Agraïments:

A Maribel, a la mare, al pare, a Laura, a Miguel, a Helenita i a Ido.

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS

L'escultura i la instal·lació com a representació d'una ironia sobre la quotidianitat a la societat contemporània. Anàlisi d'una proposta personal.

Nerea Martínez Junquero
València, Novembre 1997
Directora : Maribel Doménech Ibáñez

Índex

Introducció 7-12

CAPÍTOL 1. INTRODUCCIÓ AL PROJECTE ESCULTÒRIC DE LA INVESTIGACIÓ 13-24

1.1. Sobre com els sentiments poden ser dirigits per fets culturals i socials. 16-24

CAPÍTOL 2. CORPUS TEÒRIC 25-41

2.1. Postmodernisme. El sistema emocional com a dinamitzador del subjecte. 26-29

2.2. Identitat, intimitat i quotidianitat: tres conceptes claus en perill d'extinció. 29-34

2.3. Evolució (positiva i negativa) de l'escala de valors. Una aproximació als contrastos culturals. 34-37

2.4. Aproximació als pensaments de tres teòrics. 37-41

2.4.1. La necessitat d'educar els sentiments, J.A. Marina. 38-39
2.4.2. La mirada subjetiva, J. Kristeva. 39-40
2.4.3. Intimitat, societat i privacitat. José Luis Pardo. 40-41

CAPITOL 3. CONTEXT ARTISTIC 42-71

3.1. Els '80. Retorn a la figuració com a resposta al minimalisme i el conceptualisme. Anàlisi de l'obra dels artistes: Juan Muñoz, Kiki Smith, George Segal, Antony Gormley i Eija Liisa Ahtila. 49-71

CAPÍTOL 4. TREBALLS ANTERIORS RELACIONATS AMB EL PROJECTE PLANTEJAT. 72-105

4.1. Crítica social: família i política. *Mapa de carreteres* 2006 i *Reialisme* 2003. 74-80

4.2. La *saudade* de les relacions. Records dintre de maletes trobades. *Espaços partelhados* 2004/2005, *De entrada por saída* 2004/2005, *A fugida (dos beliscoes)* 2004/2005 i petites escultures en bronze 2005/2006. 81-98

4.3. Buscant la identitat perduda. *Toca'm, per favor* 2005 i *El viajero anónimo* 2004. 99-105

CAPÍTOL 5. ANÀLISI D'UNA PROPOSTA PERSONAL. PRESENTACIÓ I ANÀLISI DEL PROJECTE PRÀCTIC REALITZAT 106-196

5.1. Sobre la personificació de l'escultura i el sentiment de soletat. *Trobada perfecta* 2006/07, *Bon dia Senyora Escultura* 2007 i *Encantat de conèixer-la Senyora Escultura* 2007. 108-124

5.1.1. *Trobada perfecta* 2006-2007. 109-110

5.1.1.1. Aproximació sobre la temàtica. 110
5.1.1.2. Continguts. 111-112
5.1.1.3. Desenvolupament de l'obra: procés, tècniques i muntatge. 112-117
5.1.1.4. Obra, espai i espectador. 117-119
5.1.1.5. Referents. 119-124

5.1.2. *Bon dia Senyora Escultura* i *Encantat de conèixer-la Senyora Escultura* 2007 125-140

5.1.2.1. Aproximació sobre la temàtica. 126-128
5.1.2.2. Continguts. 128-130
5.1.2.3. Desenvolupament de l'obra: procés i tècniques. 130-136
5.1.2.4. Obra, espai i espectador. 136-137
5.1.2.5. Referents. 138-140

5.2. Familia i incomunicació. *La família perfecta* 2007. 140-157

5.2.1. *La família perfecta* 2007. 141-157

5.2.1.1. Aproximació sobre la temàtica 142-144
5.2.1.2. Continguts. 144-145
5.2.1.3. Desenvolupament de l'obra: procés i tècniques. 145-148
5.2.1.4. Obra, espai i espectador. 149-151
5.2.1.5. Referents. 151-157

5.3. Sentiments i quotidianitat. *Desequilibris emocionals* 2007. 157-171

5.3.1. *Desequilibris emocionals* 2007. 158-171

5.3.1.1. Aproximació sobre la temàtica. 159-161
5.3.1.2. Continguts. 161-162
5.3.1.3. Desenvolupament de l'obra: procés i tècniques. 162-163
5.3.1.4. Obra, espai i espectador. 163-164
5.3.1.5. Referents. 164-171

5.4. Matèries identitàries. *Yanne Ti Gometti* 2007 i *Ni tu ni jo* 2007. 171-196

5.4.1. *Yanne Ti Gometti* 2007. 172-187

5.4.1.1. Aproximació sobre la temàtica. 173-176
5.4.1.2. Continguts. 176-178
5.4.1.3. Desenvolupament de l'obra: procés i tècniques. 179-185
5.4.1.4. Obra, espai i espectador. 185-186
5.4.1.5. Referents. 186-187

5.4.2. *Ni tu ni jo* 2007. 188-196

5.4.2.1. Aproximació sobre la temàtica 188-191
5.4.2.2. Continguts. 191-192
5.4.2.3. Desenvolupament de l'obra: procés i tècniques. 192-194
5.4.2.4. Obra, espai i espectador. 194-195
5.4.2.5. Referents. 195-196

Conclusions 197-201
Bibliografia 202-204

Introducció

L'art contemporani, i principalment l'escultura, es troba marcat per la característica de la hibridació, tant per les temàtiques com per l'ús de tècniques i materials. Aquesta hibridació artística representa la complexitat que l´interpretació del món produeix. Sota una realitat que impedeix els somnis de transformació del món, l'individu es regeix per la subjectivitat i les preocupacions socials que li impliquen personalment.

El panorama cultural i artístic desde finals del segle passat es veu marcat per la incidència de tot això, donant pas a l'interés de nombrosos artistes per temes relatius a la identitat individual.

A la década dels 80 l'art es centrava en la crítica al sistema de signes i simbols a través de procediments com l'apropiació, la transformació, l'alegoría, la ironia i la retórica. Als 90, en canvi, els discursos artístics es tornen més existencialistes, desenvolupant noves formes expressives més properes a la vida de cadascú.

Sota aquestos canvis sorgeix un fort vincle entre vida i representació escultòrica. No obstant, cal dir que que la representació del cos a l'art, i concretament al camp de l'escultura, ha sigut en punt de reflexió dels artistes de totes les époques des de les primeres manifestacions. El principal interés que s'ha desenvolupat a l'hora de plasmar aquestes figuracions s'ha centrat en com representar a l'èsser, siguent aquest un individu intel·ligent. Com plasmar la fragilitat i la vulnerabilitat de la vida quotidiana, i com a conseqüència, del cos.

Podem dir que cap persona sol tindre un coneixement del seu cos. Més bé ell és el que ens permet coneixer tot el demés. El cos ens possibilita la nostra inserció al món, el nostre compromís amb ell, com expressa Simone de Beauvoir, "… estar presente en el mundo implica, en sentido

estricto, que existe un cuerpo que es, al mismo tiempo, una cosa material en el mundo y un punto de vista sobre ese mundo,…"

Trobe que el tractament d'aquests temes a la investigació és pertinent, ja que ens trobem front a temàtiques que són de gran actualitat, tan en el que refereix al món de l'art, com els estudis de molts teòrics. Tot això ve demostrat tant per la bibliografia publicada, com per algunes exposicions que des la dédada dels 90 han proposat images de l'home, del seu cos i la seva presència al món: **Desordres** (1992), Galerie Nationale du Jeu de Paume, París. **Posthuman**. (1992) FAE, Musée d'Art Contemporain, Puily/Lausana, Cocido y Crudo. (1994), Museo Reina Sofia, Madrid. **Quotidiana, The continuity of the everyday in 20th century art.** (2000) Al Castello de Rivoli, Turín. i **"Micropolíticas. Arte y cotidianeidad: 2001-1968".** (2003). Espai d´Art Contemporani de Castelló, entre moltes altres.

Des de fa uns anys a la meva obra es tracta la figuració i els sentiments com a partida de la creació. La motivació que m'ha conduït a seguir indagant en aquests aspectes a la Tesi de Màster ha sigut la voluntat d'enfortir el meu discurs i d'adquirir nous coneixements teòrics i tècnics que m'ajuden a produïr obra nova amb qualitat tècnica i amb major coneixement dels discursos narratius emprats.

En aquesta investigació per a la Tesi del Màster en Producció Artística he desenvolupat la tercera opció de Tesis, en la qual es demana la realització d'un treball inèdit en el que s'analitze la pròpia producció artística i es situe en context social i artístic que l'argumente. He optat per desenvolupar un treball teorico-pràctic, ajustant-me a la branca de Pràctica Artística que el Màster proposava, per investigar els temes que el meu discurs artistic comporta i que dona com a resultat el treball escultòric que desenvolupe des d'uns anys en enrere.

Així doncs, partint del meu treball he desenvolupat una anàlisi que s'adintra en el món de l'escultura figurativa a partir dels '80 i en un estudi dels principals teòrics que han desenvolupat un estudi al voltant dels conceptes d'identitat, subjectivitat, sentiment, relacions, sociabilització, quotidianitat i intimitat.

Els objetius plantejats a aquesta investigació pretenen:

1. Analitzar textos que aborden un estudi de la sociedad contemporània, centrat en la vida cuotidiana.

2.Inferir particularment en els conceptes d'aïllament, soletat, relacions i comunicació.

3.Relacionar els conceptes citats anteriorment amb la problemàtica de la "marginació social" de l'escultura.

4.Enumerar els principals problemes d'incomunicació i d'asociabilització per reproduir-los matèricament.

5.Representar una sèrie de situacions de la quotidianitat per qüestionar els seus valors ètics preestablerts en la societat occidental actual.

6.Exemplificar totes aquest entramant teòric a través de la representació escultòrica emprant, en molts dels casos, escultura figurativa amb dimensions reals per crear un llenguatge directe amb l'espectador i resoldre amb l'ús de diferents materials escultòrics per analitzar la reacció que provocarà el propi material als espectadors.

7.Documentar i estudiar la bibliografia relacionada amb el tema.

8.Analitzar els escultors i artistes en general que treballen amb la mateixa temàtica.

9.Realitzar un treball pràctic, consistent en una sèrie d'escultures que representen situacions anecdòtiques mitjançant ironies sobre la quotidianitat

10.Perfeccionar les tècniques escultòriques necessàries i del seu correcte ús en cada narració.

11.Extraure conclusions particulars a partir de l'anàlisis social per parlar irònicament dels esdeveniments.

La metododlogia emprada per a al realització d'aquesta Tesi ha sigut empírica i analítica, ja que, la realització de l'obra i l'estudi dels conceptes que l'obra tracta han mantingut un discurs paral·lel.

Aquesta investigació ha sigut desenvolupada en cinc grans capitols:

Comença pel primer capitol en el qual s'analitza la manera en que els sentiments a més de ser quelcom subjectiu que esdevé de la identitat de cadascú, també poden ser dirigits com a fets culturals i socials a través, principalment, de l'educació.

Al segon capítol es planteja el corpus teòric de la investigació, centrant-se en els conceptes de postmodernitat, subjectivitat, quotidianitat, identitat, intimitat i sentiments, analitzant l'opinió dels teòrics J. A. Marina, J. L. Pardo i J. Kristeva per arribar a entendre els conceptes, i les lectures contemporànies d'aquestos.

Al capítol III es planteja un discurs sobre els retorn a l'escultura figurativa a la década dels 80, analitzant la manera en que els factors socials

influiren en el discurs artístic i aquest es va interessar per l'individu i llur relació amb la societat, i llur subjectivitat, emprant com a element narratiu la figuració. Per a això, es fa prèviament una petita retrospectiva per analitzar quins foren els antecedents artístics que conduiren l'art a eixe punt, i s'analitza alguns dels que foren els artistes que representaren aquest moment: Juan Muñoz, Kiki Smith, Antony Gormley i George Segal.

El quart capítol es centra en plantejar una sèrie de treballs propis que es veuen vinculats amb el que serà l'obra proposada per a la Tesi. Aquests treballs es veuen organitzats en grups que es divideixen en funció del seu discurs. Els treballs plantejats són: *Mapa de carreteres* (2006), *Reialisme* (2003), *Espaços partelhados* (2004/2005), De entrada por saída (2004/2005) *A fugida (dos beliscoes)* (2004/2005), petites escultures en bronze (2005/2006), *Toca'm, per favor* (2005) i *El viajero anónimo* (2004).

Al cinqué i darrer capítol es proposa la presentació i anàlisi del projecte pràctic realitzat. En aquest capítol es planteja una estructura fixa per desenvolupar l'anàlisi de les obres, la qual consta d'una aproximació sobre la temàtica, plantejament dels continguts, desenvolupament de l'obra: procés, tècniques i muntatge, anàlisi de la relació obra-espai-espectador i estudi dels principals referents. Les obres que en aquest capítol es plantegen són: *Trobada perfecta* (2006/07), *Bon dia Senyora Escultura* (2007), *Encantat de conèixer-la Senyora Escultura* (2007), *La família perfecta* (2007), *Desequilibris emocionals* (2007), *Yanne Ti Gometti* (2007) i *Ni tu ni jo* (2007).

"Podría leerse la historia de nuestra cultura, desde los griegos hasta nosotros, como un intento de contestar a una sola pregunta: ¿Qué hacemos con nuestros sentimientos? Es tremendo que el nombre con el que designamos la ciencia de las enfermedades –patología- signifique en realidad *ciencia de los afectos*, pues esto es lo que significa *phatos* en griego. Según esta perspicaz lengua, padecemos nuestros sentimientos".[1]

[1] J.A.Marina, El laberinto sentimental, pàg. 11.

