balcón donde se realizaba el pregón, coincidiese con el hueco de la boca de la máscara.



Maqueta *Máscara veneciana*.
Vista Frontal

Las posibilidades del lugar de trabajo nos condicionaron hasta el punto de fragmentar la pieza, recurso usado en la falla, teniendo que dividir en tres partes la zona de la cara para facilitar tanto su retirada por la puerta como su transporte en camioneta.

Los materiales que se utilizaron para la materialización de la idea fueron: poliestireno expandido, fibra de vidrio, resina acrílica, gotelé con cola para impermeabilizar, pintura plástica sobre el gotelé y látex como última capa aislante; por otro lado se hicieron los cinco flecos por separado que se confeccionaron con tela de charol y tela de gallinero. El uso de materiales ligeros facilitó tanto el manejo de las piezas como la carga excesiva sobre la fachada.

Tanto a la careta como a los salientes cónicos típicos del gorro de bufón, se les agarraron una estructura metálica de acero inoxidable previamente soldada. En el caso de los flecos, a la varilla interior se le enganchó una extensión de caña silvestre rota en su punto flexible que permitió crear la curvatura de los mismos.

Adaptándose a los pequeños inconvenientes que presentaba la fachada, entre ellos el balcón superior de poca carga, se tuvo que resolver allí mismo una estructura metálica para que el peso se distribuyera en dos puntos sobre la fachada del muro de carga, poniendo cuatro tacos térmicos para una buena sujeción. De este modo el peso que ejercitaba la máscara sobre el balcón superior era mínimo.



Vista frontal. Anclaje de la pieza a la fachada.

El hecho de enfrentarse a este tipo de trabajo, en que no contábamos con la ayuda del suelo como apoyo, ha hecho valorar el esfuerzo que se ha realizado. La conciencia de los perjuicios que podía ocasionar este trabajo en altura si algo fallaba, ha hecho mejorar las diferentes técnicas de soldadura y ensamblaje de materiales. Por otra parte se quiere también destacar la buena coordinación de trabajo en grupo en que se mostraba una actitud crítica constructiva sin importar la amistad con el compañero.



Vista general de la
Máscara veneciana.



Vista frontal de Santa Bárbara

Un trabajo que aún a día de hoy no está terminado es el encargo de la Societat Musical Amics de la Música de Benifaraig y los Clavarios de Santa Cecilia de Benifaraig. Hasta el momento la iglesia de dicho pueblo carecía de una Santa Cecilia propia para las procesiones, lo cual les obligaba a pedirla prestada del pueblo de Massarrojos la imagen de Santa Bárbara. La propuesta consiste en realizar una copia de la imagen de Santa Bárbara de Massarrojos con la simbología que caracteriza a Santa Cecilia.

Este trabajo se ha planteado y llevado a cabo en la asignatura Cuerpo y Objeto 2013/2014 impartida por el profesor Jaime Tenas porque nos pareció interesante aplicar los conocimientos que se iban a impartir en la asignatura y que se podían desarrollar en una propuesta profesional real.

La Santa original de la que se partió es talla en madera de 1,60m realizada y policromada por el escultor Juan Ibañes Castro el año 1941. Ante su presencia se puede observar generalmente un aire barroco y recargado en toda la figura. Tanto en la idealización, exageración y fantasía en la forma de sus pliegues y ropajes y en el uso del color dorado para algunas superficies. En cuanto a la simbología de la orfebrería, el lirio que agarra con su mano izquierda, representa a los santos mártires de la iglesia católica. La custodia empuñada con su mano derecha, guarda el cuerpo de Cristo en su interior. Y la torre simboliza el castillo en que fue encerrada y asesinada por ser cristiana.

Ahora la tarea es hacer una copia de esta Santa Bárbara cambiando sus elementos que la caracterizan. En la copia se seguirá respetando el lirio en la mano izquierda, y se cambiará la custodia por una lira, el instrumento más antiguo por excelencia. Ésta será la forma por la cual la santa adquirirá el valor de Santa Cecilia, la patrona de los músicos.

Dicha copia será modelada en barro, de cuyo modelo se obtendrá el molde de escayola (con escayola Álamo 50) para un positivado en escayola (Álamo 70) sobre el cual se perfeccionarán los pliegues y demás detalles. Posteriormente se hará una mimesis de talla en madera, será lijada y policromada y decorada con pan de oro en grecas y adornos, todo ello con materiales que resistan el paso y inclemencias del tiempo.

El modelado de esta pieza de gran envergadura ha requerido de una estructura interior de hierro en todas las extremidades, soldado con soldador eléctrico, y un alma de poliestireno expandido para aligerar peso de la obra sobre la que se ha colocado tela de gallinero para agarrar la arcilla que además ha sido encordada. En cuanto al modelado de las manos se ha hecho un molde de manos y pies con alginato de un modelo femenino con sus respectivas posiciones y giros, para positivarlo en escayola y poder tenerlos como referentes para su modelado en barro.

A día de hoy la tarea que se resolverá una vez terminadas las obligaciones académicas será la de realizar los moldes y su positivado, siendo el mes de noviembre de 2014 la fecha de entrega de la misma.

Este primer trabajo de modelado de gran envergadura nos ha enseñado a enfrentarnos al barro respondiendo a posturas mas vertiginosas, nada que ver con los pequeños formatos de la mesa de trabajo. Respecto a la mimesis de las formas, se ha conseguido un buen resultado en transmitir la dulzura de la caída de los pliegues del ropaje, nada fáciles de modelar.



Vista frontal de Santa Cecilia

3.2 PROPUESTAS PERSONAL

A pesar de todas estas tareas se ha decidido focalizar la atención en un proyecto personal que gira en torno a la construcción de nuestra identidad a través de la experiencia y la memoria de nuestro propio cuerpo a través de la materia.

Esta temática personal fruto de la inquietud en la reflexión sobre la huella de la memoria, el reencuentro nos ha ayuda a concretar el tipo de trabajo que queríamos desarrollar para llegar a entender e investigar sobre esta propuesta, que apunta a un trabajo futuro de máster.

