

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

# TFG

---

## **DISPONER LA ESCULTURA, CONSTRUIR DESDE DENTRO.**

**ANÁLISIS DE LA TEATRALIDAD EN LA INSTALACIÓN ESCULTÓRICA.**

**Presentado por Haydée Hilda Bocco**

**Tutora: Carmen Marcos Martínez**

**Cotutor: Francisco Pérez Benavent**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Bellas Artes**

**Curso 2017-2018**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

## **RESUMEN.**

La formación en cualquier área de la vida aporta experiencia y nos invita a la esperanza apasionada de un cambio. El proceso y la consecuente transformación que implica el recorrido, tienden a un fin: ya no porque con este algo se acabe; sino, porque es el anhelo y el medio para lograr un objetivo aún mayor. La pura inercia y la persistencia son señales de ese proceso.

Este Trabajo Final de Grado recopila cuatro intensos años de formación. Por el camino quedan rastros emocionales, pensamientos y experiencias que fueron y serán claves para definir la dirección de mi trabajo como artista.

La descripción y explicación detallada de la obra realizada durante estos años, debe incluir otras consideraciones, a saber: la continua apelación a quién soy, la puesta en crisis permanente, la desestructuración como punto de partida y la posterior reconstrucción simbólica de sentido.

A través de la reconfiguración de la materia (una suerte de “economía de medios”), propongo un acto contra la fealdad y la crueldad. Así mismo, la expresión de lo común no puede dejar lo personal al margen, aunque solo sea como una pátina que matiza las ideas.

Razonar que las cosas no ocurren porque sí. Que el acto de creación no es lineal, ni circular, ni sencillo y que en mi caso se trata de una cuestión vital, ayuda a comprender las piezas que componen mi trabajo como elementos que conforman un todo. El resultado es un trabajo íntimo. Hablo de mí y de mi tiempo.

### **PALABRAS CLAVE:**

Escultura, reflexión, proceso, recursos, creación.

## **SUMMARY.**

Training in any area of life brings experience and invites us to participate in the passionate hope for change. The process and the consequent transformation of this path has a purpose that should not be confused merely with finishing a task. Rather, it is the desire and the means to achieve a greater goal. Pure inertia and persistence are signs of this process.

This final project collects four intense years of training. Along the way are emotional traces, thoughts, and experiences that were and will be the key to define the direction of my work as an artist. Description and explanation of the work done during these years, should include other considerations, namely: the continuous appeal to who I am, the permanent crisis of the unknown, and symbolic deconstruction and the subsequent reconstruction .

Through the reconfiguration of matter (a sort of "economy of means"), I propose an act against ugliness and cruelty. Likewise, common expressions do not exist without a personal touch that serves as a patina that clarifies the ideas.

Things don't happen just because they do. The act of creation is not linear nor circular. Neither is it simple, and in my case it is a vital question. This helps you understand the pieces that make up my work as elements that make up a whole. The result is an intimate work. I speak of me and my time.

## **KEY WORDS:**

Sculpture, Reflection, Process, Resources, Creation.

## **AGRADECIMIENTOS.**

En primer lugar, quiero agradecer a Carmen Marcos tutora de este proyecto, cuya profesionalidad, apoyo y ánimo han sido claves para mí.

A Paco Benavent, cotutor y técnico de laboratorio, su paciencia y tiempo resultaron fundamentales.

Por supuesto a mi familia, Enrique Seoane mi compañero de ruta, y mis hijos: Florencia, Bruno, Lucía y Ángel, a quienes amo profundamente.

Finalmente; agradecer a esas irónicas curiosidades que a menudo ocurren en el curso de los acontecimientos, y que hicieron posible mi formación en esta facultad. Así como a los profesores y compañeros, que durante estos cuatro años me han enriquecido como persona.

Gracias a todos.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	7
I. MARCO TEÓRICO	
I.1. La teatralidad en la instalación escultórica.....	9
I.2. Referentes artísticos.....	14
I.2.1. Louise Bourgeois.....	14
I.2.2. Juan Muñoz.....	16
I.2.3. Eva Lootz.....	17
I.2.4. Eva Hesse.....	18
II. PRODUCCIÓN PROPIA.....	20
II.1. <i>Barquitos de papel</i> .....	20
II.2. <i>Benditas líneas rojas</i> .....	23
II.3. <i>Del otro lado</i> .....	25
II.4. <i>Sin continente</i> .....	27
II.5. <i>Bellas Okupas</i> .....	29
CONCLUSIONES.....	31
BIBLIOGRAFÍA.....	33
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	35

## INTRODUCCIÓN.

La arqueología nos ha enseñado que nuestras vidas, nuestra historia, se reconstruyen a partir de sus restos. Podría decirse que es, en parte, la forma en la que he afrontado este trabajo. Excavar y ahondar hasta encontrar un rastro de lo que resulta ser una constante en mi vida, y sobre todo en estos años como “artista en formación”.

La coherencia con la que quiero exponer mi metodología, así como, la expresión de las técnicas y materiales utilizados no debería ensombrecer el entusiasmo con el que he afrontado mi aprendizaje. Durante estos años, en los que he adquirido experiencia, he construido la base del propio discurso. No solo de lo que quiero decir, sino también, del cómo lo quiero expresar.

Interpreto el mundo en el que vivo, lo miro, lo leo y lo releo. En este sentido, mi obra es una reflexión. Puedo hablar de lo inadmisibles, de la incertidumbre y resistirme a caer en la representación dramática o en la apología sobre la condición humana. Puedo bordear el mensaje directo, la literalidad desnuda o la evidencia, y sumergirme desde la dialéctica con la materia en la mirada entrópica que busca la expansión y el límite: son sólo estrategias para pensar ese lugar (o no lugar) donde empiezan a surgir otras posibilidades de expresión y representación.

Mi obra es como una vidriera emplomada de cristales rotos y centellantes que se multiplican en una aparente desconexión. Al final, como en la vida misma, la distancia y la mirada en su conjunto ayudan a comprender que el planteamiento es siempre sobre las mismas cuestiones fundamentales. Como dice Dewey: *“En un mundo lleno de penas los placeres no pueden ser despreciados... Solamente cuando el pasado deja de perturbar y las anticipaciones del futuro no trastornan, el ser está enteramente unido con su ambiente y, en consecuencia, plenamente vivo”*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2008. Pág. 20.

## OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

Si bien mis trabajos, por lo general, representan (más o menos) los mismos temas, son piezas elaboradas de diferentes maneras. Por lo que, establecer un eje, una unidad dentro de la variedad con la intención de componer un todo requiere de reflexión.

Encontrar la manera de considerar, de sentir y de presentar el resultado de mi formación sería, en todo caso, el objetivo principal. Existen otros objetivos secundarios, aunque no menos importantes, que conforman el desarrollo de este trabajo.

Objetivos a nivel teórico:

- Analizar, comprender y explicar el proceso de creación en la propia obra.
- Analizar y relacionar varios referentes escultóricos con los elementos que conforman mi trabajo.
- Ampliar el conocimiento sobre el tema de estudio, tanto desde el punto de vista teórico como artístico.
- Estructurar y definir un discurso teórico que sustente la producción artística.

Objetivos de la producción artística:

- Encontrar soluciones técnicas apropiadas para cada pieza.
- Alcanzar coherencia expresiva y conceptual en el conjunto del trabajo.
- Exponer los procesos de creación y producción, de las piezas que componen este trabajo, de manera precisa y coherente.

Para la realización de este trabajo el método de estudio utilizado es el de análisis y síntesis, con una metodología cualitativa.

Las fuentes elegidas para la realización del marco teórico pertenecen a diversas ramas (teatro, literatura, filosofía) con la intención de reunir todos los elementos posibles, de conocer y comprender todos los aspectos que conforman los conceptos *teatralidad* e *instalación*.

Por último, en el apartado correspondiente a la producción propia se describe cada uno de los trabajos dividiendo su análisis en dos partes: primero la metodología creativa y luego la metodología procesual; es decir: motivación y proceso.

De esa manera el trabajo queda estructurado en dos bloques. Primero un análisis teórico que plantea *la teatralidad en la instalación escultórica*, seguido de los referentes artísticos Louise Bourgeois, Juan Muñoz, Eva Lootz y Eva Hesse.