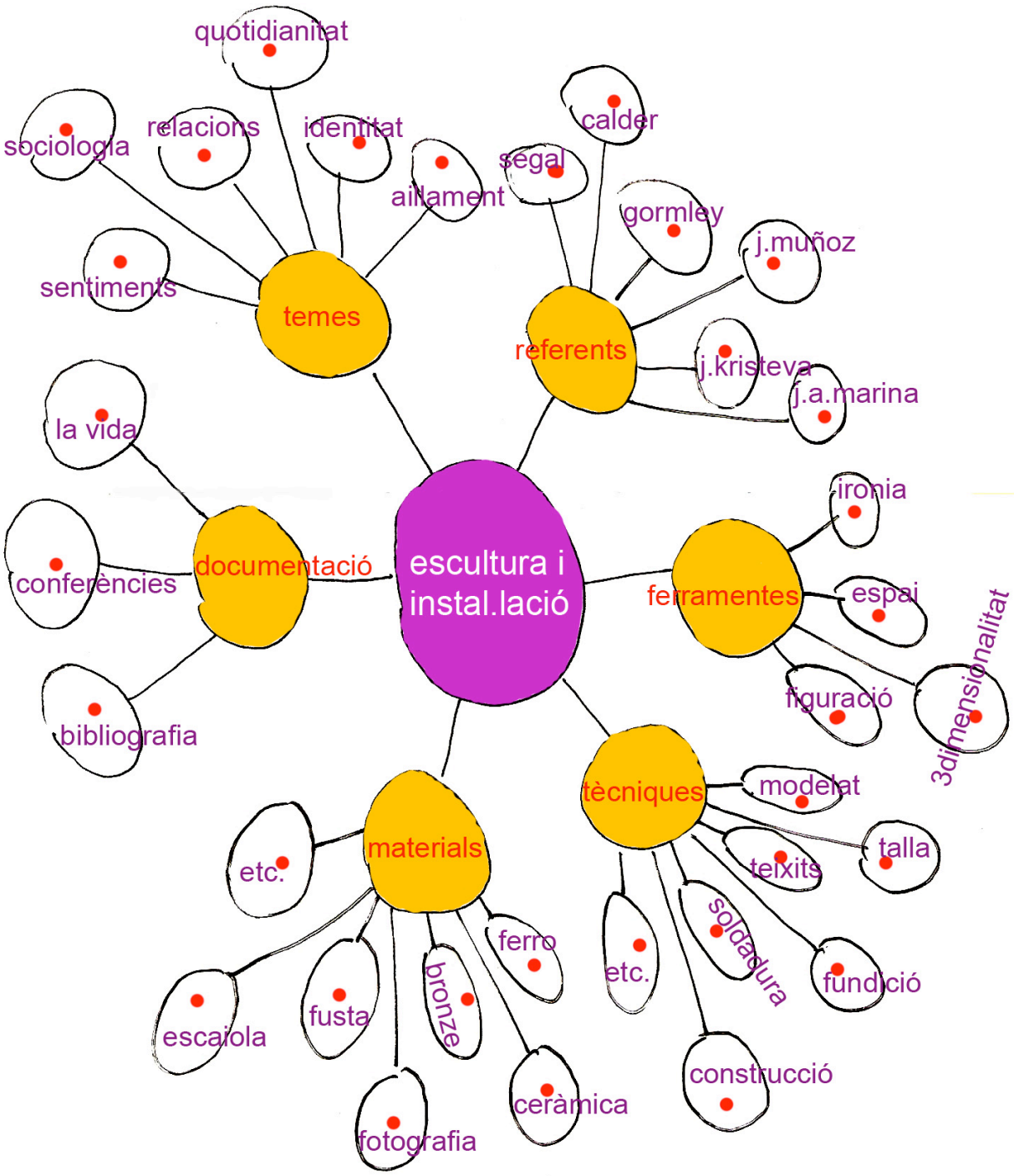
CAPÍTOL 1

INTRODUCCIÓ AL PROJECTE ESCULTÒRIC DE LA INVESTIGACIÓ

L’obra que es presenta en aquest projecte s’estructura en tres blocs temàtics principals: els sentiments, la búsqueda de la identitat, i la crítica a la situació actual de l’escultura. Aquestos blocs, tot i poder generar-se de manera independent els uns dels altres, acaben per interlligar-se tots ells. En quant al mode de fer (la figuració escultòrica), es planteja un recull històric sobre el retorn a la figuració al món de l’escultura postmoderna i s’analitza la manera en que aquesta tracta els temes que ací es mostren.

Al llarg del projecte s’anirà proposant un estudi desglosat de cadascun dels elements, on es mostra els punts en comú que tenen entre ells i s’argumenta perqué requereixen de la nostra atenció com a espectadors.

A continuació es proposa un mapa mental en el qual, l’espectador podrà visualitzar tots els continguts que es desenvoluparan al llarg del que és aquest projecte artístic, tant en el que refereix a l’investigació com a la pràctica artística:

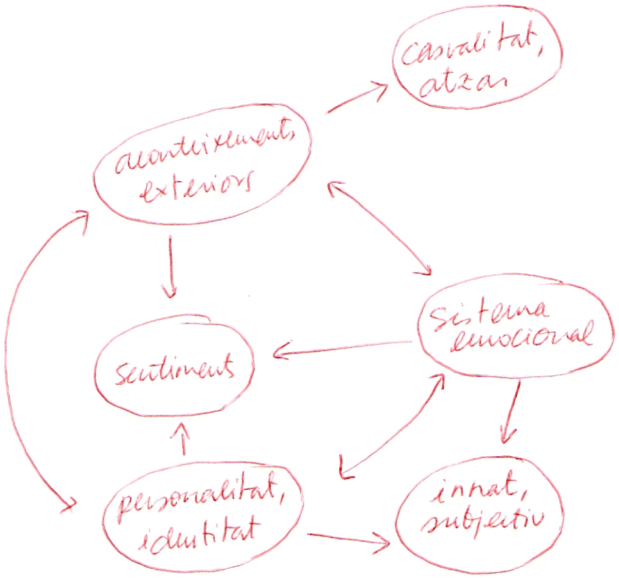

escultura i instal.lació
temes
quotidianitat
sociologia
relacions
identitat
aillament
sentiments
referents
calder
segal
gormley
j.muñoz
j.kristeva
j.a.marina
documentació
la vida
conferències
bibliografia
ferramentes
ironia
espai
figuració
3dimensionalitat
materials
etc.
escaiola
fusta
bronze
ferro
ceràmica
fotografia
tècniques
modelat
talla
teixits
soldadura
fundició
construcció
etc.

1.1. Sobre com els sentiments poden ser dirigits per fets culturals i socials.

El principal punt de partida d'aquest projecte es centra en els sentiments, en la manera que tenim de relacionar-nos els uns amb els altres, i la incapacitat de comunicació que molts cops es genera.

A continuació farem un estudi prèvi sobre com els sentiments poden ser dirigits per fets culturals i socials, per intentar arribar a entendre molts dels sentiments que representen la societat actual.

Podem dir que els sentiments es defineixen principalment per dos motius: els aconteixements exteriors que ens envolten i la vinculació amb el nostre sistema emocional, la nostra manera de ser i el mode en que ens afecten tots aquestos esdeveniments.



"Los sentimientos son el balance consciente de nuestra situación."[2]

[2] J.A.Marina, *El laberinto sentimental*, pàg. 27. pàg.301.

Evidentment cada individu té una personalitat ben diferent de la dels altres, que li farà actuar front a una situació d'una manera o altra.

"Los problemas, siendo existenciales, son universales; sus soluciones, siendo humanas, son diversas."[3]

Molts individus es poden trobar amb la mateixa problemàtica però, com que cada individu actua en funció a la seva subjectivitat, cadascú afrontarà i intentarà resoldre el problema d'una manera ben diferent dels altres, en certa manera en función a la importància que cadascú li otorgue al problema.

Però el que en aquest punt ens interessa no és simplement analitzar com actua cadascú front a les diferents situacions, sinó intentar demostrar que els sentiments poden arribar a ser, a més d'un fet subjectiu, un fet social i/o cultura, que s'inculca a les persones a través de l'educació.

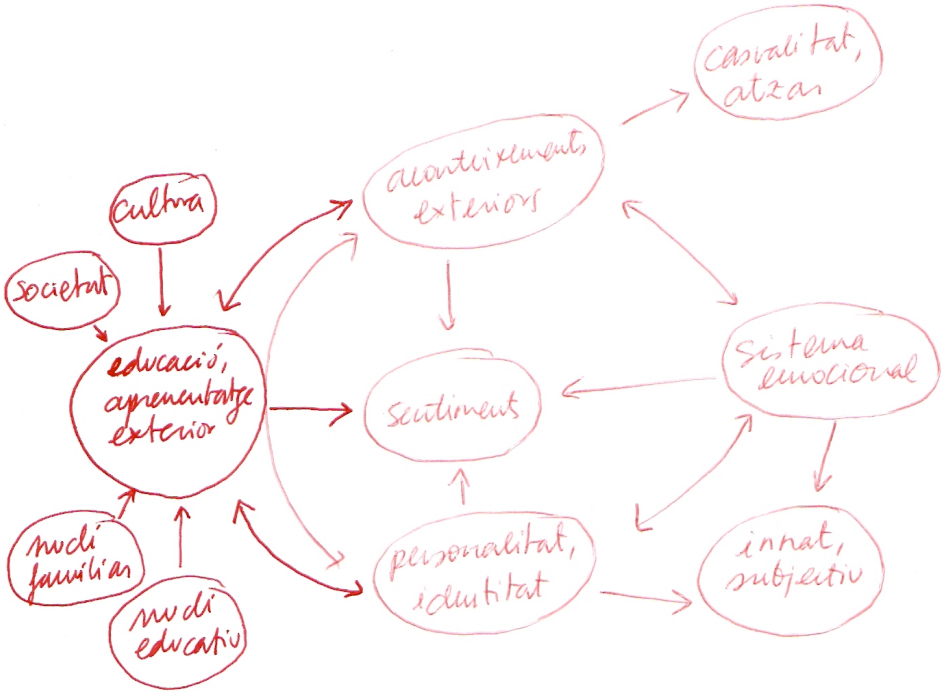
Des que naixem tenim algú que ens envolta, ens protegeix, i ens educa front a les situacions aversives (ens eduquen sobre alló que hem de tindre por o prestar especial atenció, i també sobre les altres situacions que són agradables, tendres, a qui hem de mostrar estimar, com i quant). I tota aquesta informació no és en và, tot això ens va formant, i va definint el que més endavant serà la nostra manera de sentir.

"Nuestra primera relación con el mundo es afectiva. No nacemos neutrales. Somos seres necesitados, a medio hacer (…). Nos encontramos en la encrucijada de todos nuestros caminos mentales, en el laberinto donde se entrecruzan conocimento, afecto y acción. Todo influye sobre todo en una enredada causalidad recíproca que dificulta

[3] Geertz, *La interpretación de las culturas*, pàg.301, Gedisa, 1992..

enormemente el análisis, por eso los problemas sentimentales parecen círculos sin salida. (…). Los sentimientos modifican el pensamiento, la acción y el entorno: la acción modifica el pensamiento, los sentimientos y la acción; los pensamientos influyen en el sentimiento, la acción y el entorno."[4]

Així doncs, podem observar com s'amplia notòriament l'esquema presentat anteriorment de manera incompleta, ja que un factor importantíssim que regeix els nostres sentiments prové del nostre exterior: de la societat i la cultura que ens envolta.



I és enmig de tot aquest embolic és on es va definint la subjectivitat de l'individu.

Si busquem al diccionari, ens trobem amb les següents definicions:
"**Subjectivitat**: f. Qualitat de subjectiu.

[4] J.A.Marina, *El laberinto sentimental*, pàg. 26-27. ed. Compactos-Anagrama

Subjectiu –iva: adj. **1.** Relatiu o pertanyent al subjecte. **2**. esp. Dit del que només és propi del subjecte, de la subjectivitat. **3.** Que depén de la manera de pensar, sentir, conéixer d'un subjecte o d'uns subjectes determinats. **4.** No fonamentat sinó en apreciacions personals; que procedeix segons meres apreciacions personals; parcial, tendenciós. "[5]

En aquest punt resultaria interessant continuar buscant, per veure quines diferències trobem amb la paraula *personalitat*:

"**Personalitat**: f. **1. a.** Qualitat de personal. **b.** conjunt de trets característics d'una persona que la distingeixen d'una altra. **c.** Conjunt de qualitats que constitueixen l'individu com a persona. **d.** PSIC. / PSIQ. Organització dinàmica i integradora dels components psicològics i biològics de l'individu humà, tant en les seues característiques diferencials permanents com en les seues pròpies modalitats de comportament. **e.** personalitat civil DR. CIV. Conjunt de dades relatives a una persona en virtut de les quals aquesta és renciada de qualsevol altra dins l'àmbit de la societat. **2.** Persona il.lustre, conspícua."[4]

Mentre que la subjetivitat ens defineix en quant a la manera de sentir i pensar, la personalitat ens defineix principalment en el que respecta al nostre comportament. Per tant, es pot dir que ambdós són facilment maleables i manipulables tant a nivell social com cultural.

Tots tenim una identitat pròpia, per això molts cops es dona la situació de rebel.lació front a la figura d'autoritat (el mestre, el pare, el jefe, el president, el rei…), degut a la negació d'una imposició amb la que no concordem, la qual pot ser en quant a mode de pensar, de sentir o d'actuar. Tot i això, el més freqüent és deixar-se dur per la corrent, el que

[5] *Diccionari valencià*, ed. Bromera, Generalitat Valenciana.

denominem “societat borreguil”, més cultament conegut com a “societat de masses”.

A continuació posarem un exemple molt senzill: un dia sentirem algú que deia: “el meu gos és molt racista, sempre que veu algun negre li lladra i li treu les dents, i és extrany, perqué jo mai he fet cap comentari negatiu…”. Els gossos són un exemple claríssim ja que l’educació és necessària per establir una jerarquia. L’amo sempre és el seu líder, la figura a la que han d’obeir i respectar, i són molt observadors. Per això, posiblement la persona de l’exemple mai haja fet cap comentari negatiu al respecte de les persones de pell més fosca, però el seu cos si que haja emitit petitos gestos de desgratitud, incomoditat o cert nerviosisme. Petits *tics* imperceptibles per altres persones però si per als gossos. Per tant no resulta estrany que la reacció d’aquestos acabe per ser una situació violenta d’atac, ja que és en allò que se’ls ha educat. És imposible que un gos, per natura, siga racista, ja que per a d’ells tots nosaltres som la mateixa raça, però si que és posible guiar el seu comportament, la seva conducta, desde la figura d’autoritat: l’amo.

Exactament igual passa amb les persones. Estem constantment en formació, absorvint tot allò que sentim i observem i influenciant-nos.
El problema està en que no ens formem únicament a través de les persones que ens envolten, ens estimen i volen el nostre bé. Estem constantment bombardejats per divereses fonts d’informació que ens intenten dir com hem de pensar, actuar i sentir, i molts cops en benefici d’altres.

Segons J.A. Marina, les característiques de la societat occidental són: consum, dessig incontrolat, ansietat (que és el contrari d’intel.ligència), presa (el contrari de tendressa) i violència:

"¿Y que podríamos decir de nuestra cultura? En este momento, la cultura occidental presiona para favorecer la insatisfacción y la agresividad. Nuestra forma de vida, la necesidad de incentivar el consumo, la velocidad de las innovaciones tecnológicas, el progreso económico, se basa en una continua incitación al deseo. Éste es el gran tema psicológico de nuestra época. (…) parece que estamos condenados al estancamiento o a la ansiedad irremediable. (…)El deseo impaciente se llama en castellano "ansia" y la ansiedad parece ser también una característica de nuestra cultura. Además, la prisa se opone a la ternura. (…) Sartre describió la relación de la prisa con la violencia. El apresurado lo quiere todo ahora, y la efracción, la violencia, es el camino más corto. ¿Para que guardar la formas, que siempre son lentas? "[6]

Podriem resumir el paràgraf de Marina de la següent manera: **tots els avenços de la cultura occidental provoquen a la llarga violència degut a la búsqueda de l'enriquiment pròpi, i tot això ens allunya a quilómetres de distància de coses tan importants com la intel.ligència i la tendressa.**

Desgraciadament, els médis de massa tenen un poder desmesurat avuí en dia. Bàsicament podem dir que fan el que volen amb les nostres ments.

Aquest és un molt bon punt de partida per explicar de manera concreta que és el que ens condueix al que pot semblar una mentalitat tan negativa de la nostra societat i amb una tendència totalment decadentista en quant a les relacions i els sentiments es refereix.

A continuació es posaran una série d'exemples explicatius:

---

[6] J.A.Marina*, El laberinto sentimental*, pàg. 47, ed. Compactos-Anagrama

Quan són rebaixes, per exemple, et fan creure que allò més normal que has de fer eixe dissabte és anar a comprar. Quan és el dia del pare, és imprescindible que li compres una corbata, etc. És curiòs que, quan arriba l'estiu a la tele s'anuncien tot tipus de cremes per estar més morenos/es, mentre que si ens anem a llatinoamèrica aconteix exactament el mateix sol que a l'inrevés: allí les cremes que s'anuncien són per estar més blancs/es.