En torno a las inquietudes la insistencia en manipular, combinar y reagrupar elementos de la naturaleza despertó unas sensaciones que nos hacían sentir parte de la naturaleza, encontrando el bienestar físico y psíquico durante el contacto táctil y visual. Ello provocó un interés en crear formas orgánica. Todas estas formas construidas al azar eran efímeras y sin ninguna finalidad aparente. Unas veces se utilizaban las ramas, palos, cañas, piedras, desechos encontrados,... para construir pequeñas casitas bajo y arriba de un árbol, que provocaban la misma sensación de sentirse envuelto por la naturaleza que habíamos tenido desde pequeños en el huerto del abuelo, lugar en el que crecimos y aprendimos a trabajar.

Otras veces también nos veíamos haciendo surcos y canales para asimilar como se creaban solas las líneas que dibujaba el agua de las olas del mar y del agua que regaba el campo cuando se adapta a esa forma excavada; a su vez amasábamos y nos impregnábamos con el barro que se creaba al mezclarse el agua con la tierra, notando el fluir espeso entre nuestras manos. Todas las experiencias, junto al interés por el dibujo, la pintura y la creación de estructuras y formas tridimensionales, nos llevaron al arte como medio de exploración y creación.

Finalizando el primer curso de Bellas Artes los profesores Pilar Crespo y Toni Cucala nos propusieron una serie de trabajos de los cuales destacamos la de realizar una pieza en la que podíamos preguntarnos por nuestra identidad. La pieza fue un registro fotográfico de mi abuelo y yo abrazados y semienterrados en mitad de la huerta en la que juntos habíamos crecido. *Amb la natura* es la obra de la que parte todo el proceso proyectual, una acción que el día de su realización nos satisfacía por su carga emotiva y transmisión de energías que nos hacían sentirnos protegidos y arropados, como la seguridad que transmite una madre al dar el pecho cuando se es pequeño. Posteriormente al conocer la obra de Fina Miralles, nos dimos cuenta de que estábamos reflejados en ella.



Amb la natura, 2011
Fotografia sobre papel.
20x15 cm

Translacions: Dona-Arbre realizada el mes de novembre de 1973 en Sant Llorenç de Munt (Terrassa) es una obra en que crea un diàlego con la naturaleza, creando una acción donde podemos encontrar sus primeros inicios de expresar, a través de la relación del cuerpo humano con el entorno natural, el principio femenino. Como nos dice Marta Pol en su tesis doctoral *En aquesta translació dona-arbre Miralles va començar a treballar el seu cos, no com un objecte, sinó com a material biològic, energètic, susceptible d'ocupar el mateix lloc d'un arbre en l'espai natural i establir un vincle vital amb la natura. Encara que en aquesta peça Miralles va voler mostrar el cos humà com un material natural més i no com un ésser antropomòrfic, avui es fa impensable no atribuir-li un component simbòlic relacional*⁵.

Translacions: Dona-Arbre, es una obra que representa a una mujer parida por la misma Madre Tierra que en ella, mediante el recurso al enterramiento de su propio cuerpo, Miralles sugiere el retorno al cuerpo materno. Podemos decir que Fina Miralles muestra «la fusión de la persona como ser material con la naturaleza desde un punto de vista existencial»⁶.

El Realizar un agujero en el horizonte del suelo para enterrarse medio cuerpo, mostrándose de pie y quieta, hace ver que realmente era lo que se buscaba en nuestra pieza: el unirse a la naturaleza y volver a la tierra, al origen natural.

⁵ POL, M. *Anàlisi de l'obra plàsticovisual i poèticotextual de Fina Miralles: l'arbre com a réflex de la seva cosmologia*, p. 160.

⁶ PARCERISAS, Pilar. *Catàleg de Fina Miralles*, Museu d'art de Sabadell, pàg. 23 citado por POL, M. *Anàlisi de l'obra plàsticovisual i poèticotextual de Fina Miralles: l'arbre com a réflex de la seva cosmologia*

En el segundo curso el profesor Vicente Barón planteó realizar una propuesta escultórica a partir de la lectura *Diálogos Arte-Naturaleza*⁷. A partir del libro citado, se debía realizar una propuesta personal de intervención en la naturaleza según el propio interés por el tema y las posibilidades de cada uno. Como principales objetivos se encontraba el descubrir la naturaleza como recurso escultórico y el practicar los recursos expresivos vinculados a lo natural. A la hora de desarrollar en profundidad los distintos pasos del proceso creativo, se tomó como idea inicial la posibilidad de combinar las diferentes raíces de naranjo, materiales naturales diversos con los que se pudo experimentar y aprender técnicas de manipulación. Esta propuesta se redirigió hacia un trabajo de *Land art*, como una actividad artística circunstancial, sin programas ni manifestaciones estéticas y con todas las libertades que el planteamiento ofrecía. Tras analizar el entorno se materializó e instaló la pieza en el mismo lugar donde se encontraron dichas raíces. Esta pieza titulada *Concentració*, Site-specific y efímera (entendido efímera como la define Andy Goldsworthy sobre una obra de arte que nace crece y decae, formando parte del ciclo de la vida) es un registro fotográfico que muestra el momento en que la obra está más viva. El resultado es un entrelazamiento de raíces de naranjo, arrancadas del campo del abuelo. Este entrelazamiento formó una esfera situada en mitad del mismo y rodeada por una serie de pequeñas líneas de tierra (caballones), líneas curvas que dibujan y enmarcan en el suelo la expresión del espacio central de las raíces.



Concentració, 2010
Raíces de naranjo
200x250ø

⁷ Grande, J.K. *Diálogos Arte-Naturaleza*.

Iniciado el tercer curso seguimos el trabajo proyectual en las siguientes asignaturas: Instalaciones, Arte público, Escultura y técnicas de creación y Escultura y naturaleza.

En estas asignaturas el proyecto rondaba entorno a la casa, el cobijo, el dolor, la naturaleza, el cuerpo y la herida.

Por un lado la casa, sus paredes, representaban esa piel que cubre, que acota un espacio determinado y que nos protege dando la sensación de cobijo, seguridad y amparo, cuándo el dolor proveniente del exterior repercute en el interior y está presente en el cuerpo. En los proyectos se entendía el cuerpo como un elemento más creado por la misma naturaleza. Es por ello que el dolor que se siente nos deja una herida fruto de la reflexión, que nos hace volvernos hacia nosotros mismos y refugiarnos en el interior de las paredes del cuerpo. Ese es el momento en que cerramos los ojos, la puerta de la casa, y reflexionamos.