Tras el análisis teórico, en segundo lugar, se expone la producción propia compuesta por cinco piezas: *Barquitos de papel*, *Benditas líneas rojas* y *Del otro lado* son trabajos que comparten el común denominador de la recuperación y utilización de material pobre en combinación con diferentes técnicas o disciplinas (oxicorte, soldadura, origami, costura). Luego, *Sin continente* y *Bellas OKUPAS*, que tienen que ver con la utilización de recursos, o la falta de medios. Hablo de piezas que surgen en un momento concreto, donde sólo cuento con algo intangible pero potente, que es la necesidad de cuestionar la realidad desde el plano poético.

## I. MARCO TEÓRICO.

### I.1. La teatralidad en la instalación escultórica.

La teoría es asunto de entendimiento y las cosas no pueden ser entendidas sin tener en cuenta la relación directa, activa, dinámica y energética. En el arte, como en la naturaleza y en la vida, estas relaciones son modos de interacción, son la manera en que las cosas se comportan unas con otras.

Cuando Gregory Bateson habla de “*la pauta que conecta*” plantea que todavía se inculca en la enseñanza de la lengua definir algo mediante lo que es en sí mismo y en relación con sus partes, no mediante la relación con otras cosas. En definitiva, plantea que hablamos de holística, sin comprender que la raíz misma del significado de estar vivo se encuentra en el hecho general de la conectividad. Es desde este punto de vista, como propongo hablar de la teatralidad en la instalación escultórica.

Desde principios del siglo XX las artes visuales han mantenido un diálogo permanente con el teatro y la literatura. Se han utilizado sus recursos en la representación, y es casualmente ese diálogo entre los diferentes medios el que ha redefinido la pintura, la escultura, el cine, la danza y el teatro, lo que ha generado nuevos modos de expresión, en la instalación escultórica, en las acciones performativas y en el audiovisual. Las vanguardias cuestionaban y rechazaban el sentido de lo real, pero posteriormente la transposición de lenguajes favoreció que las artes visuales adoptaran aspectos propios de la teatralidad, ampliada y entendida como experiencia. De esa manera surgieron y se consolidaron un sinnúmero de prácticas artísticas contemporáneas que se ven influenciadas por el lenguaje teatral.

Para establecer la relación que planteo y vincularla con mi obra; lo primero, es diferenciar teatro y teatralidad. De esa manera podremos, posteriormente, despejar la relación de ambos conceptos presentes también en mi propuesta. Porque además de la representación de historias, la palabra teatro etimológicamente remite a la idea de lugar para contemplar, o mirar. En griego *theátron*, significa también lugar donde se es visto, donde uno se hace ver. Por lo tanto, está vinculado a la idea de mostrar y mostrarse, una idea en la que la mirada del otro siempre está presente.

Para ello, al definir qué es la teatralidad resulta oportuno dividir, en términos generales, lo privativo del ámbito teatral por un lado, y por otro, lo correspondiente a un fenómeno complejo y presente en toda cultura y que recubre lo social como lugar de teatralidad. Porque, la idea de teatralidad ha afectado a otros campos no específicamente teatrales. El calificativo de “teatral” se ha difundido más allá de lo escénico, resultando indivisible de

cualquier ceremonia social, acto político, incluso de la construcción de identidades y de estrategias de comunicación de los medios de masas. En una suerte de paradójica democratización la sociedad de consumo y la revolución electrónica de los medios de comunicación ha aumentado los escenarios donde mirar y ser visto, potenciando de esa manera los niveles de teatralidad.

Es entonces, cuando resulta oportuno consultar en el imprescindible Diccionario del Teatro de Patrice Pavis, donde encontramos unas definiciones y aproximaciones al término de teatralidad. Aunque primero informa que, “el concepto tiene algo de mítico, de demasiado general y hasta idealista”, ya que habla de, “la facultad de utilizar al máximo las técnicas escénicas que reemplazan al discurso de los personajes y tienden a bastarse por sí mismas”. Propone otras definiciones como la de Roland Barthes: “es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito”. Y agrega: “de la misma manera, en el sentido de Artaud, la teatralidad se opone a la literatura, al teatro de texto, a los medios escritos, a los diálogos e incluso a la narratividad de una fábula lógicamente construida”.<sup>2</sup>

Ahora bien, antes de continuar, debemos hacer una acotación, ya que al acontecimiento del teatro le sigue el acontecimiento del lenguaje. Y como en todo lenguaje, cualquiera que sea su medio, implica lo *que* se dice y *cómo* se dice. “las obras de arte, como las palabras, están literalmente preñadas de significado”.<sup>3</sup>

Los objetos de arte son expresivos, y esta característica es lo que los hace comunicativos. No porque ésta sea su intención primaria, sino más bien, como una consecuencia. Es decir que, constituyen un lenguaje. Y el lenguaje existe (o tiene valor) sólo cuando es oído y hablado, por ende, el oyente resulta indispensable. Del mismo modo, todo fenómeno de teatralidad necesita el ser mirado por alguien para desencadenar el mecanismo de la teatralidad y así poder existir. Es decir, es quien mira y quien oye, y quien siente el que delimita un espacio y un tiempo donde ocurre la acción, el proceso de la puesta en escena.

Hablamos de algo procesual, algo que sólo es real mientras está funcionando. La dinámica de la teatralidad es un espacio construido por la mirada del otro, que es quien lo hace posible o visible. Un espacio entre dos campos, el de lo que se ve y el de lo que se intuye, donde transcurre la representación.

---

<sup>2</sup> PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Madrid: Seix Barral, 1990. Pág. 468.

<sup>3</sup> DEWEY, John. *Op.Cit.* Pág. 132.

En resumen, las claves para definir la teatralidad tienen como elemento inicial la mirada del otro, que a su vez funciona como desencadenante. Hablamos de una experiencia procesual, que existe sólo mientras está funcionando, donde incluso, hay implícita una dinámica del engaño, la cual es fundamental que sea visible. Si no es visible, el juego del artificio no tendría lugar, y entonces hablaríamos sólo de representación y no de teatralidad. En este sentido, resulta importante diferenciar que en la representación, el engaño, no queda desvelado, mientras que en la teatralidad, este juego, requiere su visibilidad.

Estos nuevos términos que redefinen lo teatral parecen proponer analogías prometedoras en las artes visuales. El encuentro efímero en un espacio tiempo, junto con la experiencia perceptiva del espacio y los objetos, opera como una transposición de umbrales y fronteras poéticas. Esta asociación entre elementos que comparten una similitud de significado resuena en la práctica de la instalación escultórica. Un desplazamiento de significado entre dos términos que tiene, principalmente, una finalidad estética. Y esto resulta un elemento fundamental para entender el discurso narrativo bajo una perspectiva hermenéutica y fenomenológica.

Los signos sobre los que se construye una obra de arte son proyectados hacia un plano poético donde se le otorga una diversidad de significados. Y así, con la disgregación de un único modelo de representación en la cultura moderna, la teatralidad adquiere la categoría de paradigma estético, donde ya no resulta importante la imagen final o la verosimilitud del producto de una representación. Porque, la teatralidad es un mecanismo, que hace visible unas cosas y deja ocultas otras, y donde lo importante es hacer creíble el funcionamiento de dicho mecanismo.

Este mecanismo, que no siempre es explícito, y que resulta ser la base de cualquier operación artística donde existe una relación íntima y dinámica de los elementos que conforman la obra, es de la que John Dewey nos habla en *El arte como experiencia*, y que son los que constituyen lo que él denomina *forma*. Una integración entre la manera y el contenido.

En definitiva, hablamos de una manera de considerar, de sentir, de presentar una materia ya experimentada para convertirla en una experiencia, ya que de esa interacción dependerá la fuerza del producto artístico.

Ahora, al referirnos a la instalación escultórica, debemos recordar la doble acepción que admite la palabra inglesa *Installation*, por un lado, como instalación en el sentido de colocación, y por otro como investidura en el sentido de investir o conferir dignidad o importancia a algo. De esa manera, cuando la investidura se añade a lo existente, el exceso artificioso se asocia a lo teatral.

Hablamos de un concepto nuevo que se está formando, de “una forma idiosincrática de articular diversos elementos en un conjunto unitario. (...) un género artístico concreto por encima de cualquier estilo, cuya característica es la ocupación del espacio con distintos medios y procedimientos”.<sup>4</sup> En definitiva, una manera particular de crear un espacio teatralizado, como resultado de la yuxtaposición de diversas artes, con la finalidad de convertirse en unidad orgánica. Una escena donde el espectador se incorpora y que logra hacer sensible el espacio presente del espectador. La instalación resulta ser una experiencia estética del espacio en vivo, donde la obra artística transcurre durante la reunión entre el espectador y el espacio. Ya que en la práctica de la instalación tanto el espacio como el espectador resultan ser elementos indisolubles de la obra.