Però, que passa amb aquelles persones que no s'ho poden permetre? Es senten frustrades. Aquest és el sentiment on ens interessa arribar.
Però això no és el més greu, arriba fins a extrems de posicionar-te en temes polítics, o fins i tot de la teva integritat física: si gastes més d'una talla 38, ja pots començar a vomitar, perqué eres una persona socialment obesa…

És inevitable no alimentar-se de tots aquestos missatges que es llancen diariàment, l'única possibilitat seria apagar la televisió, tot i això continuariem siguent bombardejats constantment per la publicitat als carres.

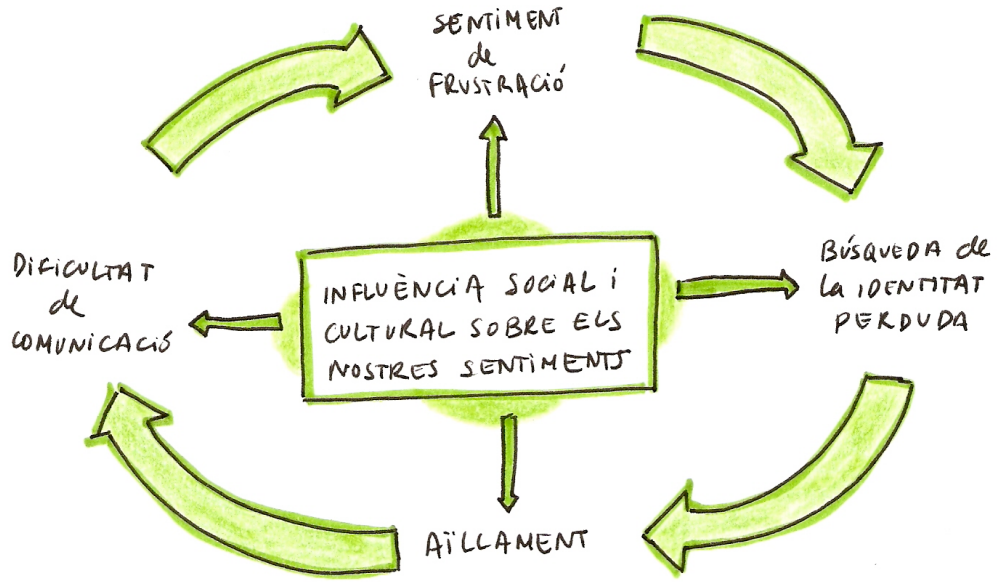
Tota aquesta informació, per tant, afecta de manera directa la sensibilitat dels individus, els quals acaben decidint el que està bé i el que no per motius molt aliens a la seva subjectivitat, o fins i tot del que és l'intent frustrat de l'educació dels que l'envolten.

"(…) los sociólogos de la intimidad pagan su tributo filial haciendo de la intimidad un producto -refinado o degradado, según los casos- del individualismo fundador de la sociedad moderna, surgido como consecuencia del progreso civilizador. "[7]

[7] José Luis Pardo, *La intimidad*, pàg.11, ed. Pre-textos, València, 2004.

Un cop més es critica com la societat, víctima del progrés, es veu dirigida pels interessos d'alguns i manipula la nostra intimitat en funció dels seus beneficis.

Havent arribat a aquest sentiment de frustració, i sabent quina és la seva procedència, ens pararem a analitzar quines són les seves conseqüències més directes:



Com podem vore, aquest és un peix que es mossega la cua. Un sentiment retroalimenta l'altre, convertint-se en un cercle viciós dificil d'abandonar. Cada sentiment ens condueix a altre i tot això gairebé sense adonar-nos. L'individu es troba paralitzat en una situació asfixiant que moltes vegades condueix a comportaments ben irreals que afecten a la seva comunicació, com pot ser comunicar-se amb objectes sense vida, degut a la imposibilitat de fer-ho amb aquells que si que la tenen. Sorgeix el bloqueig mental.

Per descomptat, no podriem abandonar aquesta introducció sense mencionar que, tot el representat a aquest projecte no és més que el resultat de tot això. Sobre com influeix la societat als individus (que són les autèntiques víctimes) i llurs sentiments i qui és qui realment regeix la societat.

CAPÍTOL 2
CORPUS TEÒRIC

2.1. Postmodernisme. El sistema emocional com a dinamitzador del subjecte.

Si busquem als llibres el concepte de Postmodernisme, trobem que és un moviment que sorgeix a partir de la segona meitat del segle XX. Aquest es caracteritza, bàsicament per una crítica al Modernisme. Tot i que ha tingut una important transcendència al camp de l'art, hem de saber que no ha sigut només en aquets terreny on s'ha desenvolupat, sinó també en altres terrenys, com la lingüística, la història i la filosofia.

Si el Modernisme recolzava el compromís riguros amb la innovació, el progrés, i les vanguardes, el Postmodernisme pretén superar tot açó, deixant via lliure a les hibridacions i a la cultura popular.

El símbol d'una única autoritat, amb una única veritat desapareix totalment al Postmodernisme, on es creu en en la multiculturalitat i la pluralitat de petites veritats i ídols a seguir.

Coneguem el Postmodernisme com a la era del desencant. Les utòpiques ànsises de dessig de progrés desapareix per donar pas a la crua realitat.

Històricament, després d'enfonsar-se els rusos definitivament, i de la caiguda del mur de Berlín, sorgeix una nova situació global: la Globalitzaió i el Neoliberalisme. Junt a aquesta nova situació, els médis de massa prenen un valor fortíssim, siguent que tot alló que ells diuen es converteix en veritat irrefutable. Com a conseqüència d'aquesta pressa de poder dels médis de massa, la intimitat desapareix, i la vida dels altres es convirteix en *shows*.

És en aquest punt on ens trobem alló que realment ens interessa: la nova estructura social crea ràpids ritmes de vida que fan que l'individu

s'interesse únicament pel present (sense importar-li el passat o el futur). Sols interessa alló immediat, i poc a poc es va perdent la personalitat individual. El subjectivisme es converteix en el centre de la observació de la realitat.

El relativisme cultural (no hi ha una veritat absoluta i res és bo ni dolent) provocarà una pérduda del sentiment de cohesió social. Els líders (polítics, religiosos…) es multipliquen, la televisió ens dona moltíssima informació, però també es *desconsagren*, i igual de ràpid que apareixen, desapareixen. Els xiquets també amplien les figures identificatòries, deixant de ser únicament els pares (o pares i educadors), per passar a ser-ho també totes les figures adultes que apareixen a la televisió i ells consideren que han d'adorar. Va sorgint l'interés per les cultures minoritàries, donant importància al cúmul de "micros" i no a una única cultura dominant.

"Simplificando al máximo, se tiene por *postmoderna* la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. (…) La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. (…) Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables. (…) es la heterogeneidad de los elementos. (…) La condición postmoderna es, sin embargo, tan extraña al desencanto, como a la positvidad de la deslegitimación. ¿Dónde puede residir la legitimación después de los metarrelatos? El critério de operatividad es tecnológico, no es pertinente para juzgar lo veradero y lo justo."[8]

[8] Jean François Lyotard*, La condición postmoderna,* pàg. 11, ed Catedra.

A partir d'ací, podem afirmar que el subjecte es constitueix a través de tot allò que l'envolta: història, cultura i societat. El subjecte contemporàni, es veu envoltat de noves tecnologíes, en canvi, com afirma Esther Díaz al text *Posmodernidad y vida cotidiana*, el que succeeix és que el discurs dels individus no està adaptat a aquestes noves tecnologíes, sinó que "son herencia de practicas ya perimidas, o, al menos, cuestionadas". En aquesta trobada desestructurada entre actualitat i passat es produeix un xoc en que l'individu és qui surt perdent, ja que acaba per sentir-se perdut i desorientat identitàriament parlant. Si a més li sumem el comentat anteriorment estat de relativisme, ens trobem front a identitats fragmentades, que es regeixen per una subjectivitat, reivindicant cadascú el seu "micro" particular. El problema de la nostra época no és que es creen estereotips preestablerts, sinó que, totalement al contràri, els paràmetres identificatius són tan poc fixes, tan canviants constantment, que el subjecte es fa un embolic.

"El choque entre las nuevas tecnologías y los léxicos heredados han producido una fragmentación en los procesos de constitución de los sujetos y, por lo tanto, de identificación de nosotros mismos. Somos sujetos fragmentados o multifrénicos."[9]

La inestabilitat emotiva i identitaria del postmodernisme es deu a un desajust entre els ràpids canvis de comunicació produits pels constants avenços tecnològils a partir de la Segona Guerra Mundial, i l'estancament del llenguatge (herència de l'emotivitat del romanticisme i la racionalitat del modernisme) que no consegueix evolucionar al mateix ritme que els avenços tecnològics, i per tant, les relacions i llurs denominacions canvien, però els subjectes no tenen temps d'assimilar aquestos canvis i, per tant, es perden.

[9] Esther Díaz*, Posmodernidad y vida cotidiana.*

Les relacions, gràcies a noves tecnologies com el telefon, internet, etc, han canviat, es fan cada cop més efímeres i inestables. És el que, molt acertadament, Esther Díaz denomina *relaciones afectivas de microondas:* relacions que es calfen molt ràpidament, però sense "calar" realment, i per tant es refreden tan ràpid com s'havien calfat. Com a conseqüència dels canvis a les relacions (tant personals com amb el món), es canvia també la manera de construir la nostra pròpia identitat personal: "La identidad personal se conforma a partir de la confrontación entre los *modelos* que provee la realidad y nuestras propias valoraciones y conductas." [10]

Les nostres identitats es troben doncs, constantment en construcció, ja que els líders i models que ens dicten constantment alló que està bé i allò que no, alló que hem d'adorar, alló que és vertader, estan en constant canvi (gràcies als médis de massa), i per tant ens aferrem i desaferrem a ideals com qui canvia de samarreta, i això és el que impedeix una estabilitat emocional i provoca els problemes identitaris.

2.2. Identitat i intimitat: dos conceptes claus en perill d'extinció.

La identitat, o millor dit, la búsqueda d'aquesta, actua com a segon pilar conceptual del projecte.

La búsqueda de la identitat als nostres temps és quelcom preocupant. La influència (explicada al punt anterior) de la societat sobre els sentiments de l'individu ens presenta un nou conflicte interior: alló que som i alló que ens indiquen que hem de ser. Com s'ha vist al capítol 1 aquesta manipulació produeix un aïllament de l'individu, dificultat de comunicació i sentiment de frustració i, conseqüentment, el que ací s'analitza: la

[10] Esther Díaz, Posmodernismo *y vida cotidiana*.

búsqueda de la identitat, provocada pel dilema entre el que se'ns diu de fora i el que realment som.

"Identitat: f. **1.** Qualitat d'idèntic. **2.** Qualitat de ser una persona o cosa ella mateixa. Comprovar la identitat d'una persona, d'una firma. **3.** Conjunt de característiques que fan que una persona o una comunitat siga ella mateixa. La llengua és part essencial de la identitat d'un poble. **4.** MAT. Dit d'una igualtat que és satisfeta qualssevol que siguen els valors que donem als seus símbols literals."[11]

Com podem comprovar, la definició de la identitat no s'allunya molt de la definició de personalitat: ambdues tenen com a punt en comú que parlen de nosaltres, dels nostre ser, ens defineixen. No obstant, si que hi ha una diferència bàsica entre ambdues: la personalitat ens drescriu, principalment, en quant a comportament, mentre que la identitat ens descriu com a individus únics, siguent impossible que algú tinga una identitat *idèntica* a la nostra.

La identitat ens diferència de qualsevol altre ésser. Podem dir que dona una descripció completa de nosaltres: qui som (nom, cognoms i un llarg etcétera de dades), com som físicament (altura, pes, quantes pigues tenim…), i com som psicològicament (setimentalment, personalment…).
La identitat defineix al complet la nostra persona.

Aquesta definició, per tant, sembla d'una gran complexitat, i ho és. És per això que tanta gent es troba amb el dubte existencial de no saber qui és, de no saber com es constitueix la seva identitat.

Si ens parem a pensar, hi ha un ventall molt gran de possibilitats: podem ser castanys o pelrojos, prims o grossos, homes o dones, amables o

[11] *Diccionari valencià*, ed. Bromera, Generalitat Valenciana

antipàtics, saber parlar francés o xinés,... són moltíssimes les possibles combinacions, i per això, aconseguir una combinació perfecta que et faça sentir bé, i que a més a més acople socialment, sembla una utopia. Per descomptat, no creguem en la perfecció, el que no sabem és que no és tan complicat arribar a quelcom que s'assemble. Es tracta simplement d'estar bé en un mateix.

La identitat, a més a més, va molt lligada amb la comunicació. El fet de ser com som ens fa comunicar-nos d'una manera o d'altra. Per això, quan se'ns plantegen dubtes sobre la nostra identitat, es podueixen conseqüentment problemes de comunicació. Les relacions es dificulten havent problemes identitàris, i això, com vorem al llarg d'aquest estudi, és quelcom essencial a l'hora de dirigir els sentiment. Per tant, ens trobem amb un cercle viciòs: problemes d'identitat, problemes de comunicació, problemes sentimentals, problemes d'identitat…

Podem dir, per tant, que la identitat, a més de ser allò que ens costitueix, és també allò que es mostra de nosaltres, allò que crea en els altres una imatge o altra sobre nosaltres, i el que ens fa relacionar-nos d'una manera en concret amb els demés.

La intimitat, per contra, podem guardar-la en un espai més privat del nostre ser que ens pertany únicament a nosaltres.

"Cada cual tiene sus preferencias. Por tanto, eso no es la intimidad sino la privacidad. Es decir: una identidad. La identidad privada. La intimidad no es la suma de las preferencias particulares sino su forma, es decidir, su condición de posibilidad."[12]

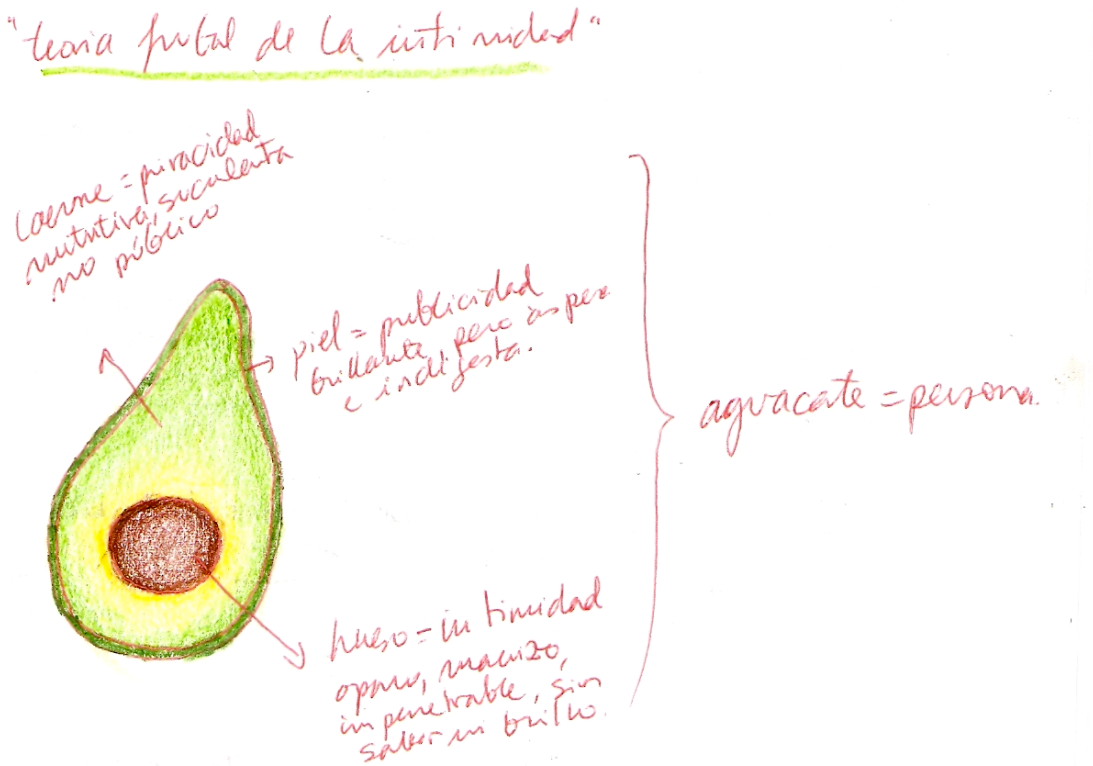
[12] José Luis Pardo, *La intimidad,* pàg.42, ed. Pre-textos, València, 2004.