Estas reflexiones se materializaron y desarrollaron en la asignatura de Escultura y Naturaleza 2012/2013 impartida por el profesor Evaristo Navarro, y Proyectos de Fundición Artística como docente Carmen Marcos de los que hemos aprendido a encontrar un estrecho vínculo con los metales y la arcilla y Gres con los que hoy se puede trabajar y disfrutar mediante el tacto directo de la piel con el material.

En torno al elemento raíz se encontró una parte de las obras como: *Vínculo Vital* que es una pieza escultórica instalativa en la que se ensalza como protagonista mi único riñón que carga desde pequeño con las funciones que ejercían los dos. Esta instalación consiste en situar dos riñones en cada una de las raíces de naranjo, colgadas del techo y que representan metafóricamente el ser humano y parte de nuestra identidad. Estas raíces son el elemento vegetal que simbólicamente representan el vínculo entre vidas, identificadas con la naturaleza, el agua y el interior del cuerpo (venas, conexiones nerviosas y vasos sanguíneos) una experiencia personal y sobre la reflexión de la vida.



Cos Fragmentat, 2013
Gres NH cocido
5x24x12,5 cm

También *Arrels* en la que a partir de un bloque de arcilla cruda y seca, íbamos tallando y redirigiendo la forma a partir de la idea de raíz que se sentía y se imaginaba durante el momento de sustracción del material.

En la parte de adición, creamos *Cos Fragmentat* con Gres NT, una raíz modelada en tres partes que representaban las cicatrices que nos fragmentan el cuerpo y *Cos d'Agulles*, una pieza escultórica de gres cocido en forma de raíces que abrazan y crean formas curvas en el espacio.

Respecto al proceso de fundición, hicimos mediante el proceso de colada centrífuga la pieza *Naturalment*, dos anillos con forma de raíz con los que nos unimos por siempre a la naturaleza.



Naturalment, 2014
Latón
4x2,5cm
6x4cm

Por otra parte se encuentran los trabajos complementarios a la asignatura en que se vuelven a tomar elementos de la naturaleza como recurso escultórico para elaborar piezas Site-specific en la huerta. Se construyó *Protecció d'agulles* formada por la superposición de cañas que dibujaban en el suelo una forma circular y que a modo que ascendían y se estrechaba su anchura, creaban una cubierta semicircular a modo de iglú con una abertura circular en la parte superior.

Estas cañas son metáfora de las agujas médicas que provocan dolor, pero con la finalidad curativa, igual que la pared de cañas que forma, con la finalidad protectora del dolor como el muro que te protege.



Realización de Protecció d'Agulles, 2013
Cañas silvestres
150x280 cm ø

Durante el viaje de la experimentación y el juego con las posibilidades plásticas del barro rojo, lo hemos amasado y aplastado en laminas finas como metáfora de la piel, sobre la cual se ha incidido y dejado marca y huella a modo de cicatriz.

Tanto la arcilla de alfarería como el Gres CT, son dos materiales de granulometría fina con propiedades plásticas que en su punto húmedo nos permite moldearlos. Al secarse endurecen y contraen (con la evaporación del agua) pero sin alterar la forma.

Al ser sometidos a altas temperaturas se convierten en materiales rígidos y permanentes.

Por lo que responde a su paso por el horno de cocción, ambos materiales responden de distinta manera. Mientras que la arcilla para terracota tan solo debe cocerse a baja temperatura (entre 950 y 1100° C) para que no se deshaga, el gres puede soportar altas temperaturas.

Con las distintas temperaturas de cocción podemos obtener diferentes resultados cromáticos y plásticos en el material. La arcilla al cocerse a baja, presentará una textura porosa, debido a su alto componente de hierro y otras impurezas y nos limitará a conseguir un color rojo o amarillento. En cambio el Gres CT, nos permitirá obtener diferentes gamas cromáticas. Este tipo de gres con un tono grisáceo en estado húmedo puede convertirse en un tono rosáceo al cocerlo a baja temperatura e incluso en un tono amarillento tostado conseguido gracias al aguante de temperaturas altas (1300° C). Por lo tanto, a diferencia de la arcilla de alfarero, el gres se caracteriza por poderse obtener en estado húmedo en varios colores y grosores de chamota, tener una textura poco porosa y ser resistente a altas temperaturas.

Con estos dos tipos de materiales empezamos a experimentar y ver sus respuestas ante nuestra acción y agentes externos. De este modo moldeamos con nuestras manos variedad de formas, entre las cuales sentimos un vínculo con una de ellas, que respondía al verbo apretar.

Estas formas consisten en apretar con la mano un trozo de barro o gres de máxima plasticidad, aproximadamente de 4x2x2cm situado en la intersección entre la palma y los dedos. El material es presionado e intenta escapar entre los huecos de los dedos dejando el negativo de la masa muscular como huella. A su vez introduciendo una varilla de metal en su interior para perforarlo a la larga de extremo a extremo.

Este gesto es una forma de impresión del cuerpo sobre el material, creando marcas y relieves dibujadas por las huellas dactilares que actúan como testimonio de algo físico: la piel, superficie de mi cuerpo.

Esta forma resultante con un previo secado de un día aproximadamente será introducida en el horno. Como hemos comentado anteriormente, depende del color que queramos obtener coceremos las piezas a alta o baja temperatura teniendo en cuenta el tipo de material.

Una vez cocidas las piezas y teniendo en cuenta la reducción del orificio interior, les pasaremos un hilo de palomar con un grosor de 2mm que conformará una serie de puntos en una línea flexible, dada por el hilo de palomar, un cordel delgado de cáñamo de color marrón claro y con una textura natural, que nos permitiría dibujar con facilidad las curvas de la silueta de nuestro cuerpo.

El diámetro interno es suficiente como para pasar el hilo con facilidad por las piezas de arcilla de alfarero gracias a su textura de grano fino que lo deja deslizar bien. Pero por las piezas de gres se le tuvo que untar el cabo con cera, para que no se deshilaran y engancharan los pelos de este en su superficie áspera con chamota.

El apretar es síntoma de dolor, refleja resistencia hacia él, por lo que el barro amortigua esa autodestrucción y nos conduce al placer.