En resumen, la clave que define una instalación escultórica es el ser una práctica artística interdisciplinar, porque incorpora cualquier medio. La obra puede ser transitable, transcurre y utiliza directamente el espacio de exposición como parte de la composición, el propio medio (como paredes, piso, luces e instalaciones), para crear un ambiente y una experiencia en el espectador.

Larrañaga se refiere a las instalaciones como *escenografías descentradas*, y lo define como: “la particular manera de engendrar y crear espacios, a partir de la puesta en escena, tanto del mundo de los juegos como de los sueños, porque al igual que en estos dos mundos, se construye un espacio basado en una puesta en escena [...] que se activa y se modifica con el propio actuar”.<sup>5</sup>

Se trata de una propuesta artística cuya intención es captar la atención del espectador mediante una percepción singular y corpórea. En la práctica de la instalación la interacción que se produce entre nosotros y el espacio es una experiencia, y al respecto, Dewey plantea que “toda experiencia integral se mueve hacia un término, un fin, ya que cesa solamente cuando sus energías activas han hecho su propia labor”.<sup>6</sup>

Cuando esa experiencia se realiza plenamente nos emociona, transformándose en participación y comunicación. Porque algo nos interesa realmente cuando actúa en nosotros. Y eso sucede sólo con lo que nos resulta expresivo, es decir cuando además de atraer nuestra atención y despertar nuestro interés, nos deleita proporcionándonos goce. Es en ese preciso momento cuando se

---

<sup>4</sup> BARÓN LINARES, Vicente. *Sobre la instalación en la escultura del siglo XX: El espacio como referente escultórico*. [Tesis doctoral]. Valencia. Universitat Politècnica de València, 2002. Pág. 196.

<sup>5</sup> LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. Guipúzcoa: Editorial Nerea, 2001. Pág. 60.

<sup>6</sup> DEWEY, John. *Op.Cit.* Pág. 47.

produce una experiencia, que resulta satisfactoria simplemente porque, los sentidos y la emoción son aliados.

En ese sentido, un factor importante para tener en cuenta es el orden apropiado de los elementos que componen la instalación, ya que esto debe ser el resultado de la distribución de los objetos mediante una relación mutua, con una intención previa de componer un todo. Sin descuidar la oportunidad de crear, conservar y aumentar la tensión para que, de esa manera, la propuesta artística pueda ser percibida y comprendida en su totalidad.

En definitiva, resulta importante saber reconocer aquellos aspectos propios de la teatralidad para integrarlos en la instalación y de esa manera potenciar la experiencia perceptiva del espectador. Porque está claro que existen importantes elementos diferenciadores entre lo propio de la instalación y su vínculo con la teatralidad, como la separación entre la mirada y aquello que se mira (objeto artístico, lo que en teatro conocemos con el nombre de escena a la italiana), que en principio se plantea como diferencia sustancial.

Pero también es sabido que esto no siempre ocurre, como es el caso de una obra de teatro que puede desarrollarse fuera del escenario, del mismo modo que una instalación escultórica puede delimitar el recorrido del espectador. Un ejemplo de ello puede ser cualquier espectáculo del *Circ du Soleil*, los cuales se desarrollan en todo el espacio, incluso el aéreo. O en el ámbito de la instalación escultórica *A farewell to Isaac Newton* de Eva Lootz, en la que establece un recorrido delimitando el espacio del espectador mediante una pasarela angosta, de un solo paso, condicionando así su percepción a través de una distribución tanto de objetos en el espacio, como de los espacios accesibles para el espectador.

A su vez, hay que tener presente que la literariedad o la teatralidad de una obra, que no necesariamente debe ser escénica, (una novela, un cuadro, una película o una instalación plástica), constituyen herramientas de análisis distintas, pero suponen miradas complementarias que permiten su acercamiento y posterior comprensión. Porque hay que recordar que la experiencia, en principio, es más física que intelectual, ya que el aspecto intelectual se incorpora con posterioridad. Claro que, para que esto ocurra, resulta imprescindible ejercitar la percepción, una percepción receptiva, donde el espectador pueda conectar de manera íntima y vital y así crear su propia experiencia.

El arte es una cualidad intrínseca de una actividad, de hecho, estamos habituados a adjudicarle el adjetivo *arte* a cualquier actividad, aunque nada tenga que ver con lo creativo, sólo con la intención de indicar *maestría*.

Ahora, lo que correspondería es trasladar el concepto arte a la experiencia ordinaria, aprovechar aquella transposición de las fronteras poéticas, para sacarlo de su lejanía. Porque el arte debe ser entendido como parte fundamental de la vida, como una manera, incluso, de cuestionar el mundo de la realidad desde el plano poético.

Finalmente, comprender que el simple *estar*, el *sobrevivir* según la inercia de la vida que nos ha tocado, supone conformismo. Más aún, que la falta de renovación de experiencias, o de conocimientos hace que la formación de nuestra identidad se estanque, se fosilice, incluso que retroceda y hasta involucre, es lo que determina la diferencia. Es la razón por lo que es preciso una conciencia activa, una inteligencia abierta dispuesta al crecimiento. Y posiblemente es, también, el punto de partida para concebir el arte como experiencia vital.

## I.2. REFERENTES ARTÍSTICOS.

Los referentes artísticos aportan datos e información, creando un vínculo y estableciendo una relación entre las fuentes y el propio trabajo.

Si bien construimos nuestro discurso a partir de retales de otros discursos, esto es algo que también se hace extensivo a nuestra producción.

Por ello resulta oportuno mencionar que los aspectos que destaco de los referentes elegidos no sólo tienen que ver con la incorporación de diferentes técnicas y materiales, la manera de trabajarlos, disposición y orden de las piezas que conforman su obra, sino también, con la idea o el concepto de lo que significa el trabajo como artista para cada uno de ellos. Simplemente, una cuestión vital.

### I.2.1. Louise Bourgeois.

“El arte es garantía de cordura. Eso es lo más importante que he dicho”.<sup>7</sup>

Louise Bourgeois.



Fig. 1: Louise Bourgeois.

Francesa nacionalizada estadounidense, nació en París el 25 de diciembre de 1911. Reconocida como fundadora del Arte Confesional, Louise Bourgeois muere el 31 de mayo de 2010 en Nueva York.

Tejer, coser y bordar resultó ser una actividad reparadora que a su vez aplicó en sus trabajos y combinó con otras técnicas. Trabajaba con objetos propios, pero en su mayoría eran objetos encontrados que incluso aportaban la carga

<sup>7</sup> BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois*. San Sebastián: Serie arte hoy, 15, 2003.

del abandono. Deconstruye para, posteriormente, reconstruir su propio espacio, su propio mundo, a través del arte.

Tanto sus dibujos como sus esculturas (o instalaciones), se desarrollaban en el tiempo, como un viaje sin destino final siguiendo su intuición hasta su resolución formal. El punto de partida, más que una idea, era siempre una emoción. Eso determinaría el material para la forma que quería crear. Decía: “Tienes que contar tu historia y tienes que olvidarla. Olvidar y perdonar. Eso te libera”.<sup>8</sup>

Tras una larga trayectoria de trabajo, consiguió el reconocimiento internacional después de su primera exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1982. A finales de los noventa, Bourgeois utiliza la araña como imagen central de su obra. *Maman* es una serie de seis esculturas de acero y mármol que miden más de nueve metros de altura, una de ellas en el Museo Guggenheim de Bilbao.

Crea espacios, celdas, como elemento fundamental de autoconocimiento y autocrítica. Aunque también con la idea de no depender de salas galerías o museos.

El primer aspecto de Louise Bourgeois que capta mi atención está ligado directamente a su obra y a sus diferentes maneras de expresarse. Con el tiempo, su comienzo siendo una mujer adulta resulta ser una referencia para mi trabajo y cambio de profesión, porque, aunque en la práctica el principal vínculo entre su obra y mi proyecto se encuentra en la diversidad de técnicas aplicadas, algo específicamente humano como la tenacidad y el compromiso de quien se reconoce como un artesano, es una cualidad que sólo se valora con el tiempo.