Farem una parada al camí per debatre un interessant punt que planteja J. L. Pardo al llibre *La intimidad (*ed. Pre-textos, València, 2004), sobre la comú confusió entre allò íntim i allò privat; Després d'haver escrit *La banalidad*, llibre en el que reflexiona sobre la publicitat, "la esfera de la opinión pública ocupada por la propaganda comercial i la manera en que aquesta resulta la suma de la coyuntura cultural de una sociedad, l'autor es va veure interessat per la manera en que els mitjans de massa i els teórics distorsionaven el concepte de la intimitat: Todas mis observaciones me llebavan a experimentar la forma en que la publicidad se llenaba más y más de intimidad y, por tanto (…) de obscenidad." I així naixqué *La intimidad*.

En aquest llibre José Luis Pardo planteja que els principals culpables de la confusió dels termes íntim i privat són els sociòlegs, psicòlegs i filòsofs, ja que s'empenyen en emprar la paraula íntim per denominar quelcom que simplement és privat:

"Aquí nace lo que podríamos llamar la *teoría frutal de la intimidad*, prejuicio implícitamente compartido por psicólogos, sociólogos y filósofos: la persona sería como un aguacate; la piel exterior sería la publicidad, la capa protectora, brillante aunque algo áspera e indigesta (no en vano ostenta el monopolio de la violencia), que se ve desde fuera y que protege el interior; la carne nutritiva y suculenta (siempre a un paso de la corrupción) sería la privacidad, zona de madurez donde los individuos disfrutan del tesoro de sus propiedades salvoguardadas de la pública voracidad por el derecho que protege su libertad (único ámbito del que, a pesar de los abusos terminológicos, pueden hablar los sociólogos); y la intimidad sería el hueso opaco, macizo, impenetrable, corazón nuclear y semilla germinal que no tiene sabor ni brillo."[13]

[13] José Luis Pardo, *La intimidad*, pàg.13, ed. Pre-textos, València, 2004.



Per defendre aquesta teoria explica que els principals investigadors d'aquest terme són "moderns" i consideren el terme intimitat també modern, per això, a tothom anterior a la modernitat li negaren el dret a la intimitat. Així doncs, el principal problema es troba en que no feien un estudi etnològic. Per altra banda, defen que els sociòlegs basen les seves teories en fonts documentals poc fiables, com ara la premsa rosa o la publicitat. Conclueix explicant que el principal motiu de que els sociòlegs empren el terme *íntim* inadecuadement (en lloc d'emprar el terme *privat*) es deu a que: "(…) la voz *intimidad* está (por buenos motivos) cargada de connotaciones positivas (autenticidad, inviolabilidad, etc.), mientras que se siente cierto pudor a la hora de usar el término *privacidad* (que define aquello sobre lo que ellos realmente investigan), cargado de connotaciones negativas."[14]

Al llarg d'aquest punt hem vist com la intimitat no té cap prejudici negatiu, més bés al contrari, és necessari per a tots nosaltres. Per això resulta

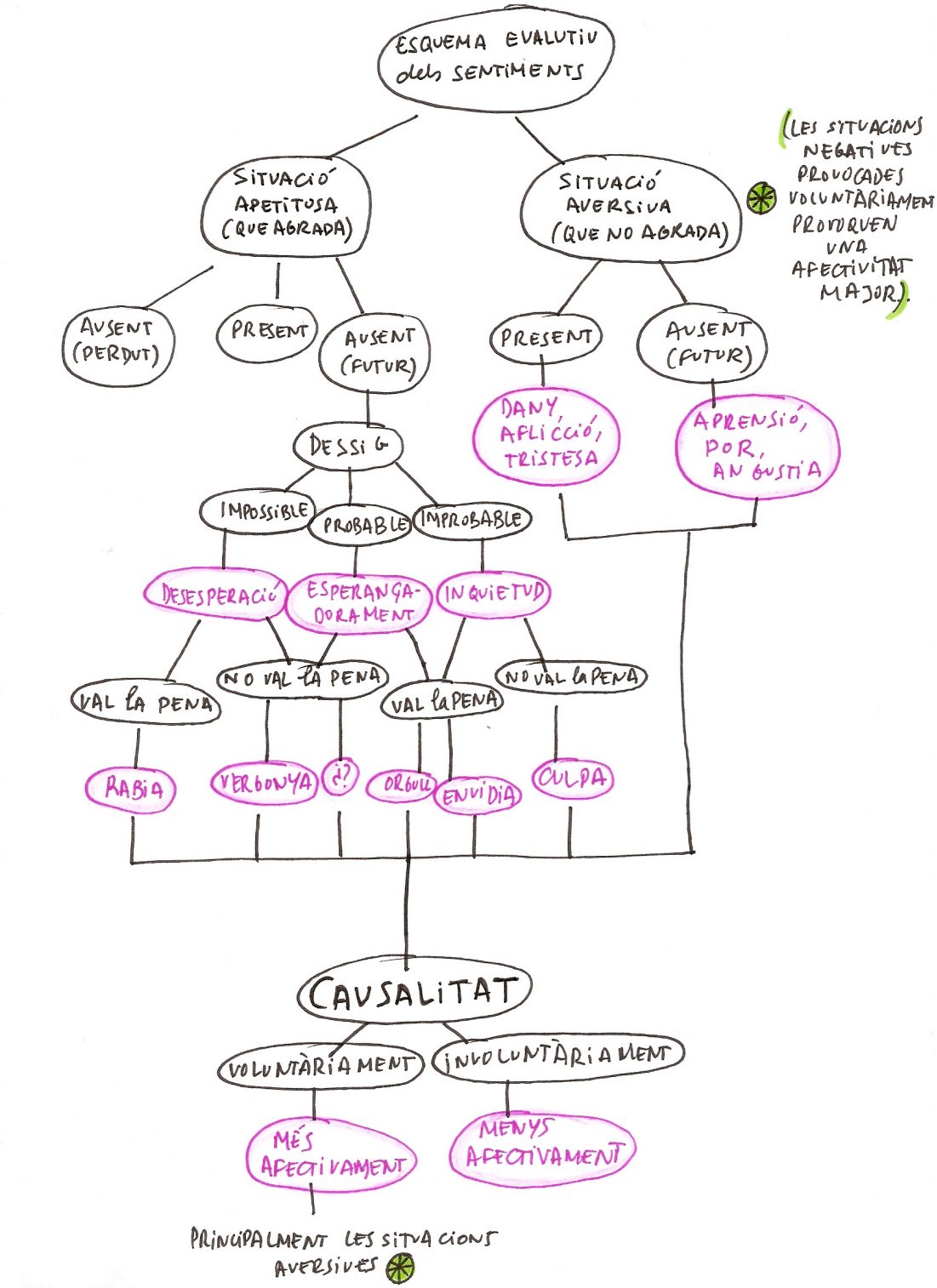
[14] José Luis Pardo, *La intimidad*, pàg.12-13, ed. Pre-textos, València, 2004.

important no confondre l'aïllament comentat al punt anterior, fruit d'objectius frustrats, amb el que ací s'està tractant. L'aïllament pot refugiar-se a l'intimitat, però no només és en aquestos casos quan la necessitem.

2.3. Evolució (positiva i negativa) de l'escala de valors. Una aproximació als contrastos culturals.

Com hem vist a punts anteriors, els sentiments, principalment a les societats desenvolupades, han patit una degeneració manipulada. La corrupció d'alguns provoca la fustració social transmés en decadència sentimental. El que ací s'ha tractat són les conseqüències negatives que es produeixen als sentiments, i com moltes d'elles es poden evitar.
En aquest punt ens detindrem a anlitzar un esquema extret del text de la tesi d'I. Roseman: *Cognitive determinants of emotion*, en P. Shaver (ed.): *Review of Personality and Social Phsycology,* 5, 1984, que Marina cita a la pàg. 86 del llibre *El laberinto sentimental*, en el qual, es revisen quins són els factors que intervenen a les situacions per determinar els sentiments que es produeixen com a resposta a cada situació. Aquest és un esquema que considerem prou complet, tot i que basant-nos en les anteriors afirmacions, faltaria incloure altres factors que analitzarem més endavant.

Així doncs, l'esquema plantejat per Roseman es podria estructurar de la següent manera:



Com podem vore a l'esquema, els sentiments s'articulen en funció de: si són situacions negatives o positives, el grau de possibilitat, i el grau d'importància, i finalment s'avaluen en funció de la intencionalitat que hi

havia. Ara bé, aquest esquema està pensat per a la societat occidental, ja que, com més endavant analitzarem, la manera d'afrontar les situacions, o d'interpretar-les, canvia molt a cada cultura. Així doncs, el declivi plantejat anteriorment el podem aplicar únicament a la nostra cultura, ja que, en cultures menys desenvolupades s'observa com els valors morals són totalment diferents. Com hem vist al punt 2.1. aquest declivi es deu principalment al ràpid progrés tecnològic que es produeix principalment després de la Segona Guerra Mundial, i al desajust lingüístic front a aquest. Així doncs, en cultures subdesenvolupades, afortunadament no es dona aquesta situació, ja que tampoc no s'ha donat un avenç tecnològic tan ràpid (o al menys a nivell popular).

Com hem dit, aquest punt resulta un tant incomplet, ja que, com hem vist anteriorment, es cert que els sentiments són fruit de la situació i de la subjectivitat, però hi ha un altre factor importantíssim que intervé en aquesta subjectivitat: la influència socio-cultural. Pensem que no podiem passar de llarg sense tornar a mencionar-ho, ja que aquest és el punt clau a l'hora de parlar de l'evolució sentimental: els sentiments no canvien en cada moment social degut als canvis identitàris, sinó més bé degut als canvis socials, o millor dit, els canvis identitàris es produeixen, en gran messura, per la influència dels canvis socials, i ací és on ens trobem amb la principal causa de l'evolució negativa dels sentiments.

Tot i que nosaltres ara no ens adintrarem en un estudi sobre com resulten els diferents sentiments a cada cultura, m'agradaria aconsellar el capítol 2 del llibre de J. A. Marina *El laberinto sentimental*, sota el nom de "Sentimientos exóticos", en el que es fa un curiòs i entretingut estudi sobre el tema a través de petites anécdotes que visualitzen de manera molt entretinguda el que ací s'està afirmant. No obstant, si que ens reafirmarem en que, quant més evolucionades són les cultures, els seus valors es troben en major decadència, ja que, com hem vist, els avenços tecnològics, i principlament els mitjans de massa consegueixen manipular

els nostres sentiments en funció dels seus beneficis (econòmics), que ens condueixen cap al consumisme. Però no ens detindrem a parlar d'això novament. Citarem un exemple: la cultura gitana (per exemple), que molts consideren una cultura molt inferior a la nostra, molt menys desenvolupada, considera la familia un valor moral gairebé sagrat. Quan algun membre de la familia té algun problema (es fica malalt, etc.) tota la resta de la familia deté totalment les seves activitats i va a estar al seu costat. A les sales d'estar dels hospitals, si hi ha un gitano a una planta, la sala es troba totalment plena. Nosaltres, en canvi, ens suposa un esforç increible canviar els nostres ritmes de vida (la nostra quotidianitat) quan un membre de la familia ho necessita, i el subjecte necessitat en qüestió ho enten: si un avi es troba totalment sol a l'hospital, explica a les infermeres: "esque estan tots molt liats… tenen la seva feina, els xiquets…".

Com hem dit, no ens detindrem més en aquest punt. L'únic que preteniem era visualitzar mínimament la situació, per aconseguir que l'espectador entenga el moment actual dels sentiments.

2.4. Aproximació als pensaments de tres teòrics.

Tot i que són molts els teòrics que han basat els seus estudis en un anàlisi sobre els sentiments a la contemporaneïtat, la identitat i la influència socio-cultural sobre el subjecte, ha sigut necessàri fer una selecció d'aquestos basada en aquells que tenen una vinculació més directa amb el meu treball. La selecció dels teòrics que ací s'ha fet es constitueix per: José Antonio Marina, Julia Kristeva i José Luis Pardo. No obstant, m'agradaria encara que només fora poder citar alguns dels sociòlegs, filósofs, psicòlegs, historiadors i crítics que formen part del que és el corpus teòric, com ara Richard Sennett, Jean-François Lyotard, Simone de Beauvoir, Esther Díaz, Claude Lévi-Strauss, Jácques Lacan, Jean Paul Sartre, Hana Arendt, C. Lasch o A. Giddens.

2.4.1. La necessitat d'educar els sentiments, J.A. Marina.

Si repassem la bibliografia de José Antonio Marina, ens trobem amb un ampli ventall de temàtiques tractades: educació, creació, teologila, sentiments, societat, antropologia...

El seu discurs es caracteritza per una simplicitat d'expressió de temes que aparentment no són gens senzills, creant una lectura molt amena.

D'entre tots els estudis d'aquest autor, el principal tema que ací ens interessava eren els sentiments, les pors i les emocions, i la relació socio-cultural d'aquestos. *El laberinto sentimenta*" ha sigut principalment la font d'estudi en aquesta investigació, tot i que també s'han analitzat obres com ara *Anatomía del miedo*.

A *El laberinto sentimental* ens trobem amb un complet estudi sobre els sentiments, detenint-se a cadascún d'ells en la búsqueda de llur definició i llur provinència. Articula el seu discurs basant-se en que ens regim pels sentiments i les emocions, i per tant, aquestos suposen una important part del nostre ésser. Per altra banda, explica la complexitat d'aquestos, ja que no són ciència i de vegades són totalment il·lògics: l'ésser no controla el seu sistema emocional, una cosa és alló que dessitja i altra alló que aconsegueix. Al mateix temps, fa un estudi antropològic sobre com cada cultura influeix d'una manera o altra sobre els subjectes, i sobre com els comportaments i estats d'ànim d'aquestos es veuen fortament influenciats per ells. Per tant, afirma que tenim la necessitat d'educar els sentiment, ja que aquestos deriven de la influència social i cultural, i per tant, poden ser manipulats. Conclueix dient que les emocions es regeixen per la intel·ligència, són com missatges cifrats, i per tant som capaços de controlar-los.