El dolor como fuente de creación, modela el cuerpo, el cuerpo modela el material, el material modela el cuerpo y el cuerpo modela el dolor desembocando en el placer. De este modo se obtiene un ciclo cerrado: dolor, cuerpo, materia, cuerpo, dolor convertido en pieza.

Para la realización de las diferentes obras realizadas con la naturaleza se han tomado como referentes plásticos a Giuseppe Penone, Mario Merz, Eva Lootz y Andy Goldsworthy, Richard Long, Nils Udo entre otros.

Pero realmente los artistas influyentes en la obra sobre el cuerpo han sido: Giuseppe Penone con su obra *Alpes marítimos. Continuará a medrar agás naquel punto* (1968). Frida Kahlo con *El venado herido* (1946). Ana Mendieta con *Glass on Body* (1972) y Barbara Kruger con *Memory is your image of perfection* (1981).

Nos podemos ver reflejados en parte en las implicaciones míticas del trabajo de Ana Mendieta que reafirman la corporalidad como algo real, sujeto a las contingencias de la transformación, herida, el placer y la muerte. Esto lo podemos ver representado en su trabajo *Glass on Body*, Universidad de Iowa 1972, en el que aplasta su cuerpo sobre hojas de cristal para alterarlo.

En su caso, se puede apreciar a través del cristal la deformación de su cuerpo, todo lo contrario a mis apretones, que quedan dentro de las paredes

opacas de mi piel. Mientras que en su trabajo no deforma el cristal, en mi obra mi huella corporal sí que actúa y modifica el material.

Para Ana Mendieta, significaba lo mismo el vacío del aire que para Yves Klein. Aquí este vacío, al igual que para estos dos artistas *es la atmósfera terrestre que contiene el oxígeno y el anhídrido carbónico de las plantas, el aire que respiramos y que nos da la vida*⁸. Es por ello que si hay huella hay acción y si hay acción hay cuerpo y vida.

El cuerpo al ejercer esta acción sobre el material, actúa como una máquina de hacer radiografías, toma fotográfica que muestra el interior de un cuerpo vivo no seccionado. Decimos que la mano es dicha máquina porque deja ver la esencia del cuerpo: el dolor representado en el apretón. Es decir el cerrar del puño es el cerrar del objetivo de la cámara de la máquina, que vemos cuando estamos acostados en la mesa y miramos hacia su interior en el que se apaga la luz a la hora de la toma fotográfica.

Barbara Kruger en *Memory is your image of perfection* 1981, muestra esa radiografía de un esqueleto de un cuerpo de tamaño superior al natural, que resplandece una luz blanquecina sobre un fondo negro y sobre el esqueleto están distribuidas las palabras del título de la obra. La radiografía muestra la ausencia de la carne e invita a reflexionar sobre la piel, donde sólo la memoria, y el recuerdo de otros cuerpos o del propio pueden residir.

En nuestras piezas se identifica el apretón como el esqueleto, el interior del cuerpo, lo permanente, y la envoltura de carne y piel, lo no visible, como algo sometido a las transformaciones del paso del tiempo. De este modo como diría J. A. Ramírez: *la transparencia parece ser para Kruger una manera de contemplar la esencia*⁹.

Es una forma de fosilizar el dolor, mediante la presión y el calor, el fuego hace el material eterno y a su vez hace eterno, la esencia de mi cuerpo: el dolor.

El secar del gres hace un guiño al cicatrizar de las heridas. Ambos son procesos que necesitan de tiempo para endurecer y curar. Estas heridas son como los tatuajes: unas marcas irreversibles. De los tatuajes eres dueño del acto de hacértelo, mientras que de las heridas en ocasiones la vida te las trae y en otras ocasiones eres tú el que las registra. El paso de lo crudo a lo cocido, de lo blando a lo duro, de lo efímero a lo duradero es la metáfora entre la cicatriz y el cocer de la arcilla.

⁸ RAMÍREZ, J.A. *Corpus Solus*, p. 137.

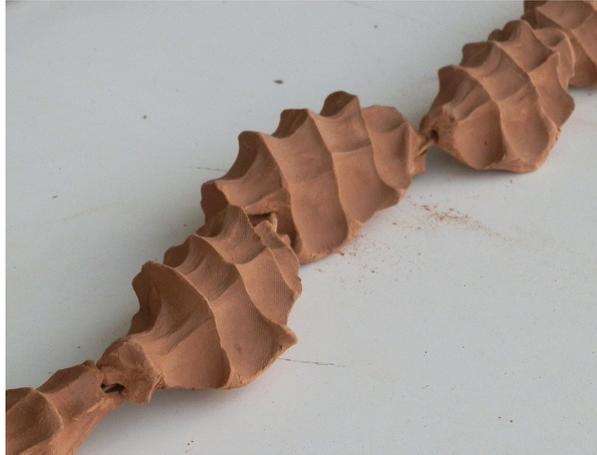
⁹ RAMÍREZ, J.A. *Corpus Solus*, p. 186.



Apretones de gres cocido a alta y baja temperatura.

Apretón de arcilla crudo.
8x5x5cm aprox.

Apretones de arcilla y gres crudos.
4x2x2cm.



La repetición de la forma es un modo de dar cuenta de un repertorio industrializado, seriado en que las repeticiones están basadas en simples permutaciones, donde la proximidad entre ellas y la continuidad se convierte en una relación topológica fundamental del grupo que origina la seriación.

El hombre de todos los tiempos ha sentido el impulso de proyectar e inscribir su imagen y huella en el tiempo. Esta forma de tapizar el mundo con su recuerdo se encuentra desde las cuevas prehistóricas hasta hoy en día, una estampa que ha sido el punto de preocupación para algunos de nuestros artistas de referencia como Giuseppe Penone. En la mayoría de sus obras nos habla sobre la marca grabada en diferentes tipos de superficies, como en la obra *Desenvolver la propia piel* 1971, una intervención en que empleaba el gesto de apretar para dejar huella sobre superficie pero sin alterar la forma.

En cambio para nuestra obra necesitamos un material que registre un cambio en su forma. La clave del proceso en nuestra escultura recae en la acción de apretar, una forma de entender la materia y proyectar las señales formadas por las imágenes que tenemos en las manos. Como nos diría Giuseppe Penone: Se puede decir "*posar la mirada pero sólo después de haber posado las manos se posa la mirada y la mirada recoge, descifra la forma y la ve con las huellas de las manos*"¹⁰.