En definitiva, es la unión de mano y cabeza, sumada a la utilización de objetos encontrados y recuperados junto con la combinación de diferentes técnicas lo que me une a su obra, así como la relación entre la emoción y el material utilizado. Es un encuentro físico con el material, una relación que le permite algo Instintivo, intuitivo y primario que desencadena la reflexión. Y por ende, la aceptación y el autoconocimiento.



**Fig. 2: Maman, Museo Guggenheim Bilbao.**



**Fig. 3: La última ascensión. Serie Celdas.**

<sup>8</sup> BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois*. San Sebastián: Serie arte hoy, 15, 2003.

### I.2.2. Juan Muñoz.



Fig. 4: Juan Muñoz.

*“Hay dos únicas cosas imposibles de representar.  
1 el presente, 2 la muerte.  
La única manera de llegar a ellas es por AUSENCIA.”  
J. Muñoz.<sup>9</sup>*

Artista multidisciplinar, escultor y creador de espacios. Nace en Madrid el 17 de junio de 1953, y muere súbitamente en agosto de 2001, en el mejor momento de su trayectoria.

Jugaba con la puesta en escena de la obra, con los trucos de magia, el ilusionismo, el espectáculo, el teatro, las historias. Introdujo la narrativa a su trabajo, con la ausencia y la presencia, haciendo referencia a la teatralidad y a la literatura.

Volvió a la figura en un momento en que parecía que la escultura figurativa era algo anticuado, Y lo hizo precisamente porque era la opción menos de moda o la menos valorada intelectualmente.

Sus obras, más vigentes que nunca, reflejan la actual ambigüedad con un espectador que a su vez es partícipe (platea y escenario). Al mismo tiempo, representan una preocupación por la sociedad contemporánea, la duda si seguirá siendo posible el diálogo en medio de una sociedad masificada. Algo que hace manifiesto en *Monólogos y Diálogos*, donde cerca de cien chinos que forman un círculo, se ríen de nada (al menos, de nada que nosotros conozcamos). En este sentido es pertinente su comentario: “Atención. Empezamos a estar satisfechos. Deberíamos atrevernos de nuevo a utilizar la palabra: RESISTENCIA”.<sup>10</sup>

La idea Borgiana, que fue una constante en Juan Muñoz, se puede apreciar perfectamente en su obra *Descarrilamiento*, una historia dentro de otra historia, una representación que resulta ser muy literaria. Juan Muñoz, conocido también como “poeta del espacio” es, en este sentido, un buen ejemplo de la utilización de diversos recursos de la literariedad, la teatralidad, la magia y la puesta en escena, todo ello aplicado en la instalación escultórica.

Cuando descubro la obra de Juan Muñoz lo primero que capta mi atención es justamente la teatralidad de su obra, así como el propio trabajo de taller, la construcción de sus muñecos, como marionetas. Esa resulta ser la referencia más significativa, al estar relacionada con mi infancia, con la compañía de teatro de mis padres o el teatro de guiñol y los títeres. Después, el trabajo

<sup>9</sup> MUÑOZ, Juan. *Op.Cit.* Pág.261.

<sup>10</sup> MUÑOZ, Juan. *Op.Cit.* Pág. 65.



Fig. 5: Many Times, 1999.



Fig. 6: Descarrilamiento, 2000.

radiofónico y sus escritos, una combinación absolutamente familiar, que me remite a un estado de goce, casi permanente, donde uno es la mejor versión de sí mismo.

### I.2.3. Eva Lootz.

*“Hay un capitalismo que no es posible sin violencia. Donde las estructuras de ese funcionamiento son invisibles. Y eso es terrible.”<sup>11</sup>*

Nace en Viena, Austria, en 1940. Decide huir de su familia, con la que sentía que no encajaba, debido las profundas diferencias con su padre. Llega a España en 1967. Artísticamente no le interesaba nada de lo que se hacía en ese momento.

Pronto descubrió que era una “hacedora”, decidió sacarle partido a la materialidad.

Una mujer vital, con diversos intereses e inquietudes, que se atreve a experimentar con numerosas y variadas formas de expresión.

Su trabajo es multidisciplinar, singular, con materiales diversos, siempre abierto a otras posibilidades, un trabajo en el ámbito de lo simbólico y de investigación. Resalta la importancia de cambiar las estructuras de pensamiento y plantea que la actual tendencia de convertir al artista en una especie de proveedor de artículos para la industria del entretenimiento y la industria del lujo no tiene nada que ver con sus intereses ni con su idea de arte.

Entre sus temas de interés destacan la conservación del medio ambiente y el arte como generador de pensamiento crítico. Preocupada por la función social que debe tener el arte en la actualidad y cómo puede y debe contribuir a un cambio de mentalidad. Convencida que en la actualidad hay hechos que resultan absolutamente inadmisibles. Desigualdades, violencia, y por supuesto, guerras. Habla de las estrategias que nos impiden ver hasta qué punto estamos controlados y sometidos a un sistema férreo. Y de la creciente ceguera social,



Fig. 7: Eva Lootz.



Fig. 8: Mundo, seco, benamor, amarga, 2009.



Fig. 9: La canción de la tierra, 2016.

<sup>11</sup> LOOTZ, Eva. [consulta: 15-07-18]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alicante/videos/metropolis/metropolis-eva-lootz/3884838/>

como consecuencia de la excesiva estimulación neurosensorial a través de las imágenes, algo que nos deja quietos. Un continuo asedio que produce ceguera en el ciudadano medio.

Esa invisibilidad Eva Lootz la representa en la obra *A farewell to Isaac Newton* donde, utilizando los principios de Newton, pero al contrario, ella cierra el abanico de colores creando un espacio completamente blanco. En la pieza reúne varios elementos pintados de blanco, unos barcos que salen de la pared o una escoba que parece congelada, cubiertos con parafina como metáfora del hielo, ubicados en un espacio también blanco donde el espectador tiene dificultad para distinguir contornos. Con una pasarela estrecha, diseña el recorrido por el espacio, obligando al espectador a atravesar el espacio en solitario.



**Fig. 10: A farewell to Isaac Newton, 1994.**

Comparto su preocupación social, su compromiso y sobre todo, su idea de cambiar las estructuras de pensamiento a través del arte, ya que mi forma de expresión es diferente. Y es esto, sumado a su interés por la incorporación de diversos lenguajes, incluso tecnológicos, lo que tomo como referencia para proyectos próximos.

#### I.2.4. Eva Hesse.



**Fig. 11: Eva Hesse.**

*“No ha habido una sola cosa normal en mi vida, ni una.*

*El arte es lo más fácil, no significa que trabaje poco, pero es la única cosa en lo que no me ha costado trabajar”.*<sup>12</sup>

Su idea era, hacer un arte que estuviese al borde de lo incontrolable. Texturas palpables, formas pendulares, protuberancias estafalarias, alusiones al cuerpo humano, a lo sensual y a lo sexual. Al accidente y a lo oculto.

Estudió en la Cooper Union y luego en la Escuela de Arte y Arquitectura de Yale. Alumna de Josep Albers, finaliza sus estudios y se muda a Nueva York en 1960. Amiga entrañable de Sol Lewit, quien la alienta a salir de la escena de Nueva York, en pleno Pop Art, y así poder trabajar libremente. Entre 1964 y 1965 vive en Kattwing, Alemania en un antiguo taller textil. A partir de multitud de materiales, restos y desechos que encuentra y resguarda, empieza a crear a probar y a jugar. Su estancia en Alemania le ayudó a crear un universo para ella misma, que resultó ser empoderador y un punto de inflexión en su carrera.

<sup>12</sup> LIPPARD, Lucy R. *Eva Hesse*. Madrid: Alias Editorial, 2009. Pág. 165.

La materia es lo que importa en la obra de Eva Hesse. Encontrar el camino adecuado a lo que quería expresar. Con sus efectos viscerales, grotescos o cómicos, otorgándole al arte cualidades sensoriales y corporales. Pero, sobre todo, otorgándole el aspecto háptico.

Una propuesta diferente y poderosa que vuelve a la obra hecha a mano, a lo artesanal, a lo visceral. Arte y vida inseparables.

Tuvo una carrera desafortunadamente breve, pero, que logró marcar tendencia en solo diez años (muere con 34 años, el 29 de mayo de 1970).