"Todas las investigaciones recientes pueden ordenarse en cuatro grandes grupos: evolutivo, psicofísico, dinámico y constructivista. Cada uno está puesto bajo la advocación de un gran personaje: Darwin, James, Freud, G. H. Mead. Los problemas que intentan resolver son los mismos: ¿Las emociones y los sentimientos son acontecimientos biológicos, psicológicos, sociales, o todo a la vez? ¿Son innatos o aprendidos, genéticos o culturales, particulares o universales? ¿Favorecen o entorpecen nuestro ajuste al medio? ¿Pueden estudiarse científicamente?"[15]

2.4.2. La mirada subjectiva, J. Kristeva.

Al llibre *Las nuevas enfermedades del alma*, el qual ha sigut la principal font d'estudi d'aquesta teòrica, ens trobem front a un interessant estudi sobre el que caracteritza la "psique" de la postmodernitat: manca d'indentitat i problemes relacionals, sols que en aquest cas, ho fa sota un en foc de psicoanàlisi, per arribar a entendre que és el que realment genera tot això, a través d'endintrar-se en l'inconscient dels individus, en els somnis i els seniments continguts.

Las nuevas enfermedades del alma representa un desglossament d'alló que, com bé indica el propi títol, són les noves malalties sorgides en aquesta era de la postmodernitat, trobant-se amb la mancança identitària, o el que ella denomina *el self falso,* identitats falses creades en paral·lel a la realitat, fruit de la imaginació i dels dessitjos dels altres. Aquest concepte és molt important al meu treball, ja que és el que desencadenarà la incapacitat de comunicació.

"La vida psíquica del hombre moderno se sitúa entre los síntomas somáticos (la enfermedad con el hospital) y la transferencia a imágenes

[15] José A. Marina, *El laberinto sentimental*, pàg. 26, Ed. Compactos-Anagrama.

de los deseos (la ensoñación ante la televisión). En esta situación, se bloquea, se inhibe, se muere."[16]

Acusa de principal causant d'aquestes malalties psicològiques a la societat de l'espectacle, marcada pels grans avenços tecnològics, i reclama la necessitat de l'ús del psicoanàlisi per combàtre-les.

L'obra de Kristeva es centra molt en l'analisi de la sexualitat individual, analitzant les pulsions sexuals i que és allò que ens condueix a tíndre-les. En relació a les pulsions sexuals ens trobem amb les relacions familiars, que són altre punt important a la seva investigació.

2.4.3. Intimitat, societat i privacitat, José Luis Pardo.

"Decía Leibniz, el filósofo-cuentagotas que no sólo quería saber cuantqs gotas de agua tiene el mar sino además el nombre propio de cada una de ellas (…)."[17]

Als textos de José Luis Pardo, a diferència de Marina, el llenguatge comença a complicar-se. Els llibres d'aquest filòsof que ací s'han analitzat són, principalment, *La intimidad*, i com a antecedent a aquest *La Banalidad*.

L'obra de Pardo es caracteritza, per una inquietud respecte a que és el que la resta de teòrics contemporanis estan analitzant (bé siguen sociòlegs, filòsofs o psicòlegs) i com ho estan fent. Aquest pensament

[16] Julia Kristeva*, Las nuevas enfermedades del alma*, pàg. 16, Ed. Catedra.

[17] J. L. Pardo, *La intimidad*, pàg. 31, Ed. Pre-textos

arriba a ser quasi obsessiu i al llarg de les seves teories reflexiona constantment al respecte d'això.

En el seu estudi sobre la intimitat ens trobem front a una forta necessitat de diferenciar entre intimitat i privacitat, i critica la manera en que els seus contemporànis confonen els termes. Per altra banda, també fa un anàlisi sobre els mitjans de massa i els periodistes, i com, en certa manera, aquestos són també culpables d'aquesta confusió. I és sobre aquest tema quan se'ns remiteix al seu anterior llibre *La banalidad*.

"(…) soy autor de un libro sobre la publicidad (la esfera de la opinión pública ocupada por la propaganda comercial) titulado *La Banalidad*".[18]

Ací l'autor analitza la manera en que la publicitat es plena cad cop més d'intimitat, ("de obscenidad" segons ell comenta), i com aquesta es corromp.

Al seu segon llibre ací comentat (*La Intimidad*), el seu estudi es centra en els contiguts de la paraula *intimitat,* i l'ús que actualment s'està fent d'ella, tan socialment com per part dels teòrics, al mateix temps que critica l'abús mediàtic de la privacitat, convertint-la en espectacle.

[18] José Luis Pardo, *La Intimidad*, pàgina 1, Ed. Pre-Textos.

CAPITOL 3

CONTEXT ARTISTIC

"Durante los años ochenta, la nueva escultura renunció a la experiencia física directa. En cambio, la representación, la ilustración y la ficción se convirtieron en estrategias claves de la presentación. El teatro, las maquetas arquitectónicas, la estimulación de situaciones de museo y las vitrinas marcaron las pautas. Inesperadamente se permitió una escultura caprichosa, literaria, simbólica, narrativa e incluso anecdótica. Lo que la modernidad clásica había considerado perjudicial para la autonomía de la escultura se convirtió ahora en una cualidad independiente de ésta. Esta tendencia evolucionó en los posmodenos años noventa. Con el reciclaje de ready-made y de objectos encontrados, la presentación se convirtió en la razón de ser que dotaba de significado a los objetos, confiriéndoles carisma y significado.

Tras la intensificación de ejercicios de percepción individual, ¿retrocedió el arte de los ochenta ante la evolución histórico-social? Tras la era del arte póvera, ¿regresó la escultura al campo de la memoria y los recuerdos? Tras el mito de la autonomía y de la autorreferencialidad del médium, ¿ganó la escultura influencia social? ¿Desarrolló modelos críticos para la acción social? Y, si lo hizo, ¿formaban esos modelos parte de la crítica social y del discurso filosófico dotado de cierta indiferencia irónica? ¿O fueron sólo artistas como Hans Haacke, Ilya Kavakov, Haim Steinbach, Robert Longo y Olaf Metzel quienes trataron aspectos políticos?"[19]

Els noranta es caracteritzan per la juxtaposició de tendències contradictòries i per una mancança de direcció. Potser això es deu a que encara no estem suficientment lluny en el temps per entendre-ho i englobar tots aquestos nous moviments

[19] Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke i Honnef, *Arte del s. XX vol II,* ed. Taschen, 1999. Capítol 12, El delta de la contemporaneidad, pàg. 561.

Com bé sabem, el Postmodernisme va suposar una gran revolució al món de l'art, i concretament al camp de l'escultura. És conegut per tots l'article de Rosalind Krauss *La escultura en el campo expandido*, en el que s'exposa com es re-defineix la pràctica escultòrica a partir de la negació de la seva funció, el seu context i els materials que li eren propis, i amb llurs límits externs.

El constructivisme, als anys 20, suposà un gran canvi en quant a l'ús de l'espai, l'escultura comença a interactuar amb ell, tot i que ja a principis del segle XX aparegueren importants transformacions al món de l'escultura com ara la perduda del pedestal, la perduda de la funció commemorativa, l'experimentació formal (anar més enllà de la còpia mimètica i la figuració), la reducció d'escala que condueix a una desvinculació de l'arquitectura, i l'experimentació amb nou materials com plàstic, teixits i fins i tot el buit. (Fig. 1-4. El Lissitzky, Picasso, Kurt Schwitters, Naum Gabo). Durant el període d'avantguardes l'escultura perd la seva funció i el seu lloc i entra en un camp autoreferencial (com bé explica en la introducció de l'article Krauss).

No obstant, a partir de la segona meitat del segle XX el procés de transformació de l'escultura es radicalitza. El minimalisme és la primera tendència que sense abandonar determinades característiques de l'art d'avantguarda, introdueix uns paràmetres nous que s'han considerat l'inici de les neoavantguardes escultòriques i de la postmodernitat.
El mínimal a partir de la década dels seixanta continua apropiant-se de l'espai que envolta l'escultura, sols que de manera tan expansiva que l'espectador comença a formar part de l'obra, ja que es troba situat dintre d'aquest (Fig. 5 Donald Judd).

Abandona per complet el pedestal i l'obra s'expandeix pel terra, posant-se al mateix nivell que l'espectador. Aquest és el motiu principal pel que

Michael Fried considera que el minimal és teatral i a l'hora perillós per a la idea d'art que defenia l'escola formalista. En la denuncia que realitza M. Fried en *Arte y objetualidad* es on trobem l'evidencia que ens permet afirmar que hi ha una certa teatralitat en el procés d'expansió del camp de l'escultura ja que la teatralitat apareix en la nova relació que s'estableix entre l'escultura, l'espectador i l'entorn així com amb la introducció del factor temporal derivat del recorregut que es veu obligat a fer l'espectador.

Aquest procés expansiu que apropa les pràctiques escultòriques contemporànies a certa forma de teatralitat s'inicia amb el minimalisme però aquest no és més que el començament d'un procés que no sols farà que s'amplie el camp escultòric a través de l'espai sinó que progressivament anirà introduint-se la temporalitat de forma literal a través de l'ús de materials efímers i la realització d'experiències artístiques on el cos, així com el temps de durada d'una acció, esdevé material escultòric. (*performance, happening, body art*..).

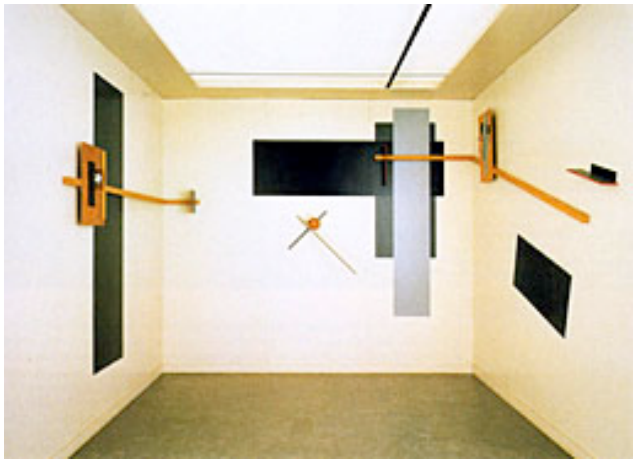


figura 1 *Espacio Proun*, 1923

fig.2 *Les amoiselles d'Avignon* 1907

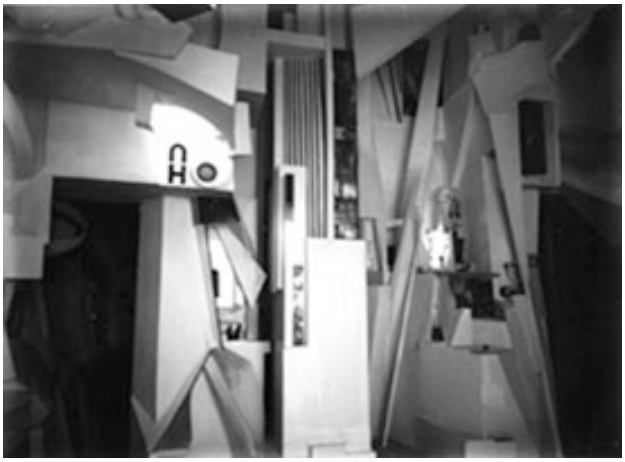


figura 3 *Merzbau* 1933.

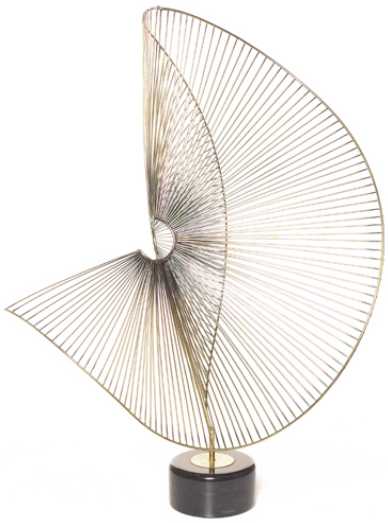


figura 4 *Vertical Construction* 1965

figura 5 *untitled* 1969/1982

Ens trobem en un important moment per a l'escultura, tots aquestos nous moviments provocaran l'aparició d'una nova obra difícilment enmarcable, però que serà "la reina" de totes aquestes expansions a l'espai, i el que és més important: per la seva capacitat d'acceptació de mitjans, es

considerarà la mare de la hibridació; estem parlant de la instal·lació. "En cierto modo en el territorio de la instalación vendrían a compendiarse las expresiones de una creación diseminada y abierta por todos los márgenes que ha venido dominando la escena artística de la segunda mitad del S.XX. La instalación sería por tanto en el ámbito de lo objetual la instancia en la que desembocan, en la que convergen los elementos procedentes de las diferentes disciplinas plásticas (…). La instalación, en efecto, encarna de forma ejemplar la vocación interdisciplinar del arte objetual (…) concepto y espacio son los dos valores sobre los que se articula (…) ambos valores permiten el despliegue de un amplísimo elenco del discurso, metafórico en muchísimos casos, que conectan la práctica artística con los diversos ámbitos de la realidad: política, sociológila, ecológica, etcétera." [20] Amb l'aparició de la instal·lació, l'escultura obri els seus braços cap a a l'acceptació de noves pràctiques artístiques: igual com la *performance* va facilitar la relació amb la música, o la interpretació, la instal·lació es relaciona amb el camp de l'escenografia, es pretén crear espais/ambients, escenaris, sols que al camp de l'escenografia va destinat als actors i al camp de l' instal·lació els espectadors es transformen en els actors, i es barregen amb la peça a través de l'espai.

Cal apuntar que, tot i que fins a ben entrat el S.XX la instal·lació no fou totalment introduïda al camp de l'art, és a principi de Segle quan realment es produeixen les seves primeres aparicions, amb obres com *Dispositivo lumínico* de Moholy-Nagy, o "*Relâche*" de Picabia (figures 6 i 7). Aquestes peces, tot i ser realitzades per a formar part de representacions, el seu carent era totalment escultòric. Posteriorment moviments com el futurisme, dadà, constructivisme, mínimal, pop, conceptual…representaran el conjunt d'antecedents de la instal·lació.

[20] Javier Hernando Carrasco. *Contra la autonomía de los medios: la creación artística como propuesta interdisciplinar.* Ed. Institución Cultural "El broncense", Cáceres, 1999. Pàgina60.

Avui en dia, m'atrevisc a afirmar que la majoria d'artistes podrien denominar-se "instal·ladors", ja que a cada peça s'escull una forma, format, suport o material en funció d'allò del que es vol parlar. I dintre d'aquesta elecció, evidentment, entra la barreja d'elements: *"Se podría decir pues que la instalación es el nombre postmoderno de la obra artística. El uso confirma que el término subraya esta voluntad de alejamiento, este después."* (René Payant).

Ara bé, no cal confondre els termes. Alguns teòrics s'encaboten en afirmar que la instal·lació és un pas endavant a l'escultura, un més enllà. Jo estic totalment en contra d'aquest punt de vista. La instal·lació representa segurament una obertura del camp de l'escultura, però no significa que la desterre. Igual com hi ha artistes que empren el bronze, altres la fusta i altres la llum, altres empren la instal·lació. O millor dit: igual com un artista a una peça empra el bronze, a altra la fusta i altra la llum, a altra la instal·lació. Crec que és innecessari crear una escala de valors per discutir quin mitjà és el més vàlid, quan el més vàlid resulta aquell que t'ajuda a expressar en cada projecte allò que necessites de manera més correcta. "La instalación, ha venido decirse una y otra vez, sería el paso siguiente a la escultura. La escultura elevada a un plano dimensional superior, a una cuarta dimensión que inevitablemente asociamos al añadido de un factor tiempo". (Eugeni Bonet, *La instalación como hipermedio (una aproximación)*).