Esta acción registra la propia y primera identidad, una identidad celular y de carne, una identidad en el espacio del propio cuerpo en el que la persona se proyecta.

Antes de proyectar estas líneas digitales sobre el gres y barro rojo para crear el negativo del cuerpo cerramos los párpados e imaginamos, el acto del que nos habla Giuseppe Penone: *La condición del sueño es la ceguera. Se imagina mejor con los ojos cerrados. La luz invade la cabeza. Con los ojos abiertos se absorbe la luz. Con los ojos cerrados se proyectan las imágenes de*

¹⁰ PENONE, G. *Respirar la sombra*, p. 71.

*nuestro pensamiento sobre la bóveda craneal, sobre la envoltura que nos envuelve, sobre el interior de la piel que se vuelve frontera, división, definición del cuerpo y contenedor de nuestro pensamiento*¹¹.

Esta piel actúa como frontera, memoriza, retransmite y es atacada siempre por las acciones que implican vejación y tortura, actúa como límite, envoltura que define el individuo y que refleja la noticia del propio cuerpo en el espacio.

Cada apretón de la pieza es un estímulo, una historia. No es una repetición insignificante, sino una aventura reflejo de un dolor. En la obra de G. Penone su gesto depende de un largo tiempo. Mientras que este proceso nos ha costado varios meses, para quien vea el trabajo acabado le costará el instante de la percepción visual. No obstante esta sencillez en el gesto es lo que responde a la amplitud del proyecto.

Lo que Giuseppe Penone considera en sus obras principales sobre la piel es que: *Mediante el tacto la epidermis asimila la memoria del mundo. Pero es sobre todo la huella, es decir, el recuerdo que deposita sobre el mundo*¹². Este interés de dicha marca también nos incumbe porque nos ayuda a comprender una forma, un objeto sobre el que se deja un conjunto de huellas que tienen interés como memoria. Porque una obra modelada por un guante de barro, eliminaría la carga poética de nuestro trabajo.

Una de sus obras que tomamos con verdadera importancia es *Árbol de Agua*, 1980, una obra que crea paralelamente con uno de sus textos referidos a ella:

*Fosilizar los gestos que se han desarrollado en un espacio acerca al hombre a los vegetales obligados a vivir eternamente bajo el peso de los "gestos" de sus vivencias. Al árbol no le está permitido olvidar: son sus contorsiones, su equilibrio, el reparto armonioso de sus masas, su perfección estática, la frescura de su modelado, la pureza de su estructura unida al carácter compacto de su superficie de bronce los que hacen de él una escultura viva. Producir una columna viva. Producir una columna hecha de gestos superpuestos es como construir un árbol. Forjar y fijar las líneas de fuerza del soplo en un punto teniendo en cuenta el conjunto de los soplos reales y probables que tienen lugar en este espacio, es producir una escultura. Al imprimir un movimiento de rotación al mentón que agarra y sostiene y al labio que chupa y vierte, se obtiene una vasija*¹³.

¹¹ PENONE, G. *Respirar la Sombra*, p. 83.

¹² PENONE, G. Como citar el catalogo? p. 66.

¹³ PENONE, G. *Respirar la sombra*, p. 153.

Esta obra es una de las esculturas realizadas durante su estancia en Mündchengladbach (ciudad del estado federal de Renania del Norte-Westfalia, Alemania) modelada con yeso y barro, material rudimentario encontrado *in situ*, directamente con las manos, en las que despliega la propia piel y proyecta su huella a la que le confiere un carácter de lo vegetal relacionado con la verticalidad.

Giuseppe Penone crea estas formas que giran vertiginosamente alrededor de un punto sobre las que imprime sus dedos creando una columna-arbol de vértebras que se hace eco del tronco inarticulado e intangible.

Esta idea de tronco lo lleva al terreno de lo vertical y lo fluido, como cuando tomamos agua por la boca, y fluye como el río. Sería contrario a la obra totalmente horizontal, como muestra de aquello que no fluye y está estancado. Estaríamos hablando de términos totalmente distintos que caracterizan a ambas piezas: sólido, fluido, duro, suave, positivo, negativo.

Otro de los textos de referencia que escribe Giuseppe Penone en el libro *Respirar la sombra* que nos interesa por su contenido personal, sin ser textos con vocación literaria, pero que recrean con claridad y sencillez sus pensamientos en los que nos vemos reflejados, es:

La condición del agua es la horizontalidad, la condición de la escultura es la verticalidad. Levantar el agua es momento poético. La condición del agua es informe, la condición de la escultura es la forma. Dar una forma al agua es momento poético. La condición del agua es la fluidez, la mutación, la condición de la escultura es la solidez, la permanencia. Dar solidez al agua es momento poético. Levantar el agua para beberla es necesidad vital, visualizar este evento es construir algo que nos es semejante¹⁴.

Si la condición de la escultura es la verticalidad y la condición del agua es la horizontalidad y fluidez, la horizontalidad de nuestro cuerpo representaría una escultura yacida y muerta, y el agua estancada.

El río no estaría presente. Solo es río el discurrir insistente y continuo del agua que fluye y que es la encargada de transportar la montaña, provocando el choque y golpe de piedras durante su discurrir. Es por ello que el espectador en nuestra pieza ha de ser río, ha de dejar la huella de su cuerpo, ha de ser el que se sienta como interventor médico, que manipula mi cuerpo-objeto para crear vida y sonido.

El sonido es volumen, ocupa el espacio de forma inestable, breve, también la escultura es volumen y ocupa el espacio de forma mas duradera. Ambos

¹⁴ PENONE, G. Respirar la sombra, p. 159.

volúmenes se dispersan, el sonido propagándose en el espacio, la escultura se dispersa en polvo, es solo cuestión de tiempo. El conjunto de los sonidos al hacer la escultura forman parte de su volumen¹⁵.

Nuestro cuerpo se mueve en un entorno en el que existen varios tipos de espacio en pares correspondientes: arriba, abajo, delante, detrás, izquierda y derecha.