Me atrevo a decir, desde mi posición de artista en formación, que la idea que Dewey expresa cuando dice "(...) el artista tiene el poder de captar una clase especial de materia y convertirla en un auténtico medio de expresión. Los demás necesitamos muchas vías materiales para dar expresión a lo que quisiéramos decir"<sup>13</sup>, es absolutamente aplicable tanto al sentido como a la obra de Eva Hesse.

Ciertamente, hace falta tener un conocimiento profundo de la técnica, una capacidad de relación (de control) de los materiales con los que se trabaja, ya que tener esa información, es lo que facilita que las diferentes zonas de aprendizaje puedan establecer un diálogo. Actualmente se sabe cómo funcionan los procesos asociativos del cerebro, que lo artesanal abarca una franja mucho más amplia que el trabajo manual, donde hay una estrecha conexión mano-cabeza en un diálogo que permanentemente evoluciona. Y este es el aspecto que tomo como referencia para mi propuesta: lo artesanal y lo visceral.



**Fig. 12: Sin título, 1968.**



**Fig. 13: Right after, 1969.**

<sup>13</sup> DEWEY, John. *Op.Cit.* Pág. 226.

## II. PRODUCCIÓN PROPIA.

“(…) la raíz misma del significado de estar vivo se encuentra en el hecho general de la *conectividad*”.<sup>14</sup>

Gregory Batenson habla de “*La pauta que conecta*” explicando, de manera didáctica, que toda comunicación humana exige un *contexto* (temporal, espacial), ya que sin él no hay *significado*. Es más, hace hincapié en que, nada tiene significado si no se lo ve en algún contexto. Habla, también, de *relevancia* como proceso evolutivo entre un eslabón y el siguiente. Y explica que existe una *transferencia* del aprendizaje anterior, porque, “las personas pensamos en términos de historias” ...

Todo esto, resulta oportuno para aclarar que la producción propia que expongo surge de la emoción, y de una historia. Que pretenden ejercer una acción sobre el alma del espectador a través de una imagen poética simple, siempre con la intención de representar sin caer en la vulgarización, planteando metáforas que fuercen al espectador a un juego retórico, y de ese modo, representar algo indirectamente.

A ello hay que sumarle una necesidad de expresión y da como resultado la producción que presento, compuesta por cinco piezas: *Barquitos de papel*, *Benditas líneas rojas*, *Del otro lado*, *Sin continente* y *Bellas OKUPAS*.

### II.1. BARQUITOS DE PAPEL.

MOTIVACIÓN.



**FIG. 14:** *Barquitos de papel*.  
Valencia, 2016.  
Bombillas, aceite, resina y  
hierro.  
130 x 25 x 25 cm., 3 unidades

<sup>14</sup> BATENSON, Gregory. *Espíritu y Naturaleza*. LECTURAS Morfología WAINHAUS 1, 2 | DG | FADU | UBA [supervisó: Carlos Araujo, 1988] Pág. 6



**Fig. 15: Detalle.**

El punto de partida de *Barquitos de papel* es una noticia que escucho en Radio 3, la cual (a grandes rasgos) resumo a continuación:

Como consecuencia de las muertes producidas en Lampedusa (Italia, 2008), el gobierno italiano comienza a trabajar en un proyecto llamado “Mare Nostrum” con la firme intención de apalejar la llamada “crisis de los refugiados”. Pronto plantean la situación en el Parlamento Europeo que, al cabo de poco más de un año, solicita la ayuda y colaboración de todos los miembros de la Unión Europea.

Cabe destacar que la tarea de “Mare Nostrum”, además de prevenir o evitar más muertes, tenía a su vez, un sentido HUMANITARIO.

La respuesta de la U.E. fue la puesta en marcha de un nuevo proyecto llamado “Tritón”, que muy lejos de tener en cuenta a las personas que arriesgan la vida (porque es lo único que les queda por perder), lo que intentan es evitar la entrada a Europa (aunque sea a palos). Con el agravante de un argumento pobre y manipulador como es “el riesgo de entrada de algún terrorista”.

Este hecho se suma a otro mucho más significativo para mí. Y es que, a principios de junio de 2007, (a escasos cincuenta metros) presencio la llegada de una “patera” en la playa de Jerez de la Frontera. Sólo voy a decir, sin entrar en detalles, que no olvido la escena, ni las caras de desesperación de los “inmigrantes”.

En ese sentido, la experiencia personal del proceso y llegada a España (año 2000, cuatro hijos pequeños y menos de 500 mil pesetas para “empezar una nueva vida”), queda reducida a su mínima expresión. Aunque, si bien es cierto, aporta un punto de vista diferente con respecto de quien nunca lo ha perdido todo, salvando la dignidad y la ilusión. Pero, está claro que, no es comparable en absoluto.

Así mismo, llevaba tiempo queriendo recuperar e integrar en mis trabajos materiales o técnicas aprendidas en mi infancia. Combinarlas con un nuevo punto de vista, o mejor aún, una nueva mirada.

Con siete años, aprendí a vaciar bombillas en las que creaba terrarios, que posteriormente vendía en un par de tiendas. Desde la mirada infantil eran auténticos mini hábitat.

Han pasado cuarenta años, obviamente mi visión del mundo ha cambiado. Hemos pasado de lo *universal*, que cuando se actualizó en lo *global*, desapareció como idea, y desapareció como un fin en sí mismo. Una



**Fig. 16: Barquitos de papel.**  
Seleccionada en la XIII Bienal de Meliana. Valencia, 2017.

globalización de intercambios de toda clase de productos, un flujo perpetuo de dinero que ha dado lugar a una cultura absolutamente indiferente incluso con una crisis humanitaria sin precedentes.



Fig. 17: Detalle.

Me atrevo a decir que este trabajo es una reinterpretación del mundo en el que vivo, una forma de representar las “geniales” respuestas y decisiones políticas que convierten al Mediterráneo en un cementerio o a las personas que huyen de la guerra y el hambre en refugiados sin refugio. Razones por las que creo oportunas las palabras del escritor franco-libanés Amin Maalouf, Premio Príncipe de Asturias 2010: “el mundo es una máquina compleja que no se desmonta con un destornillador. Pero no por ello hemos de dejar de observar, de tratar de comprender, de especular, de discutir, de sugerir en ocasiones tal o cual vía de reflexión”.<sup>15</sup>

#### PROCESO.

El trabajo comienza con la realización de barquitos de papel, a partir de un trozo de 3 x 4 cm., en este caso hojas de la Constitución Europea.

Posteriormente debo barnizar los barquitos con resina epoxi procurando que queden angostos. Los dejo secar 48 horas.

Mientras tanto me ocupo de las bombillas, quitando el remache y con un punzón partir el cristal de la base y reservar los trozos para el interior.

Después de vaciar y lavar la bombilla con alcohol y dejarla secar comienzo a cubrir el interior del casquillo con masilla epoxi resistente al agua.

Una vez seco, introduzco el barquito de papel y comienzo a rellenar el casquillo (con los trozos de cristal reservados y masilla epoxi) hasta dejar un orificio pequeño.

Agrego el aceite para bebé (Johnson) hasta la mitad y el preparado de agua destilada con óxido de cobre. Termino de cerrar la bombilla con la masilla epoxi dándole forma cónica. Dejo secar al menos 24 horas para después colocarla en posición vertical durante una semana. De esa manera controlo la pérdida de líquido.

Finalmente, pinto la base con esmalte sintético de color negro azulado y con un punto de dorado simular el remache.

Con pegamento para cristal voy uniendo las bombillas formando una estructura de seis bombillas grandes y tres pequeñas, todas a diferentes alturas.

Esta estructura va colocada en un soporte de hierro, de 1 x 25 x 25 cm. de base con un tubo central de 130x0,8 cm y una cazoleta donde se introduce el casquillo de la bombilla central.



Fig. 18: Detalle.

<sup>15</sup> MAALOUF, Amin. *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. Pág. 172.

## II.2. BENDITAS LÍNEAS ROJAS.

### MOTIVACIÓN.



**Fig. 19** *Benditas líneas rojas.*  
Valencia, 2018  
Tafetán, lana, piedras,  
alambre y chapa de hierro.  
Medidas variables, 200  
unidades.



**Fig. 20:** Detalle.

Vivir alejado de la ciudad, en contacto con la naturaleza, no sólo resulta inspirador también nos mantiene conectados con una parte básica o primitiva de nosotros mismos. Se modifican los estímulos, entonces empezamos a diferenciar, recuperar, y en algunos casos, reafirmar conceptos. Cambiamos el *ver* por el *mirar*. Porque mirar es un acontecimiento activo, y cuando se mira hay implícita una intención de comprender.