Per altra banda, una característica fonamental de la instal·lació és l'efimeritat. Els objectes que en ella intervenen poden no ser efímers, però si que ho serà la instal·lació total, ja que en el moment es desmunta i es porta a altre espai la peça difícilment serà la mateixa. De nou ens trobem amb un text, en aquest cas de Vito Acconci, supeditant l'escultura a la instal·lació al respecte d'aquest tema: « El escultor (…) por mucho que pretenda tener otras intenciones, está siempre comprometido en un acto de conservadurismo; aunque el medio pueda ser una burla aparente

de las tradiciones, el fin es el más tradicional, el más conservador de todos: crear el ser que se niega a morir. El escultor, pues, que trata de complicar este argumento, el escultor que incorpora el vídeo en su objeto o instalación, podría ser una persona que teme quedarse anticuada, una persona que siente embarazos por agarrarse tan fuertemente al pasado."[21]

L'escultura no és un art del passat. Totalment no. De nou tornem al punt de partida: cada mitjà d'expressió és l'idoni en funció del projecte.

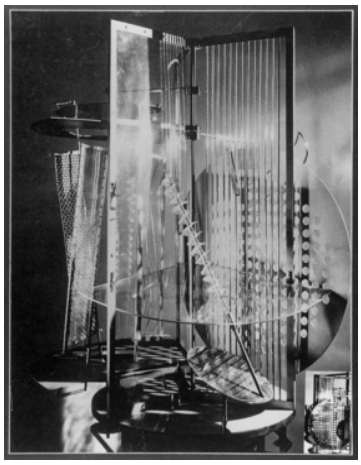


fig. 6 *Dispositivo lumínico* 1930

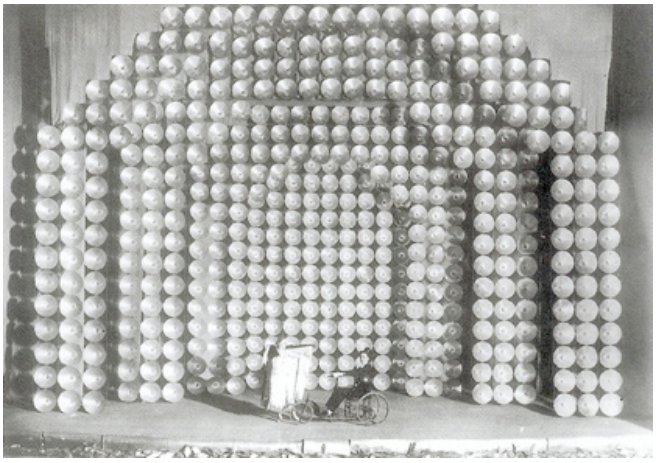


figura 7 *Relâche* 1924

3.1. Els '80. Retorn a la figuració com a resposta al minimalisme i el conceptualisme. Anàlisi de l'obra dels artistes: Eija Liisa Ahtila, Juan Muñoz, Kiki Smith, Antony Gormley i George Segal.

Fou a les dècades dels 60 i 70 quan començaren a aparèixer artistes que tenien com a base del seu treball una investigació entorn al cos, sols que ben llunyà dels antics monuments. Els cossos comencen a aparèixer fragmentats i les seves narracions ens parlen d'identitats i intimitats. El

[21] Eugeni Bonet, *La instalación como hipermedio (una aproximación).*

cos ja no és idealitzat, i en molts casos el que es representa són malalties, qüestions de gènere i fins i tot la mort.

Tot i que al període de les avantguardes l'escultura figurativa continua convivint amb l'abstracció, podem dir que ho fa de manera discreta, ja que l'abstracció va suposar un *boom* que representava el centre d'atenció.

Així doncs, tot i que el cos mai fou plenament abandonant, a la dècada dels 80 sorgeix una generació d'escultors que, arrossegant encara la "novetat" de l'abstracció i les intervencions d'acció que aparegueren als 60, de sobte plantegen un conflictiu "retorn" a la figuració.

"Aquest *retorn proclamat al cos* en la pràctica artística i al discurs crític dels 1980 era en part una resposta a la racionalitat elevada del Minimalisme i de l'Art Conceptual, en els que les referències al formulari humà estaven en una direcció més que obliqua, com la prohibició feminista teòrica de les representacions del cos femení, que era assumpte impossible degut al desig patriarcal. El treball d'artistes contemporanis com Robert Gober (fig.8), Charles Ray (fig.9), Cindy Sherman (fig.10), Kiki Smith (fig.11), George Segal (fig.12), Antony Gormley (fig.13) i Juan Muñoz (fig.14) es centra en el cos, fragmentat i sencer, descrit relativament realista tot i ser alterat sempre suggestivament. Estos artistes són considerats com a les connexions i els trencaments entre sensacions confidencials de la corporeïtat i identitats públiques socials construïdes, i el formulari humà com un direccionament cap a l'expressió, millor que amb la representació figurativa tradicional."[22]

[22] www.wikipedia.com

La figuració dona un pas endavant i deixa de ser un monument, perd el pedestal per canviar el discurs, busca nous materials, nous contextos, nous llenguatges.

Tot i que aquestos artistes es troben massa pròxims temporalment com per a que l'historia de l'art haja fet una denominació que els englobe, apareixen alguns intents d'unir-los sota títols com "neo-figuració".
La lluita per entrar al món de l'art fou forta, ja que després de tanta novetat, tornar a la figuració semblava un pas enrere i, tot i que molts d'ells aconseguiren triomfar, avui en dia encara no tots els camins de l'art estan oberts per rebre figuració.

figura 8, *Untitled*. (1989-90.)

figura 9, *Lot 9, "Boy"* 1992

figura 10, *Untitled*, 1978

fig.11, *Pyre woman on Haunches*, 2002

figura12, "*Depression Bread Line*" 1999

figura 13, "*Land, sea air*", 2005

figura 14, *"Winterreise*", 1994

"Juan Muñoz: No creo que fuera consciente de lo que estaba sucediendo; Sólo sabía que tenía la necesidad de empezar a construir figuras. El pueblo se negaba a aceptar en aquel tiempo la escultura figuratiba, que resultaba muy extraño porque la pintura y la fotografia eran casi simpre figurativas.

Picosegundo: Para hacer el trabajo figurativo, ¿usted tubo que ir contra la corriente?

Juan Muñoz: Mis figuras (enanos, maniquíes ventrilocuistas), del comienzo fueron orientadas siempre hacia lo conceptual. Yo uso la arquitectura para dar un frame teatral de referencia a la figura. Pienso que usamos la palabra "teatralidad" para describir algo que no trata necesáriamente del propio teatro. No me acuerdo de haber ido al teatro mas de diez veces en mi vida.

Picosegundo: En este caso, pienso que usted quiere llamar a los objetos que realiza estátuas en vez de esculturas (...)

Juan Muñoz: Me acuerdo que me llamaban storyteller (cuentacuentos) en los 1990s adelantados, y consecuentemente ser acusado de no ser realmente un artista. Pero no hay nada de malo en ser un cuentacuentos." [23]

En aquest retorn a la figuració trobem tot un conjunt d'escultors que defensen aquesta posició. Es podria dir que gairebé tots ells són la principal influència del meu treball, principalment per aquest nou ús de la figuració com a narrador d'històries, d'intimitat o de crítica social.

A continuació es passa a comentar una série d'artistes que han sigut claus en aquest moment artístic, i d'altres menys coneguts, però no per això menys interessants:

Juan Muñoz (1952 Madrid, 2001 Ibiza).

En aquest context trobem l'obra de Juan Muñoz, instal·lacions amb un caràcter força escultòric i on la figuració és el centre de la seva narració combinat constantment amb la creació d'espais arquitectònics. Individus

[23] Juan Muñoz entrevistat per Paul Schimmel, extret del llibre *Juan Muñoz.*

solitaris, aïllats, desorientats espacialment, en posicions quotidianes que resulten impactants per a l'espectador.

L'obra de Muñoz ens resulta d'un interés especial, no solament per l'ús de la figuració, sinó principalment per les temàtiques que empra: "La soledad del hombre en mitad de la muchedumbre, los difíciles contornos de la propia identidad, la frágil distancia entre normalidad y locura son algunas de las cuestiones que resuenan en las obras de Juan Muñoz. La disposición y los conflictos de sus figuras con el espacio generan una suerte de teatralización que expresa el abandono del hombre contemporàneo."[24]

Com veiem, l'obra de Muñoz, a l'igual que les meues propostes, gira al voltant d'individus solitaris, amb una mancança de comunicació un tant incomprensible per a l'espectador, ja que la seva obra convida a l'interpretació de l'espectador, però sempre donant un cert misteri. L'artista no vol contar totalment el significat de la seva obra als espectadors, prefereix deixar una porta oberta a la lectura lliure, a través de la pròpia vivència de l'espectador.

Resulta de gran interés la manera en que s'empra l'espai. Es creen espais arquitectònics dintre dels quals es situen els seus protagonistes. Aquestos espais es veuen distorsionats a través de la manipulació de la perspectiva per aconseguir potenciar el sentiments de la figuració. Per a ell, l'ús de l'espai era quelcom que tenia gran importància, ja que segons afirmava aquest era un problema de l'escultura; l'oblidat ús de l'espai:

"Picosegundo: (…) El radicalismo de cómo usted puede abrazar el teatro en una mano y la figuración en la otra. Un juego de manos es una cosa muy bonita, pero ¿debe una escultura ser un juego de manos?

[24] Jordi Adrià, per al diari *El País*, 29/09/2001.

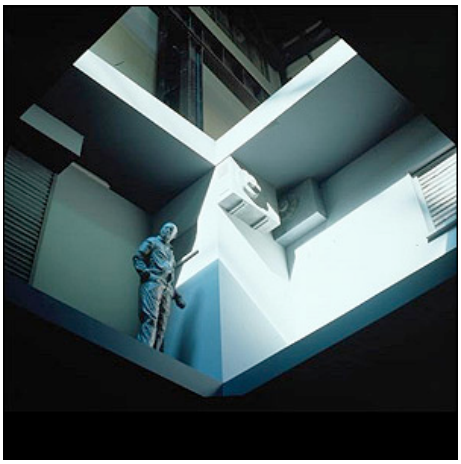
Juan Muñoz: Creo que una pintura grande es también una fabricación grande. Lo que usted está viendo es una ilusión. Empezando en el renacimiento, los grandes maestros inventaron algo que no existia en el espacio. Y yo pienso que se hizo un gran cambio enre Giotto y nosotros. Ésta es nuestra gran tradición: la creación del espacio en la pintura. Historiacamente, la escultura sufrió tremendamente porqué no alcanzó el espacio en la manera que la pintura tiene. Fue solo a partir del Modernismo, y con artistas como Robert Smithson y Richard Serra, que la escultura encontró su voz central, porqué el espacio se actiba. La idea de circundar alrededor de nosotros en círculos, como en la espiral Jetty de Smithson, de modo que usted no pueda saber a modo exacto donde está en cualquier momento, es un truco maravilloso. Es como un laberinto, pero sin paredes. Desde ese momento, la escultura se volvió central en el arte moderno. La diferencia entre estos artistas y yo mismo está ilustrada por la observación famosa de Stella Frank, lo *que usted vé y lo que usted no vé*. Para mi, lo que usted vé no es lo que parece ser. "[25]

I és que a l'obra de Juan Muñoz l'espai es converteix gairebé en un escenari teatral, on es conta una narració. Aquest és un altre punt en el que podem trobar certa semblança amb la meva obra, on es narren històries, deteses en un instant, que l'espectador s'ocupa de completar amb la seva imaginaciò (tant el passat com el futur de l'acció).

M'interessa molt d'aquest artista la manera que té d'emprar l'espai, com amb pocs objectes crea un espai discursiu amb una lectura directa i impactant per a l'espectador. Espais que ell mateixa s'encarrega de produir: no sols realitza les figuracions (d'una escala lleugerament inferior a la natural) sinó també tots els mecanismes espacials que transmeten

[25] Juan Muñoz entrevistat per Paul Schimmel, extret del llibre *Juan Muñoz.*

llurs preocupacions, com balcons, el terra, habitacions sanceres, forats, murs…



Double Blind 2001

The prompter 1988

Centrat-nos en les figuracions, les cares mudes, amb semblants trets les unes de les altres, i els cossos en expressives posicions, recorden també a gran part del meu treball, en que la cara directament s'anul·la, donant principal importància a l'expressió del cos, i quan no s'anul·la apareixen mirades perdut al buit, sense cap tipus d'expressivitat.

A place called Abroad, 1997

Dintre de totes aquestes semblances, hi ha un punt que distànica la meva obrade la seva: ell realitza les seves figuracions d'un tamany inferior al

real, i amb això pretén distanciar a l'espectador de la seva obra, convertir-lo en allò que realment és: espectador. No pretén, com és el meu cas, que l'espectador s'introduisca a l'obra, sentint-se part d'ella, per sentir-se més directament aludit pel missatge que es mana. Ell simplement narra una història, sense ser important que l'espectador es senca identificat:

"No intenten coexistir en el mateix espai que l'espectador. Són menors que les figures reals. Hi ha quelcom sobre la seva aparència que els fa diferents, i aquesta diferència exclou per descomptat l'espectador de l'habitació que estan ocupant." Juan Muñoz.

One figure, 2000

Pieza escuchando la pared 1992

Last conversation piece 1995

Kiki Smith (1954, Nuremberg, Alemanya).

El treball de Kiki Smith, tot i ser ben diferent en molts punts del meu, em resulta de gran interés. El principal punt en comú que podem trobar per relacionar la meva obra amb la de Kiki Smith, és el seu ús de la figuració a les escultures per crear un dicurs socio-polític criticant tot allò que no li agrada.

La representació del cos humà es converteix en la seva principal obsessió. Tot i això, el seu discurs es centra més concretament en mostrar un cos antiheroïc, sota un dolor intern físic que lluita entre la força i la vulnerabilitat a través d'una simbologia molt particular, mentre que al meu treball el dolor que és mostra es trasllada a allò mental i sentimental de la persona, sense aparèixer en cap moment el dolor físic.

Rapture 2002

"Smith utilizes the body as a repository and metaphor for the wide range of human thoughts, fantasies and emotions. Smith is concerned with the politicization of the body, exploring boundaries and dignities in relation to other modes of oppression and marginalization (…) at the core of her

work is the feeling of looking here and there, experimenting, not to see what looks like great art, but to find what feels like real life."[26]

("Empra el cos com a metàfora de tota una llarga escala de pensaments, fantasies i emocions humanes. És considerada com a la politització del cos, dels limits explorats i de les dignitats amb relació a altres modalitats de l'opressió i la marginació. (…) No buscava fer un gran art, sinó mirar ací i enllà per trobar el que sent amb la vida real.")

El discurs del seu treball crea una poética molt violenta, contant tot el seu món interior de manera complexa i impactant, mentre que la meva obra busca un discurs molt més irònic, en peces que en un primer cop d'ull presenten sensacions més agradables, tot i que si ens parem a reflexionar descobrirem que amaguen un transfons crú.

"El trabajo de Kiki Smith une presente y futuro con el objetivo de hacer que los excesos del presente y el papel individual en el mundo sean más comprensibles. Crea una nueva dimensión para la tecnología y las ciencias e incita a la reflexión con imágenes impactantes pero también poéticas."[27]

El feminisme es considera el seu principal bloc temàtic, tot i que el ventall s'amplia a temes tan diversos comvel sida, el género, les dones maltractades, la religó, el folklore, la mitologia, la ciència natural, o la història d'art, narrat tot sota un punt de vista molt personal, amb un discurs basat en experiències viscudes.