Estos tres pares tienen su carácter propio e inmutable. La postura arriba y abajo respecto a las demás es la que más destaca, ya que el hombre puede modificar el delante y detrás y derecha e izquierda mediante el giro del cuerpo, mientras que el arriba y abajo está condicionado por la postura enderezada del hombre. Aunque el hombre se mueva en infinitud de direcciones en el espacio, *ambas direcciones están determinadas por la dirección de la gravedad. Es la dirección del levantarse y del caer, del subir y bajar, y también del yacer en el suelo. En este sentido la dirección de arriba y abajo está dada objetivamente¹⁶.*

El arriba y el abajo se ve reflejado en la convivencia humana en que unos están sometidos a otros. El de abajo está sometido al de arriba.

En gran parte se es dueño de estas direcciones. En este cambio de dirección, el cuerpo deja lo que era el delante, el espacio que se encuentra ante el en la dirección de la cara o el cuerpo, para convertirse en el detrás, derecha, izquierda...

Durante este giro se mueve el cuerpo y se lleva en otra dirección dejando fijo el espacio exterior a él. *Yo no muevo mi espacio, sino que me muevo en el espacio. Pero por mucho que me vuelva y gire, el eje vertical permanecerá invariable y por él está determinado el plano horizontal...De este modo podemos definir, como primer y simplísimo principio estructural, que el eje vertical y el plano horizontal forman en común el esquema más simple del espacio concreto¹⁷.*

Sobre el eje horizontal posamos nuestro cuerpo verticalmente erguido. La postura vertical, el caminar sobre el suelo hacia delante, es muestra de proseguir, de estar ocupado en algún trabajo, de tener una orientación determinada para realizar alguna actividad. De este modo nos encaminamos hacia una meta espacial determinada sobre la que proyectamos nuestra atención.

¹⁵ PENONE, G. *Respirar la sombra*, p. 259.

¹⁶ BOLLNOW, O.F. *Hombre y espacio*, p. 50.

¹⁷ BOLLNOW, O.F. *Hombre y espacio*, p. 50.

“Delante” sería la dirección hacia la que el hombre camina y descubre obstáculos. Por el contrario “detrás” sería el camino recorrido que ya no existe y no se encuentra en el campo visual. Solo hay una forma de mirar el “atrás”, es escuchar nuestros pasos mientras miras el “delante”. Durante este camino recorrido, nuestro cuerpo ha tomado una serie de direcciones influidas por los diferentes momentos y etapas que de un modo u otro han dejado una huella imaginaria o física. Este movimiento de mirar lo ocurrido es una forma de interrumpir nuestro andar en el camino, parar y reflexionar.

Respecto a la izquierda y derecha, destaca el punto de vista geométrico al cual recurrimos para designar el cuerpo como una constitución simétrica. Esta simetría en el cuerpo viene dada mientras el caminante mira hacia delante. Sin embargo cuando nos damos cuenta que nuestro cuerpo deja de ser simétrico, y todo deja de ser monótono, reflexionamos sobre la irregularidad del presente y “echamos la vista atrás”. Solo pensamos y reflexionamos cuando nos afecta.

En la postura vertical, el avanzar y el retroceder pertenecen a un estado vivencial en el que estas dos acciones se turnan. Mientras que el caminar es avanzar el retroceder también es seguir a “delante”. Esta acción de volver no significa echar la vista atrás, si no que es concebido como alejamiento pasajero hacia el punto de reposo. Es necesario en ocasiones volver hacia atrás, al lugar donde yacías y empezaste a caminar para poder seguir el camino y evitar los obstáculos posibles. Esta es una referencia a los regresos temporales a las revisiones en el hospital.

Como se ha mencionado anteriormente en la sociedad existen los de arriba y los de abajo, unos sometidos a otros. Es por ello que el cuerpo que dibuja la pieza se encuentra abajo (como un cuerpo objeto) a la altura de las manos del espectador, un lugar fácil para manipular.

Ahora el “delante” y el caminar del cuerpo se ven interrumpidos, y el cuerpo se presenta sobre una mesa yacido paralelamente a la línea horizontal del suelo. El cuerpo ha pasado a ser un objeto sobre el que se va a intervenir y modificar su forma simétrica. Es solo cuando se modifica su forma cuando reflexionamos sobre el trayecto de la vida.

La pieza es una instalación escultórica compuesta por varios centenares de apretones de arcilla de alfarero y gres cocido, que dibujan las medidas equivalentes a la forma del cuerpo yacido sobre una mesa blanca en el centro de la Project Room. Esta pieza responde a la forma simétrica del cuerpo objeto que será manipulado por el público, teniendo a su disposición un endoscopio con el que podrán auscultarlo a la vez que lo mueven y escuchan el ruido, entendido como vibraciones irregulares que dan esta sensación confusa, sin

entonación determinada, con variedad de intensidad (fuertes y débiles) y de altura tonal (tonos graves y tonos agudos) que depende del tipo de superficies en que friccionan. En este caso el friccionar del gres y el barro rojo será sobre la mesa de madera que producirá en gran parte sonidos graves.

Este cuerpo se hallará bajo la penumbra de la habitación en que todas las ventanas permanecerán cerradas, y tan sólo habrá una luz que de manera directa enfoque la zona abdominal del cuerpo desde el *truss* superior, justo en el centro del mismo.



Pieza con apretones de gres y arcilla crudos

El situar algo en el centro , en este caso la pieza sobre una mesa blanca a modo de mesa de intervenciones quirúrgicas, significa darle mayor importancia y atención que al resto de elementos. Friederich Bollnow estima que ese centro está definido óptimamente en el hogar por la cama, *pues este es el lugar de donde el hombre se levanta para ir a su labor diaria y al que vuelve después de su trabajo. Para él, cada día comienza (en circunstancias normales) en la cama y termina en ella... así, pues, en la cama se cierra el círculo del día y de la vida. Así consigue –en el sentido más profundo- la paz*¹⁸.

El término cama (bett) tiene un significado indogermánico primitivo de “lecho escarbado en el suelo”. A este sentido se le relaciona el lecho del río, en cuyo lugar deja de fluir el agua aparentemente y se embalsa el agua. He aquí la oposición a aquello vertical referido a lo fluido de la obra de G. Penone.

¹⁸ BOLLNOW, O.F. *Hombre y espacio*, p. 151.