Resulta que la amapola silvestre se encuentra en Eurasia y norte de África. Vive en base a la *estrategia de lo efímero*, dura en flor dos o tres semanas a principios de mayo. A pesar de su aspecto frágil, sus resistentes semillas (incluso a los herbicidas), pueden durar entre nueve y diez años hasta su germinación.

Desde el punto de vista botánico es una mala hierba porque roba nutrientes a los cereales causando pérdidas de hasta un 40%. Es una planta nitrófila, así que, necesita que se remuevan los nitratos del suelo para crecer.



**Fig. 21: proceso de fabricación de las amapolas.**

Razón por la cual, tras la Primera Guerra Mundial, era lo único que crecía entre las trincheras de los campos de batalla. Por lo que, además, se convirtió en una flor evocadora.

Cada 11 de noviembre, tanto británicos como franceses, rinden homenaje a los muertos de la Gran Guerra y guerras posteriores con amapolas de papel .

Y una vez más, “esto me recuerda una historia...” una ironía, que para finalizar simplemente resumo con las palabras de Eduardo Galeano: “...EE. UU., Gran Bretaña, Francia, Rusia y China; los cinco principales fabricantes de armas en el mundo son los que tienen a su cargo nuestra paz”.<sup>16</sup>

#### PROCESO.

Para construir las amapolas corto círculos de tafetán rojo de 5, 6, 7 y 8 cm. de diámetro, a los que luego hago un pequeño tajo en el medio.

Con el calor de una vela los modelo dándoles forma cóncava y los separo por parejas, uno grande con otro 1 cm. menor.

Con lana negra hago pequeños pompones de un centímetro de ancho, dejando unos 10 cm. de lana sobrante que utilizaré para coser un pompón en el centro de cada pareja de tafetán, haciendo un pequeño frunce.

Con ayuda de un taladro tenso alambre de cinco metros de largo, que después corto en trozos de 80 cm. Hago un pequeño ovillo en un extremo y doblo un centímetro en el otro.

Aplico un punto de soldadura en cada base uniendo el extremo doblado de cada alambre.

Por último, toca unir las amapolas con el ovillo de alambre. En esta ocasión, a la mayoría se le agregó un imán para facilitar su posterior almacenaje.



**Fig. 22: fabricación de la base con alambre.**



**Fig. 23: Amapolas terminadas.**



**Fig. 24: Detalle.**

<sup>16</sup> GALEANO, Eduardo. [consulta: 17-07-18].

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nbbRInLwG2A>

### II.3. DEL OTRO LADO.

#### MOTIVACIÓN.



**Fig. 25 Izq.:** Detalle.

**Fig. 26:** *Del otro lado.*  
Valencia, 2018  
Chapa de hierro.  
385 X 120 X 150 cm.



**Fig. 27:** Montaje de *Del otro lado*.

*Basta con tan poco, tan terriblemente poco, para que uno se encuentre del otro lado de la frontera, donde todo pierde su sentido: el amor, las convicciones, la fe, la historia.*<sup>17</sup>

*Del otro lado* es un trabajo que pretende representar el paso de personas, de un lado al otro de “cualquier” tipo de frontera, mediante un puente que sólo está sustentado por ellos mismos. Algo así como el trabajo colaborativo que realizan las hormigas salvando escollos.

Cualquier situación incómoda de la vida en la que hay que cruzar del otro lado, antes (o durante) hubo un proceso que implica decidir, perder, asumir y en el mejor de los casos proyectar. Razones por las que resultaba importante la técnica y el material utilizado en esta pieza, principalmente para las estructuras que sostienen el puente, ya que debían combinar entre sí: por un lado, el objeto encontrado que haría las veces de puente y, por otro lado, las

<sup>17</sup> KUNDERA, Milan. *El libro de la risa y el olvido*. Barcelona: TusQuets Editores, 2013. Pág. 269.



Fig. 28: Oxicorte.



Fig. 29: Oxicorte.



Fig. 30: Detalle.

figuras trepando. La intención era un acabado basto, primitivo, incluso que pareciera desordenado o desestructurado.

#### PROCESO.

Las diferentes fases de esta pieza comienzan con unos dibujos muy básicos, sobre la idea de puente, de camino... Siempre acompañados de algunas frases o fragmentos que me emocionan o me inspiran, y que sirven, a la vez, como guía de lo que pretendo transmitir.

Después de realizar varias pruebas, la opción más apropiada resultaba ser la chapa de hierro de 2 milímetros utilizando la técnica de oxicorte, ya que el hierro derretido de los bordes no solo aportaba el acabado basto y primitivo que buscaba, sino también una cuota de dramatismo.

Cabe aclarar, que uno de los objetivos de este trabajo era conseguir un resultado coherente y armónico entre, la parte trabajada con oxicorte y el objeto encontrado/recuperado (puente). Como así también, el aprovechamiento del material en su totalidad.

Después de vaciar cuatro metros cuadrados de chapa, comencé a doblar las estructuras, con la intención de crear volumen y que resultaran más expresivas. Las doblaba en el suelo y las apoyaba en la pared para ver el resultado. Fue en el momento de recoger el trabajo, al ver las estructuras y los trozos más pequeños todo junto, cuando empecé a valorar otras posibilidades.

Hubo que hacer una pausa, replantear mediante la dialéctica el origen de la pieza y su adecuación, valorar y simplificar, porque de lo que realmente se trataba era de trabajar la idea, el concepto de *Del otro lado*. De esa manera se optó por crear una sola estructura de figuras que trepan, para llegar a la cima del muro, con intención de pasar. De todos modos, hay que mencionar, que surgieron otras formas y posibilidades de montaje con las que seguiré reflexionando y trabajando.

II.4. SIN CONTINENTE.  
MOTIVACIÓN.



Fig. 32: Detalle.



Fig. 31: *Sin continente*.  
Valencia, 2017.  
Malla metálica, varilla de aluminio.  
160 x 340 cm.

En esta pieza, tenía claro desde el principio, de qué quería hablar. El sentimiento de vacío o desolación de encontrarse sin hogar, ya sea por una crisis económica, un desahucio, o peor aún, crisis humanitaria, guerra... Actualmente tenemos para elegir.

La duda era cómo representar ese limbo donde lo material ya no tiene ningún sentido y el único sentido lo tienen, en todo caso, los seres queridos.

Una vez más, la intención era hablar de manera sencilla, sin caer en lo evidente o en lo dramático.

Entonces recordé... *Caja, casa, refugio* de Jorge Oteiza y el concepto de vacío; y encontré las primeras mosquiteras de la casa donde vivo, una malla metálica de casi cien años, de trama gruesa y por supuesto oxidada que el propietario había guardado durante décadas por un tema de la compañía aseguradora. Y con esa historia que él me contó, regreso a la idea de "contenido y continente" incluso desde un punto de vista legal.

Consciente de mi afición por copar el espacio con estructuras móviles, a lo Calder, y de cuestiones básicas de la física, como el juego del peso y el contrapeso, la resistencia, la inercia, el movimiento, el ritmo, el reposo, y los círculos... lo asocié a la idea de la rueda, del carro... de Milan Kundera:



Fig. 33: Detalle.

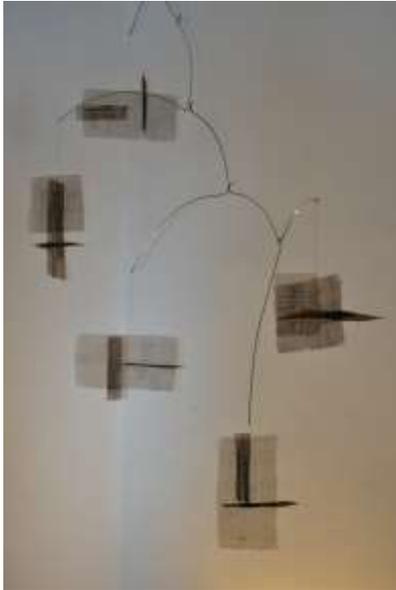


Fig. 34: Detalle.