[26] www.gregkucera.com/smith.htm

[27] Ulrike Lehmann, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, ed. Taschen, Colonia 1999.

"I decided I want to make images that would be useful and positive in daily life. I thought of female images that I liked, female superheroes."[28]

Born 2002

En moltes ocasions, la manera que té de representar el cos es redueix a un conjunt de venes, la pell, els órgans, l'esquelet, els líquids del cos, etc. Aquesta manera tan peculiar de representar el cos va resultar d'allò més impactant als vuitanta, ja que és va donar la volta totalment a la tradicional representació escultórica de la figuració.

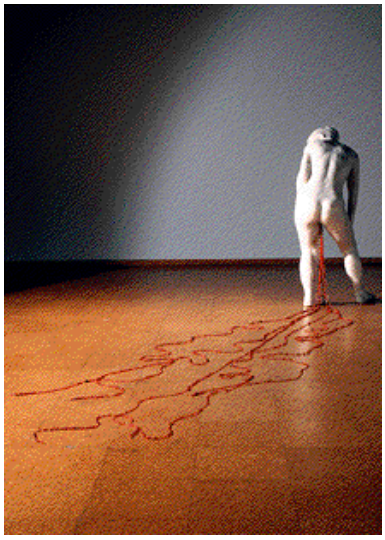
Els materials que empra són d'allò més diversos: paper, teixit, cera, vidre o bronze. Però el més interessant resulta la manera en que reviu tècniques antigues consederades gairebé tècniques de l'artesania, com son els brodats o el paper, menyspreades anteriorment com a tècniques d'ofici que no quedaven bé per a l'art elevat, i els adecua buscant l'equivalència entre el cos i els materials.

A l'igual que amb els materials, la manera de representar el cos també resulta d'allò més variada, des de parts fragmentades del cos, fins a figures senceres, en tamanys menuts o a escala natural, tot i que

[28] Kiki Smith, 1998

generalment són escala natural. Aquest punt em resulta molt interessant ja que trobe que un artista no s'ha d'amagar sota el descobriment de la gallina del ous d'or, és a dir; cal investigar els diferents llenguatges dels material, escales i formalitats.

Vista de l'exposició, *Girl with Blue Dress*, 2003-2004, *Six Girls*, 2004, *Two Deer with Antlers*, 2004



Train, 1993

Girl With Cat III "1999

George Segal (1934, Great Neck, Long Island, Nova York).

La seva obra representa situacions normals de la vida diària com seure a un banc, mirar-se a un espill, escoltar la ràdio o esperar baix d'una farola, sempre buscant estimular la visió crítica del panorama nortamericà.

Tot i que l'obra de Segal, a l'igual que la de artistes com Edward Kienholz, presenta escenes amb caràcter teatral, ens trobem amb una diferència fonamental entre aquestos dos artistes: la manera de contar la historia. Mentre que Kienholz construeix *collages*, Segal construeix ell mateix cada element a través del modelat o de motlles. L'obra de Segal és més Clàssica, o Neo-Clàssica.

Per altra banda, l'obra de Segal parla de temes relacionats amb la soletat americana; crea ambients d'incomunicació a través de situacions quotidianes. La seva crítica té un toc més intimista, es concentra en l'individu i la intimitat d'aquest, per parlar de temes com el silenci, la melancolia o la depressió.

En quant al procés de treball, ens trobem front a dos grups principals d'obres: aquelles realitzades en bronze, i aquelles realitzades en escaiola. Tot i que les peces que es troben ubicades a l'exterior són majoritàriament realitzades en bronze, és l'obra en escaiola la que dóna un toc més característic a la seva obra. Aquestes peces són realitzades amb motlles del cos que actuen directament com a peça definitiva. Deixa les figures directament en el color blanc i amb una textura d'aparença inacabada, per a posteriosment introduir objectes reals quotidians que complementen la instal·lació.

Three People on Four Benches 1979.

Couple Against a Grey Brick Wall 1986

Gay liberation 1980

The Fireside Chat 1991

Seated Woman Reading 1998-99

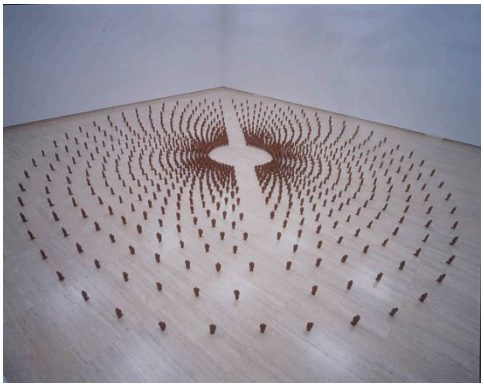
The Diner 1964-1966

Antony Gormley (Londres, Anglaterra, 1950).

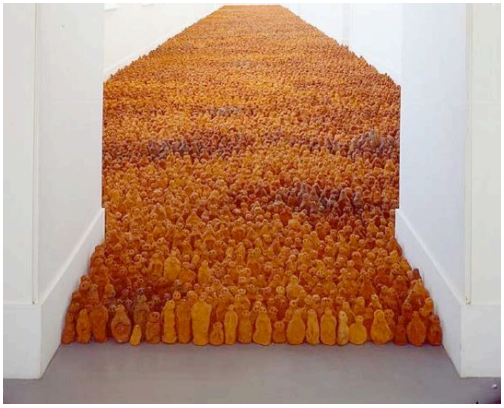
"Antony Gormley ha revitalizado la imagen humana en escultura a través de una investigación radical del cuerpo como lugar de recuerdo y transformación, utilizándose a sí mismo como sujeto, herramienta y material."[29]

A l'obra de Gormley el cos és una peça fonamental del discurs. Amb posicions habitualment estàtiques, de peu i amb la mirada perduda, els seus personatges mostren identitats perdudes, figures buides d'anima, desolades i solitàries.

European Field 1993.



Field for the Art Galery of News South Wales 1989



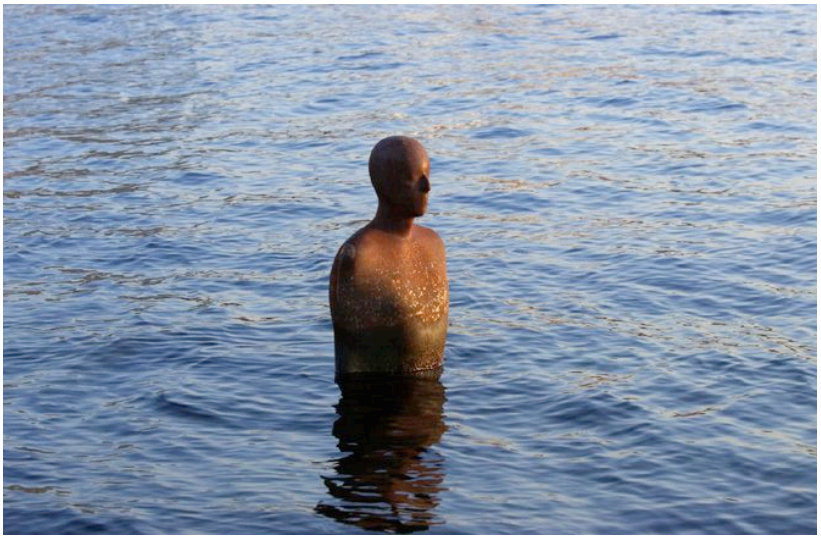
Asian Field 2003

Field for the British Isles 1993

[29] www.masdearte.com

Time horizon 2006

Time horizon, detall, 2006



Broken column 2003

Però el concepte més important a l'obra de Gormley és la manera en que el (o els) personatge(s) es relaciona amb l'espai: generalment les figures no s'identifiquen amb l'espai, es senten alleies a ell, i així ho mostra la seva postura, ja que l'expressió d'aquestes mai és relaxada, adaptada a l'espai, amb nomalitat o tranquilitat, sinó més bé, com hem comentat anteriorment, s'expressa sentiment d'incomoditat. No obstant, no m'agradaria adintrar-me molt profundament en l'anàlisi d'aquestos artistes ja que, com vorem més endavant, al Capítol V tornarem a revisar-los, en aquesta ocasió com a punt comparatiu de la meva obra.

Eija Liisa Ahtila (1959, Hämeenlinna, Finlàndia).

"Los vídeos y las películas de Ahtila no son contemporáneos sólo por el medio que utiliza sino por los temas que abordan: la identida, la pérdida de narrativa en la posmodernidad y las difusas fronteras entre el parecer y el ser se analizan con seguridad técnica en una creación aparentemente documental de gran calidad épica."[30]

Tot i que el treball d'aquesta artista es distàncie notòriament de la resta d'artistes estudiats i, fins i tot del capítol, em semblva molt interessant comentar llur obra, ja que, tot i no ser sota el discurs figuratiu de l'escultura, es troba fortament vinculada amb les tem`patiques contemporànies que aquestes tracten.

Al treball d'Ahtila trobe una de les principals fonts d'influència amb la meva obra. Tot i que la base de la seva producció artística es centre en la realització de video i fotografia, mentre que la meva es centra en l'escultura i instal·lació, el seu discurs narratiu em sembla d'un gran interés, ja que la temàtica de la seva obra tracta temes d'una relació molt directa amb la meva obra, i ho fa amb una poética i una estética molt adecuada a la seva narració. Alló que més m'interessa de l'obra d'Ahtila és estudiar el seu enfoc artístic tractant gairebé el mateix discurs conceptual que jo: en un principi, el seu treball girava entorn a la filosofia de l'art, la crítica a les instituicions de l'art i el feminisme. Més endavant, a la década dels noranta, el seu treball es centra en un estudi de les relacions personals, aprofundint en la identitat individual, en els límits d'ú mateix i el cos en relació a l'altre. Amor, gels, ràbia, sexualitat, vulneravilitat… sentiments; explora les relacions humanes subjacents de les emocions.

[30] Ulrike Lehmann, Mujeres artistas de los siglos XX y XXI, ed. Taschen, Colonia 1999."

Com podem vore, és ací on es produeix una línia paral·lela entre el treball d'Ahtila i el meu, ja que partim del mateix nucli d'estudi. Cal afegir que, tot i que la sexualitat i el feminisme són temes que jo no he tractat fins al moment, em resulten de gran interés i no descarte treballar-ho en un futur. Les relacions entre generacions (altre tema tractat per Ahtila) tot i ser un tema que en aquest projecte no és proposat, ja fou font d'estudi en projectes anteriors meus.

En treballs com *Platon's son* (el fill de Ptaló) ens trobem amb una atribució de cualitats espirituals als objectes ("…un extraterrestre procedente del Planeta de la inmaterialidad viene a la Tierra para estudiar el significado y la función del cuerpo humano…") Ulrike Lehmann, Mujeres artistas de los siglos XX y XXI, pàg. 24, ed. Taschen, Colonia 1999). Tot i tindre un argument ben diferent, podem trobar certes semblances amb treballs com *Bon dia Senyora Escultura*, i *Encantat de conèixer-la, Senyora Escultura*, (els quals explicarem més endavant), ja que tots ells resulten narracions fictícies que simulen realitat, conseqüència de la societat de consum.

Aquest conflicte entre realitat i ficció ens introdueix a la problemàtica de la identitat*:* "A medida que los hechos y la ficción se entremezcla con primera y segunda persona, la crisis de identidad se va entretejiendo con la catástrofe, descrita mediante la palabra y la imagen. "[31]

En projectes com *Me/We*, ens trobem amb aquesta problemàtica de la identitat i els sentiments, al mateix temps que es planteja un estudi interesantíssim sobre les relacions a la familia, obra que es relaciona de manera directa amb l'estudi de *La familia perfecta*, obra que igualment

[31] Ulrike Lehmann, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, pàg. 29, ed. Taschen, Colonia 1999.

gira al voltant de les relacions familiars i la búsqueda de la identitat, però això també ho explicarem més endavant.

"Lo privado se convierte en público, pero sin dañar la esfera privada, porque lo supuestamente real y documental representa sólo una posibilidad, una visión ficticia, casi surrealista, de cómo podría ser la vida, la existencia diaria y los personajes."[32]

Si ens centrem en la manera de narrar, observem que Ahtila també empra l'instant com a narrador d'un aconteixement, sols que el seu instant es materialitza en una fotografia. Tot i que a la seva producció artística també empre video, aquest es recolza constantment de les fotografies com a estructuradores de l'*storyboard*, i com a material de prova, d'investigació, ja que aquestes operen com a narradores d'un fragment amb el mateix nivell d'interés que el video complet.

Un altre punt en comú que trobem doncs, és la manera en que narra drames desconeguts per a l'espectador, però pretenent aconseguir que aquest es senca identificat i analitze la seva vida a través de la comparació amb l'obra. En moltes ocasions, allò privat es converteix en quelcom públic.

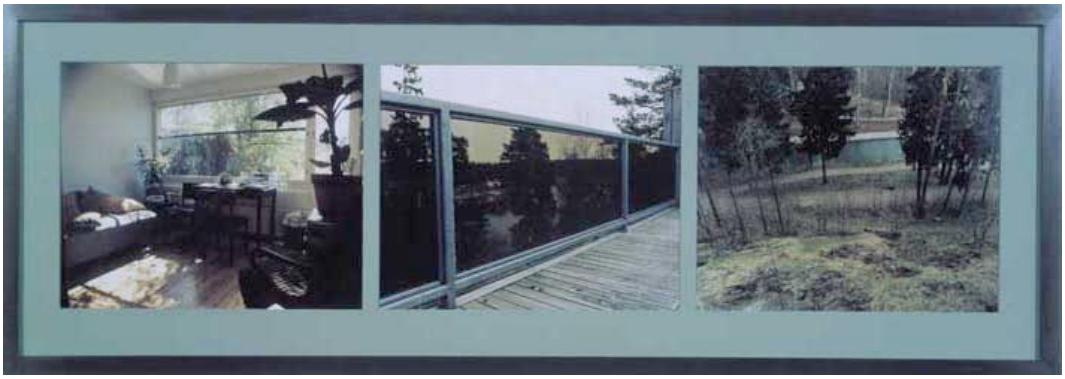
Les històries que trobem a la seva obra són basades tant en fets reals com inventats, però totes elles parteixen de la memòria de la propia artista, el que no vol dir que siguen històries que li han passat, potser només les ha sentit, però d'alguna manera li han marcat i ha decidit contar-les.

[32] Ulrike Lehmann, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, pàg 29, ed. Taschen, Colonia 1999.

Eija-Liisa Ahtila, *Vista*, 2000, de la sèrie *asistent*, 24 x 68 interior (61 x 172,5 cm exterior).

Eija-Liisa Ahtila, *Porta tancada*, 2000, de la sèrie *asistent*, 27 x 73 interior (69 x 186,5 cm exterior).

Eija-Liisa Ahtila, *Risa*, 2000, de la sèries *asisten*t, 27 x 73 interior (69 x 186,5 cm exterior).



Eija-Liisa Ahtila, *Casa*, 2000, de la sèrie *asistent*, 24 x 68 interior (61 x 172,5 cm exterior).

From film installation *The Present, 2001*

Contemporanee, Costa e Nolan, 2000

CAPÍTOL 4

TREBALLS ANTERIORS RELACIONATS AMB EL PROJECTE PLANTEJAT

A continuació es presentaran de manera breu una sèrie de treballs propis realitzats amb anterioritat a la Tesi de Màster. En ells observarem com algunes de les temàtiques introduïdes a l'obra de la Tesi començaven a ser l'interés que constituïa el punt de partida d'aquestes obres.