Montaje *Sobre la mesa*
Sobre la mesa. Medidas
variables

Los filólogos lo relacionan con los antiguos vocablos nórdicos *hvila* = “cama”, y *hvild* = “tranquilidad”. Por lo tanto, la cama es el lugar en que, en sentido propio, uno se queda (*weilen*) y permanece (*verweilen*), es decir, en donde se tiene la morada habitual.

Esta tranquilidad interior que ofrece la cama la puso Weinheber en sus versos:

*Enfermedad, sufrimiento, y lucha salen a tu encuentro: ¡vence!. Tú disueltas el espasmo, viertes curación en la sangre; nos das, a nosotros que nos apartamos, extraviados de la meta y vacilamos en el viento, una estrecha sensación, felizmente, de estar amparados*¹⁹.

La cama es un lugar de amparo no solamente para dormir. El hombre en todo momento de la vida se mantiene erguido menos en el momento de acostarse para yacer en la cama. He aquí una relación entre el estar de pie (posición vertical) y el yacer (posición horizontal). El estar de pie nos condiciona a soportar la fuerza natural de la gravedad a la cual nos enfrentamos con tensión, equilibrio y esfuerzo continuo de nuestro cuerpo para poder mantenernos. Esta dirección erguida es una postura corporal que nos muestra que el cuerpo está en condiciones suficientes como para avanzar o realizar alguna acción. Generalmente sería muestra de un cuerpo vivo.

En sentido contrario encontramos la línea horizontal, el yacer.

Este concepto hace entender la postura del hombre al acostarse. Al estar acostado el hombre puede o no estar despierto, al contrario que erguido, estado en que se tiene otra relación con el mundo, solamente puede estar despierto, porque al dormirmos se pierde la tensión de la postura erguida.

En la pieza, la distancia entre los pequeños fragmentos de apretones hilados que la componen muestran ese estado flexible y manipulable en que el cuerpo está yacido, dormido y no es dueño de sus esfuerzos ni tensiones para mantenerse erguido.

*El hombre acostado en la cama tiene otra relación con el espacio, o mejor dicho, tiene otro espacio que aquel que se mueve de pie. Esto ya cuenta en un sentido puramente exterior: en el mundo normal del hombre erguido, la distancia de las cosas y el orden entre ellas están determinados por su asequibilidad, es decir, por el movimiento (virtual) que sería necesario para asirlas; en cambio, para aquel que está en la cama se alejan extraordinariamente, porque ya no puede alcanzarlas sin dejar aquélla*²⁰.

Todo esto exige un esfuerzo propio interior.

¹⁹ BOLLNOW, O.F. *Hombre y espacio*, p. 155.

²⁰ BOLLNOW, O.F. *Hombre y espacio*, p. 159.

En ocasiones la cama se convierte en tu mejor aliado y hogar del que no te separas. En nuestro caso, la cama se convierte en un elemento fusionado al cuerpo del cual no nos despegamos. El hombre después de levantarse de la cama sale al trabajo, penetra en el mundo junto a la masa de gente donde en ocasiones le pasan sucesos horribles o intrascendentes y luego regresa a la cama a cobijarse y ampararse.

En nuestro caso, durante el camino, la cama se convierte en un elemento más de nuestro día a día como la cáscara para el caracol. Después de estar en ella largo tiempo, cambiar de habitación, poner los pies en el suelo, o el simple hecho de ir al baño, nos da la impresión de penetrar en una zona desconocida y de convertirse en una excursión inhabitual. Al regresar a ella entendemos que regresamos a nuestro hogar al que nos acoge.

La cama como centro se ubica en un lugar del que equidistan los demás elementos que la rodean. El permanecer yacido sobre ella solo nos permite, con la luz encendida, alcanzar con la vista a través del vacío esos objetivos o puntos cercanos de la habitación.

En la condición de que el cuerpo pueda moverse por su propio pie, la oscuridad y la claridad no son inconvenientes. El problema surge cuando el vacío que nos separa respecto a los diferentes objetos no es lugar posible para caminar y la oscuridad está presente.

Para un cuerpo inmóvil la luz se nos convierte en aliado perfecto para poder caminar por este espacio aéreo junto a la imaginación y ensoñación, hasta alcanzar con la mirada el otro lado de la frontera.

Esta es una frontera sin vallas, muros, ... que nos permite el paso siempre que el guardián de nuestro cuerpo, el dolor, lo permita.

Si la luz se apaga estamos perdidos, ese camino se pierde ante nuestra mirada y esos objetivos se tornan en puntos lejanos e imposibles. Por eso aprovechamos cada rayo de sol, la luz de la ranura de la puerta que viene del exterior, la luz led del detector de humos,... para poder imaginar, mantener un posible diálogo y engañar al cerebro para hacerle creer que podemos llegar a los objetos y mantener un tacto visual. Así nuestro trabajo se asimila al que hizo Rebecca Horn en su obra *Finger Gloves*, 1972, en el que se colocó un par de guantes que simulaban la extensión de los dedos, hechos con madera de balsa y tela en color negro, para así, igualmente tener una experiencia sensorial a partir del tacto y engañar al cerebro y hacerle creer que verdaderamente se está tocando un objeto. Esta obra está relacionada con nuestra experiencia. La artista se encuentra ubicada en el centro de la habitación, y mediante la prolongación desmesurada de sus dedos tocaba

ambas paredes de igual modo que nuestro diálogo del cuerpo con el entorno. Respecto a esta idea de centro, Rebecca Horn no puede decir que: *el “estar-situado-en-el-centro”, con la atención de los demás puesta en el propio cuerpo, transmite la sensación de un ritual de iniciación*²¹.

Sobre este espacio que no podemos recorrer hasta llegar al otro lado de la frontera, nos habla el discurso de la citada artista, que se inclinó por las bellas artes, como no es aventurado suponer, como medio de expresión para reforzar su interés por el arte corporal tras una enfermedad que la obligó a mantenerse en cama durante un periodo largo de tiempo. De este modo profesionalizó su trabajo escultórico y comenzó a trabajar con extensiones corporales y materiales acojinados, de textura suave y algunos ligeros como vendas y pinturas. Para R.Horn el cuerpo es objeto y debe ser manipulado para exaltar sus posibilidades.