*“Entonces tomé conciencia del significado mágico del círculo. Si nos alejamos de la fila, podemos volver a entrar a ella. La fila es una formación abierta. Pero el círculo se cierra y no hay regreso posible. No es casual que los planetas se muevan en círculos. Y que cuando una piedra se desprende de ellos sea arrastrada inexorablemente hacia fuera por la fuerza centrífuga. Igual que el meteorito despedido, volé yo también por el círculo y sigo volando hasta hoy.*

*...porque al fin y al cabo somos todos habitantes de un universo en el que todo gira en círculos”.*<sup>18</sup>

#### PROCESO.

Tal como mencioné anteriormente, la malla metálica con la que realicé este trabajo es recuperada, por lo que antes que nada debía lavar y cepillar. Una vez seca, desmonté el bastidor de madera, y (a grosso modo y según las medidas del boceto) comencé a cortar los rectángulos.

La idea original era construir diez estructuras de 27 x 15 cm. aproximadamente, con un par de pequeños cubos de 3 cm. de lado. Todo eso aprovechando el material al máximo.

Para un mejor encastre, realicé un corte a cada uno de los rectángulos. Después de disponerlos uní los planos de forma transversal con tres puntadas del mismo alambre oxidado. Ubiqué el punto de equilibrio y con la estructura colgando, comencé a aplicar conversor de óxido en algunos trozos.

Con los pequeños retales hice los cubos, que cosí y apliqué manteniendo el equilibrio. Y continué aplicando conversor de óxido hasta obtener un color pavonado.

Con la idea de conseguir una pieza ligera, y así favorecer su movimiento, para la estructura del móvil utilicé varillas de aluminio de 5 mm de diámetro a las que agregué un rotor de pesca y así obtener un giro de 360°. El resultado fueron dos móviles de cinco estructuras cada una, de 160X170 cm unidas por una varilla de hierro cuadrada de 0,5X140 cm.



Fig. 35: Sesión fotográfica.

<sup>18</sup> KUNDERA, Milan. *Op.Cit.* Pág. 90.

## II.5. BELLAS OKUPAS.

### MOTIVACIÓN.



**Fig. 36:** *Bellas OKUPAS*.  
Valencia, 2017.  
Bolsas plásticas translúcidas.  
Medidas variables, 120 unidades.

Con la intención de hablar de las mentiras políticas o la verdad disfrazada, distorsionada y manipulada con la que nos dejamos seducir a diario, y a la que además permitimos que se apodere de nuestras vidas, leer la síntesis realizada por Chomsky sobre las *10 estrategias de manipulación mediática* resultó ser muy oportuno. En resumen:



**FIG. 37:** Detalle.

- ✓ La distracción.
- ✓ Problema-reacción-solución.
- ✓ La gradualidad.
- ✓ Diferir.
- ✓ Dirigirse al público como si fueran niños.
- ✓ Uso del aspecto emocional.
- ✓ Mantener al público en la ignorancia y la mediocridad.
- ✓ Estimular al público a ser complaciente con la mediocridad.
- ✓ Conocer a los individuos mejor de lo que ellos mismos se conocen.

Chomsky plantea la aceptación de medidas inaceptables, con una aplicación a cuentagotas durante años consecutivos, cambios que de ser aplicados de una sola vez hubieran provocado una revolución. Una educación cada vez más pobre y mediocre, con un modelo obsoleto propio de otra época con unas necesidades diferentes (Ilustración, Revolución Industrial), que abre una brecha insuperable entre clases y que *mantiene* a la sociedad en la *ignorancia*

y la mediocridad. Se promueve incluso la idea de que está de moda ser estúpido, vulgar e inculto, *estimulando al público a ser complaciente con la mediocridad*, y de esa manera hacer creer al individuo que solamente él es el culpable de su propia desgracia. Así, en lugar de rebelarse contra el sistema, el individuo se auto invalida. Se inhabilita su acción. Porque está claro que, sin acción nada cambia, haciendo una referencia a los espacios que socialmente vamos dejando libres, faltos de resistencia, y que son ocupados de manera gradual y progresiva (hasta invasiva), por intereses que nada tienen que ver con el bien común.

Las medusas son criaturas marinas de una belleza misteriosa y un deambular sigiloso que habita desde hace más de quinientos millones de años. La conocida como Aguamala, de color blanco con bordes azules violáceos, considerablemente grande (llega a medir hasta cien centímetros), se encuentra en el Mediterráneo donde ha proliferado en los últimos años debido a la excesiva pesca por ende la disminución de depredadores, y al calentamiento y contaminación de las aguas. Para prevenir sus picaduras, como en otros aspectos de la vida, lo mejor es estar atentos a su presencia.

Algo a destacar, que no tuve en cuenta hasta el momento del montaje, es la electricidad estática. La idea de percepción del espacio cuando se camina entre las medusas que se adhieren al espectador, me sorprendió gratamente, y resultó ser otra manera de actuar sobre sus sentidos.

#### PROCESO.

El proceso constructivo de esta pieza es bastante sencillo, en todo caso es el aspecto cuantitativo lo que aporta algo de dificultad. Porque es una instalación realizada en bolsas de polietileno, donde la electricidad estática y la cantidad hacen necesario un poco de paciencia.

Las medusas están formadas por círculos de 15, 25, 35 y 40 cm. de diámetro, con el borde cosido a mano con punto diagonal en hilo color plata, y con un pequeño refuerzo de cinta adhesiva translúcida en el centro de donde, a su vez, van unidos los tentáculos. Estos tentáculos están realizados con el trozo sobrante de los círculos, es decir que ya tiene una forma curvada, a la que además intensifico estirando el borde al máximo. Coloco tres o cuatro, de diferente largo según el tamaño del círculo que forma la cúpula.

Con un hilo de poliéster cuelgo las medusas en una estructura móvil, formada por tres aros metálicos de un metro de diámetro cada uno con una cruz de madera que permite una mejor distribución de las medusas. Cada aro, lleva en el centro un rotor de pesca para facilitar el giro de 360°, y va unido al otro aro por medio de una varilla conformando un gran móvil que abarca unos cinco metros de diámetro y casi dos metros de altura.



Fig. 38: Montaje.



Fig. 39: Detalle.

El contrapeso que ejerce, junto con la posibilidad de giro completo y la iluminación led blanca azulada crea una atmósfera relajada.

## CONCLUSIONES.

Cuando digo una palabra –dijo Humpty Dumpty– esta quiere decir lo que quiero que diga, ni más ni menos.

-La pregunta es –insistió Alicia– si se puede hacer que las palabras puedan decir tantas cosas diferentes

-La pregunta –dijo Humpty Dumpty– es saber quién manda...eso es todo.

Lewis Carroll. *Alicia en el país de las maravillas.*

En los últimos cien años, hemos dañado el medio ambiente y destruido especies creando problemas sin precedentes. Irónicamente, el motivo por lo que todo esto ha sucedido, es la necesidad del ser humano de cambiar y mejorar su realidad. Hemos creado y modificado nuestro mundo, un mundo imaginario donde todo lo que usamos continuamente es el resultado final de una idea de alguien.

Se ha dissociado el intelecto de la emoción, ignorando un campo fantástico que es el motor de toda la historia de la humanidad, olvidando que la vida es orgánica y creativa, no lineal y organizada, que es más bien un caos que va adquiriendo sentido en la medida que transcurre el tiempo, en el que uno crea su vida a partir de su imaginación, de su temperamento y de las oportunidades que genera.

Comprendiendo que las ideas son el resultado del funcionamiento de la percepción, la memoria, la imaginación y los sentimientos, y que todos juntos funcionan como captadores de información podremos empezar a reflexionar, a revisar y redefinir unos cuantos conceptos.

Cuando José Antonio Marina explica que: “lo que pensamos sobre la inteligencia es lo que pensamos de nosotros mismos, y lo que pensamos sobre nosotros es una parte real de lo que somos”,<sup>19</sup> me lleva a la conclusión que resulta necesario un cambio esencial de actitud. Es más, que sólo es posible cambiar las estructuras de pensamiento a través del arte, cuestionar el mundo

---

<sup>19</sup> MARINA; José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona: Anagrama, 1993. Pág. 15.

de la realidad desde el plano poético, y más cuando actualmente es uno de los pocos recursos disponibles. Eso sí, todo ello teniendo presente, como dice Boris Groys que: “No hay que mal interpretar, (...) el saber y la maestría son necesarios”.<sup>20</sup> Porque no se trata de hacer por hacer, resulta casi indispensable recuperar la condición específicamente humana del *compromiso*, para que la relación entre comprensión y expresión sea verdaderamente provechosa.

Ahora bien, sólo con la intención de mantener coherencia en el planteamiento de mi propuesta, hago hincapié en que tengo asumida una postura contra la indiferencia, una defensa de la memoria, de la reflexión y del conocimiento cultural y espiritual (tanto de nosotros mismos como de los demás). Considero que son aspectos básicos que pueden ayudar a recuperarnos de esta *ceguera social* y definir cómo y hacia dónde vamos.

Razón por la cual, resulta oportuno aclarar que: aun sintiéndome satisfecha con los resultados obtenidos al cumplir los objetivos que planteé, los cuales no han sido particularmente ambiciosos, considero este trabajo como el puntapié inicial para desarrollar amplia y profundamente lo aquí planteado durante el Máster de Producción Artística que comenzaré el próximo curso. Porque, tal como mencioné al principio de mi propuesta, el anhelo de lograr un objetivo aún mayor se sustenta de mucho más que vehemencia. Es, en todo caso, una necesidad básica de profundizar, de afianzarme para seguir creciendo.

---

<sup>20</sup> GROYS, Boris. *Volverse Público*. Buenos Aires: Argentina. Caja Negra Editora, 2015. Pág. 105.

## BIBLIOGRAFÍA.

BARÓN LINARES, V. *Sobre la instalación en la escultura del siglo XX: El espacio como referente escultórico*. [Tesis doctoral]. Valencia Universitat Politècnica de València, 2002.

BATESON; Gregory. *Espíritu y naturaleza*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1980.

DEWEY; John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2008.

GROYS; Boris. *Volverse Público*, Buenos Aires, Argentina. Caja Negra Editora, 2014, 2015

KUNDERA; Milan. *El libro de la risa y el olvido*. Barcelona: TusQuets Editores, 2013.

LARRAÑAGA; Josu. *Instalaciones*. Guipúzcoa: Editorial Nerea, 2001.

MAALOUF; Amin. *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

MARINA; José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama, 1993.

MAYAYO; Patricia. *Louise Bourgeois*, Hondarribia, Editorial Nerea, 2002.

MUÑOZ, J. *Writings/Escritos*. Madrid: Ediciones de la central, 2009

PAVIS; Patrice. *Diccionario del teatro*. Madrid: Seix Barral, 1990.

SENNETT; Richard. *El Artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008.

VALESINI, S. *Instalación y Teatralidad: Umbrales poéticos en el arte contemporáneo*. En: Metal, julio de 2015 núm. 1, ISSN: 2451-6643

[consulta: 15-07-18] Disponible en:

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/metal/num1/valesini.html>

## REVISTAS ON-LINE.

CORNAGO; O. ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. En: *telondefondo.org*, agosto 2005 núm. 1, ISSN: 1669-6301

[consulta: 15-07-18] Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>

#### AUDIOVISUAL.

BOURGEOIS, L. La Sala-Guggenheim. En: *Rtve, a la carta*, 25-05-16. [consulta: 15-07-18]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-sala/guggenheim-21-05-16/3613679/>

GALEANO, E. *Nos mean y los diarios dicen llueve*. En YouTube, 29-01-14 [consulta: 17-07-18]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nbbRInLwG2A>

HESSE, E. Cine no ficción. En: *Lalulula.tv* [consulta: 15-07-18]. Disponible en: <https://lalulula.tv/cine/no-ficcion/eva-hesse>

LOOTZ, E. *Metrópolis*. En: *Rtve, a la carta*, [consulta: 15-07-18]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/metropolis/metropolis-eva-lootz/3884838/>

MUÑOZ, J. *Imprescindibles*. En: *Rtve, a la carta*, [consulta: 15-07-18]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-munoz-poeta-del-espacio/2398188/>

#### PÁGINAS WEB.

LOOTZ; Eva. [consulta: 15-07-18] Disponible en: <http://www.evalootz.net/>

MUÑOZ; Juan. [consulta: 15-07-18] Disponible en: <http://juanmunozestate.org/>

## ÍNDICE DE IMÁGENES.

- Fig. 1: Louise Bourgeois. Extraída de: <http://culturainquieta.com/es/arte/escultura/item/9480-el-arte-es-la-garantia-de-la-cordura-louise-bourgeois-resucita-en-el-museo-guggenheim.html>
- Fig. 2: *Mamman*, Museo Guggenheim. Extraída de: <https://images.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2012/05/Bourgeois.jpg>
- Fig. 3: *La Ascensión*. Serie celdas. Extraída de: <http://e04-elmundo.uecdn.es/assets/multimedia/imagenes/2016/03/17/14582331946895.jpg>
- Fig. 4: *Muñoz, J*. Extraída de: <https://m1.paperblog.com/i/269/2690628/juan-munoz-biografia-obras-exposiciones-L-AuVHVG.jpeg>
- Fig. 5: Muñoz, j. *Many Time*. Extraída de: <https://delianegro.files.wordpress.com/2008/11/juan-munoz-2.jpg>
- Fig. 6: Muñoz, J. *Descarrilamiento*. Extraída de: <http://www.pepecobo.com/upload2/f115032012123410.jpg>
- Fig. 7: Eva Lootz. Extraída de: <http://www.santamaca.com/wp-content/uploads/2014/12/eva-lootz-.jpg>
- Fig. 8: Extraída de: [http://www.salaveronicas.es/servlet/integra.servlets.Imagenes?METHOD=VERIMAGEN\\_145890&nombre= DSC9090\\_564X423.jpg](http://www.salaveronicas.es/servlet/integra.servlets.Imagenes?METHOD=VERIMAGEN_145890&nombre= DSC9090_564X423.jpg)
- Fig. 9: *A farewell to Isaac Newton*. Extraída de: <https://i.avo.es/default/2017/01/05/00121483629481973937876/Foto/J30D6055.jpg>
- Fig. 10: Extraída de: [http://agenda.diariovasco.com/media/eventos/0/0/5/4/7/547859\\_1.jpg](http://agenda.diariovasco.com/media/eventos/0/0/5/4/7/547859_1.jpg)

- Fig. 11: Extraída de:  
<https://www.tagesspiegel.de/images/heprodimagesfotos86120140112hesse-jpg/9319002/2-format6001.jpg?inlsFirst=true>
- Fig. 12: Extraída de: [https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQaGell8yw4OMg-pUTTYfINV4qDi-TLPe\\_NhSxpM1h-HPryokHG](https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQaGell8yw4OMg-pUTTYfINV4qDi-TLPe_NhSxpM1h-HPryokHG)
- Fig. 13: Extraída de:  
<https://pinkfuzzballness.files.wordpress.com/2010/04/580-1700.jpg>
- Fig. 14: *Barquitos de papel*. Valencia, 2016. Bombillas, aceite, resina y hierro. 130 x 25 x 25 cm., 3 unidades
- Fig. 15: *Barquitos de papel*. Detalle.
- Fig. 16: *Barquitos de papel*. Detalle.
- Fig. 17: *Barquitos de papel*. Detalle.
- Fig. 18: *Barquitos de papel*. Detalle.
- Fig. 19: *Benditas líneas rojas*. Valencia 2018. Tafetán, lana, piedras, alambre y chapa de hierro. Medidas variables, 200 unidades.
- Fig. 20: *Benditas líneas rojas*. Detalle.
- Fig. 21: fabricación de las amapolas.
- Fig. 22: fabricación de las bases con alambre.
- Fig. 23: Amapolas terminadas.
- Fig. 24: *Benditas líneas rojas*. Detalle.
- Fig. 25: *Del otro lado*. Detalle.
- Fig. 26: *Del otro lado*. Valencia, 2018. Chapa de hierro. 385 X 120 X 150 cm.
- Fig. 27: Montaje.

- Fig. 28: Oxicorte.
- Fig. 29: Oxicorte.
- Fig. 30: Detalle.
- Fig. 31: *Sin continente*. Valencia, 2017. Malla metálica, varilla de aluminio.
- Fig. 32: *Sin continente*. Detalle.
- Fig. 33: *Sin continente*. Detalle.
- Fig. 34: *Sin continente*. Detalle.
- Fig. 35: *Sin continente*. Sesión fotográfica.
- Fig. 36: *Bellas OKUPAS*. Valencia, 2017. Bolsas plásticas translúcidas. Medidas variables, 120 unidades.
- Fig. 37: *Bellas OKUPAS*. Detalle.
- Fig. 38: Montaje.
- Fig. 39: *Bellas OKUPAS*. Detalle.