Otra de sus obras también conocidas en que hace extensiones de su propio cuerpo es *Pencil Mask*, 1972: máscara de nueve correas a modo de cuadrícula, en cuya intersección colocaba lapices para que con el movimiento de la cabeza los lápices dibujaran sobre la superficie en que ejercitaba el movimiento.

Paralelamente, como el artista Giuseppe Penone, anotaba textos en su libreta que reforzaban la idea y poética de la obra:

Lastrar los zapatos con piedras.

Evitar que leviten.

Introducir la piel del pasado

*Entre roca y piedra a presión*²²

La falta de fuerzas y la necesidad de comunicarse con el mundo a la artista la llevó a trabajar e interactuar con dichas telas y vendas que hemos mencionado anteriormente, elementos ligeros con los que podía trabajar.

En nuestro camino, entre el equilibrio del cuerpo y el espacio, si la oscuridad nos acompaña, tampoco estaremos solos, gracias a la propagación del sonido

²¹ RAMÍREZ, J.A. *Corpus solus*, p. 171.

²² HORN, R. *Trailer du coeur*, S/P.

por el espacio. Dialogaremos imaginariamente con el entorno. Nos ayudará a saber la distancia que nos separa respecto a los elementos. El agradecer el sonido del gotero, el cuerpo como instrumento de percusión, el murmullo de la gente, el sonido de los automóviles del exterior (que nos hacen imaginar en que dirección van, si frenan, si colisionan, si son de gran cilindrada, si es una moto,...) los andares del pasillo, el abrir de la puerta,... y otra vez la luz que permite el diálogo visual. Y todo ello teniendo presente la imaginación como protagonista del paso del tiempo.

Nos referimos así a todo aquello que al ser humano le podía ayudar a actuar con independencia, le favorecía en la búsqueda de satisfacciones personales, es decir gracias al caminar podía moverse hacia un lado y cuando se cansaba de la actividad que hacía y de la monotonía visual del entorno, buscaba otro lugar donde satisfacerse a sí mismo. En cambio nuestro espacio a ocupar era el mismo. Siempre equidistábamos con las mismas medidas, o muy parecidas, de los mismos elementos que nos rodeaban y siempre teníamos una visión del entorno con la misma gama cromática. Por eso era necesario utilizar juguetes y demás objetos para distraerse. Otro de los recursos que empleaban para llamarnos la atención era el uso de una amplia gama de colores que resaltaban ante el blanco de las paredes y camas que envolvían la habitación.

Estos juguetes, en ocasiones, servían como una prolongación del brazo con los que se intentaba acercar el agua, u otros elementos próximos pero inalcanzables.

La capacidad creativa incrementaba a partir de la monotonía, el aburrimiento y las ganas de hacer fructífero el tiempo que transitaba ante nosotros. Es por eso que no hace falta poseer un prestigioso y valioso objeto para ser feliz, sino que lo fantástico del camino hacia la búsqueda del bienestar personal reside en la capacidad de satisfacerte a ti mismo con el elemento más simple que te rodea, sin la necesidad de ir a buscarlo a ningún lugar para conseguirlo. Con esto nos referimos a la utilización de la misma cama y las sábanas para taparse entero y hacer una cueva donde esconderse o la utilización de los juguetes, no con su finalidad principal, si no como elementos varios con los que hacía torres de equilibrio y formas diversas.

Entre el surgir de las nuevas ideas, también se empleaba el cuerpo como objeto de diversión. Recordándonos esas formas extrañas que conformaban las extremidades de nuestro cuerpo. Una de ellas, con la elasticidad de las piernas, nos permitía colocar el pie detrás de la cabeza, o utilizarlo como “*zapatófono*” acercándolo a la oreja a modo de teléfono.

4- CONCLUSIONES

Realizar esta memoria nos ha supuesto un ejercicio de reflexión sobre el proceso creativo desarrollado durante los últimos años. Entender que en este periodo de tiempo hemos aprendido a conocer los materiales como el gres, el barro, la piedra, la madera, el bronce, el latón, etc. Y sus procesos que los conforman como, sustracción, adición, ensamblaje, construcción, fundición. Y todo ello de manera que han ido transformando nuestra reflexión plástica.

Hemos elegido y definido el tema de la identidad personal y hemos entendido también, que desde ella construimos nuestro discurso. Todo esto nos ha llevado a conocer y valorar el entorno de la huerta como paisaje cotidiano que nos vincula a la tierra y nuestra memoria.

Con esta conformación de los materiales y del trabajo plástico, después de este tiempo vemos la evolución de nuestros planteamientos y observamos la necesidad de continuar profundizando en ellos.

Finalmente, nos sentimos satisfactoriamente enorgullecidos de todo este período que nos ha servido para adquirir una educación estética y alcanzar una capacidad de iniciativa propia y automotivación que nos ha ayudado a tener una visión creadora e innovadora para enfrentarnos al mundo real, y sobre todo consolidar un proyecto personal. Éste proceso ha sido decisivo para nuestro desarrollo como profesional en la escultura, pero sobretodo, en el crecimiento como persona.

5- BIBLIOGRAFÍA

BOLLNOW, O.F. *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor, 1969.

CAMARERO, J. *Escribir y leer el espacio*. En: PEREC, GEORGES*. *Especies de Espacios*. Barcelona: Literatura y Ciencia, S.L., 1999.

GRANDE, J.K. *Diálogos Arte-Naturaleza*. Tegui: César Manrique, 2005.

HORN, R. *The glaze of infinity*. [catálogo]. Hannover: Kestner Gesellschaft. 1997.

LAYUNO, M.A. *Richard Serra*. Guipúzcoa: NEREA, 2001.

PENONE, G. *Respirar la sombra*. Santiago de Compostela: CGAC, 1999.

POL, M. Análisi de l'obra plasticovisual i poèticotextual de Fina Miralles: l'arbre com a réflex de la seva cosmología [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012

RAMÍREZ, J.A. *Corpus Solus*. Siruela, 2003.

CATÁLOGOS

XUNTA DE GALICIA. *Giuseppe Penone*. [catálogo]. Santiago de Compostela: CGAC, 1999.

FUNDACIÓN LA CAIXA. *Giusepe Penone*. [catálogo]:

<http://www.upv.es/noticias-upv/noticia-6437-falla-upv-es.html> 25/05/2014