L'individu, els sentiments i les relacions socials començaren a sorgir com a punt de partida de la creació que més endavant serà el que entronca el discurs conceptual dels meus darrers treballs. Per això, hem dividit aquest conjunt de treballs en tres blocs que s'articulen en funció del discurs, de la temàtica. Conseqüentment observarem que la presentació de les peces no és cronològica.

Tot i que els treballs són principalment escultòrics, també ens trobem amb alguns treballs fotogràfics, ja que em resultava, i em resulta, una font d'expressió molt diferent de la habitual amb la que puc narrar certes inquietuds d'una manera molt més directa que amb l'escultura, tot i partir de la meteixa temàtica i els mateixos interessos.

En quant a l'escultura, podrem observar com el carácter instal·latiu ja em rondava en projectes anteriors, i en algunes de les peces l'escultura i la fotografia començaven a apareixer dintre d'un mateix discurs. L'estudi de l'espai, la llum, la relació entre els objectes i la manera en que aquestos interactuen amb els espectadors eren punts que poc a poc començaven a analitzar-se.

4.1. Crítica social: família i política. *Mapa de carreteres* 2006 i *Reialisme* 2003.

Mapa de carreteres i *Reialisme*" representaren les meves primeres inquietuds en quant a l'anàlisi del punt crític del món de l'art. En elles, l'obra deixava de ser únicament una búsqueda de la composició i la *bellesa*, o de la narració d'històries quotidianes, per endinsar-se en recursos com la ironia o les històries reals buscant els punts febles de la societat. Ens trobem front al que fou la necessitat de contar les coses que em desagradaven del sistema social i els primers estudis per intentar entendre els canvis socials.

Mapa de carreteres 2006

Sèrie família Marin-Oriola, generació 1935-1920. Projecte fotogràfic en procés, sèrie de nombre obert, 90 cm x 50 cm (cadascuna). València, 2006.

Carlos i Mati

Saragossa El Puig (València)

Sèrie família Marin-Oriola, generació 1935-1920. Projecte fotogràfic en procés, sèrie de nombre obert, 90 cm x 50 cm (cadascuna). València, 2006.

Alba i Nicola

València (Espanya) Liege (Bèlgica)

Sèrie família Marin-Oriola, generació 1985-1970. Projecte fotogràfic en procés, sèrie de nombre obert, 90 cm x 50 cm (cadascuna). València, 2006.

Aquest projecte fotogràfic està constituït per una sèrie (incompleta) de vàries famílies estructurades en tres generacions. Tot i que ací és una única família la que es mostra (Marin-Oriola), aquest projecte el constitueixen una sèrie oberta de. Aquest projecte, que de moment està

en procés, parteix d'una observació dels canvis que es produeixen a les relacions de parella en un període de temps abarcat per tres generacions diferents, fent referència concretament a les diferents distàncies físiques que separen les provinències de cada element de la parella. Parlant, evidentment, sota el context d'una cultura occidental.

Es presenta una fotografia per cada membre generacional composada per dues imatges: a l'esquerra, el membre de la familia amb la seva respectiva parella al seu espai domèstic i a la dreta, el camí que separava els seus pobles, ciutats o països natals. A peu de pàgina únicament apareixen els seus noms, anys de naixement i adreces de solter.

Les generacions de les que parle són:
1.- Nascuts entre 1935-1920
2.- Nascuts entre 1960-1945
3.- Nascuts entre 1985-1970

Cada generació s'ha vist marcada per unes característiques concretes en quant a context socio-polític i evolució tecnològica que han influït bruscament a les relacions de parella.

Les principals característiques que definien aquestes tres generacions eren:

1920-1935
Situació de període d'entre-guerres, inexistència dels mitjans de transport mecànics particulars a la classe mitja i baixa, i treball localitzat (no era habitual el surtir a treballar fora de la teva terra).

1945-1960

Progressiva recuperació de la postguerra, l'augment de migració interna del país cap a les grans ciutats industrials en busca d'un nivell de vida millor i una recuperació económica, i una important influència de la Revolució Industrial (que va dur com a conseqüència un gran augment del nivell de cotxes particulars).

1970-1985
Estabilitat económica del país (recuperació total de la postguerra), augment de la renta per càpita de les famílies (millora de la situació econòmica), continuada evolució dels mitjans de transport, progressiva desaparició de fronteres a nivell europeu, problemes de treball a Espanya que obliguen a obrir els nous territoris de migració per buscar feina a tota Europa, i aparició d'una sèrie d'ajudes estatals als joves per anar a estudiar a l'extranger (fent apología de la nova "desaparició de fronteres" que la nova CEE produeix).

Sota aquest context social ens trobem que les relacions de parella, que en una primera generació es donaven entre persones que provenien d'un mateix poble (o de pobles veïns com a molt) a la següent generació començaren a ampliar terreny donant-se ja entre persones de diferents comarques o ciutats, i que actualment es troba en una situació extra-estatal, on trobar parelles constuituïdes per membres de diferents països comença a ser quelcom habitual.

Ens trobem amb la gran contradicció que es dona entre "països rics" i "països pobres". Les diferències es duen a extrems límits: quan per a uns les fronteres es van obrint cada cop més, i les *migracions voluntàries* es tranformen en quelcom habitual, fins al punt de produir-se parelles mixtes (en quant a territoris es refereix), per a altres les fronteres es troben cada cop més tancades, i la *migració per necessitat* és (o continua siguent) cada cop més impossible, en dures situacions, passant-se els drets

humans bàsics totalment per alt, i sense cap tipus de respecte a les persones.

Podriem dir que aquest projecte és una petita mostra de com la globalització continua afavorint als països desenvolupats i empobrint als països subdesenvolupats.

***Reialisme* 2003**

Reialisme, construcció i soldadura de ferro, 1'5 m x 0'8 m, València 2003.

Aquest projecte és una escultura que representa una cadira elèctrica amb formes que recorden a un tron reial, realitzada a escala humana amb planxes de ferro soldades i corvades. *Reialisme* representa un joc de paraules entre el títol i la forma de l'escultura. Una barreja entre cadira elèctrica i tron reial. Realitat-reialitat…

Detall escultura i espectadors.

Qui mereix estar a una cadira magnànima i qui a una cadira elèctrica?
El caràcter d'aquesta peça, durament crítica, va representar els inicis del que fou intentar entendre el món que ens envolta i la intencionalitat pura i dura de manifestar les injustícies. Tot i que de manera molt menys subtil, es començava a buscar la ironia, al mateix temps que la relació escultura i espectador a través de l'ús de l'escala humana per possibilitar a l'espectador accedir-hi i interactuar amb ella.

La pressència a través de l'aussència és altre dels elements del discurs d'aquesta peça, ja que la persona que suposadament ha d'estar ahí no està, i deixa a l'espectador la lliure elecció de decidir mentalment a qui sentaria. Podriem dir que jo, com a escultora de la peça, no "me pringue", no decidisc a qui sentar, i ho deixe en mans de l'espectador. Jo em limite plantejar que algunes coses estan fora del seu lloc.

Per altra banda, la cadira és un objecte que remiteix directament a la figura humana, per això, encara que amb aquest objecte no apareisca la persona, la cadira ens recorda mentalment a ella.

La peça en sí planteja un dilema a l'espectador: per una banda, el fa decidir si allò que veu és una cadira elèctrica o un tron reial, i per altra banda, haver d'imaginar a quin personatge sentaria ahí.

La cadira elèctrica és un antic objecte de tortura, millor dit, d'assassinat, per a aquells pressos que eren condemnats a mort, que afortunadament a la nostra terra ja no s'empra. Evidentment, aquesta escultura no és, ni pretén ser, una réplica exacta d'una cadira elèctrica, sinó simplement remitir a l'espectador a d'ella. Les principals característisques que ens recorden a d'ella són: el material (ferro), el focus de llum que trobem dalt del cap de qui s'assente i la rigidessa de les formes. Per altra banda, allò que ens remiteix al tron són les formes magnànimes, principalment a la zona de l'esquena i als recolzabraços. El seient és simplement un cub, sense potes, que recorda als teixits que normalment cobrien els trons.
Com veiem, la suggestió de les formes és prou simplificada, però la peça acaba per donar la sensació dessitjada a l'espectador.

4.2. La *saudade* de les relacions. Records dintre de maletes trobades. *Espaços Partelhados* 2004/2005, *De entrada por saída* 2004/2005, *A fugida (dos beliscoes)* 2004/2005, i petites escultures en bronze 2005/2006.

Aquesta sèrie de treballs constitueixen l'obra que vaig realitzar a la meva estadia a Portugal entre el 2004 i el 2005. Pense que aquest any fou important, tant a nivell personal, com principalment a nivell de formació i treball. Cada cultura té uns costums i una cultura propis, i tot això es reflexa en el nivell artístic.

L'any que vaig viure allí em vaig vore fortament influenciada per l'art de la cultura portuguesa, el qual es trobava fortament marcat per la figuració, no sols en el camp de l'escultura, sinó que també en el de la pintura, la fotografia i el dibuix. A continuació farem un breu recoregut per el que és l'art portugués i els referents dels que s'està parlant.

Cal dir que l'escultura portuguesa d'avuí en dia està marcada principalment per dos escultors. Aquestos són: **José Pedro Croft** (Oporto, Portugal, 1957, figura 15), **Pedro Cabrita Reis** (Lisboa, Portugal, 1956, figura 16).

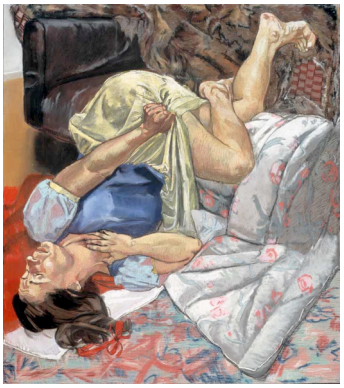
Fig. 15 Partial view of the exhibition at Estudio Helga de Alvear, Madrid, 2004

Fig. 16 *The project* 2002

Per altra banda, fora del camp de l'escultura, ens trobem l'obra d'artistes com **Helena Almeida,** amb obra fotogràfica (Lisboa, Portugal, 1934) i **Paula Rego,** amb obra pictòrica i dibuix (Liboa, Portugal, 1935), ambdues amb un discurs i una obra de gran interés i reconeixement internacional.

Helena Almeida *Pintura habitada* 1975

Seduzir 2002



Paula Rego *Swalows the poisoned apple* 1995

The interrogator's garden 2000

Al marge d'aquest important conjunt d'artistes trobem un grup d'escultors, que conten amb menys renom internacional, però que tenen un interessant punt d'investigació basat en una revisió de la figura humana i en les relacions personals. Aquestos escultos foren els que realment m'obriren els ulls cap al món de la figuració.

En aquesta revisió de la figuració ens trobem l'obra d'artistes com **Joao Duarte**, **Joao Vasquez**, **Jaime Azinheira**, **Jorge Vieira** i **Joao Castro Silva**. M'agradaria comentar breument l'obra d'aquest darrer esculptor (Joao Castro Silva, Portugal, 1966), la qual considere de gran interés.

A les peces de Castro Silva ens trobem figuracions de gran escala, realitzades amb talla directa de fusta sobre blocs prèviament ensamblats. Els seus personatges són robustos, i es presenten en posicions magnànimes, de gran força personal: de peu, amb els braços creuats, les cames semiobertes i el cap ben alt. Les figures s'instal·len per conjunts, presentant a cada instal·lació diferents relacions d'aquestes figures, les quals es troben sempre amb la mateixa postura. Estem parlant de la sèrie *Relaçoes,* 2006, exposada a la Galeria Trema (Lisboa). El seu treball, parlant igual que el de molts que hem vist sobre les relacions, planteja una actitud diferent de la figura: en aquesta ocasió l'individu no és débil, sinó totalment al contràri, es troba molt segur d'ell mateix.

A les sevs instal·lacions l'espectador pot formar part de les relacions, ja que pot deambular entre les figures.

Joao Castro Silva*, Relaçoes*, 2006

Era important per a mi mencionar aquestos escultors, ja que en certa manera els senc com a els pares del meu treball, siguent que fou a la meva estadia a Portugal on el meu treball es va redireccionar cap a la figuració (influïda per aquestos artistes), i cap a les relacions, possiblement degut a la meva situació personal, trobant-me a una terra desconeguda, sola i lluny de tot el meu entorn... una es sent molt menuda.

Així, les persones es tornaren el centre del meu discurs, girant entorn a les relacions personals i l'efimeritat d'aquestes. El concepte portugués "saudade" (melancolia) actua com a narrador de petites històries amb un caràcter altament intimista en el que l'anyorança, la tristesa i l'alegria es fusionen en un únic sentiment.

En aquest conjunt de treballs, la crítica perd força per donar pas a les sensacions, els sentiments i les narracions d'històries mínimes, actuant en tot moment com a valoradors de les relacions.

Espaços partelhados 2004/2005

Espaços partelhados Instal·lació, fotografia, escultura i objectes.
Dimensions variables. Lisboa-València 2004/2005.

Sota una reflexió molt íntima del concepte de perdúda d'un espai del que ja t'havies apropiat, aquesta instal·lació mostra a través de fotografies de petit format (20 cm x 31 cm) una sèrie d'espais buits, amb absència total de persones.

Detall de les fotografies que apareixen a la instal·lació.

Detall d'algunes de les fotografies que apareixen a la instal·lació.

Detall d'algunes de les fotografies que apareixen a la instal·lació.

Detall d'algunes de les fotografies que apareixen a la instal·lació.

Per altra banda, al terra de la instal·lació trobem una maleta, i dintre d'ella un grup de petits objectes vells, que pertanyíen a persones desconegudes per a mi, cadascun d'ells contentor d'històries que mai podré conèixer, però que parlen d'eixos espais. Aquestos objectes es

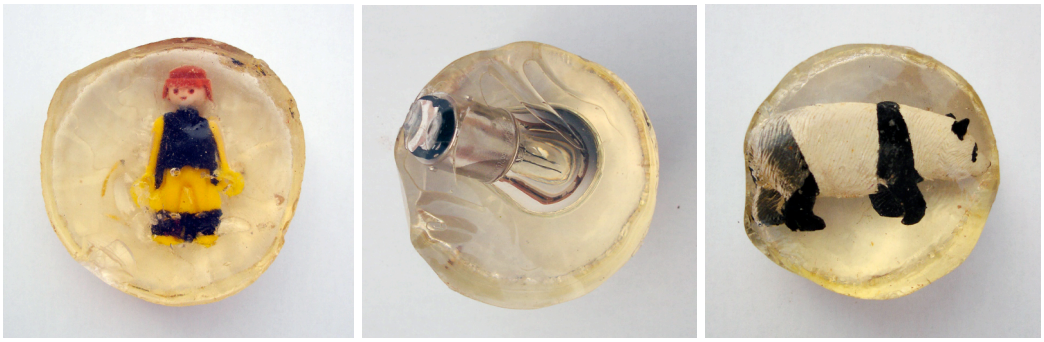
troben envoltats en resina, de tal manera que podem vore'ls però no accedir a ells, igual que no podem accedir a les històries que contenen. Sense contar res concret es dona marge a la imaginació de l'espectador per imaginar escenes que succeiren a eixos espais, espais que potser l'espectador va habitar en algun moment del passat, o per imaginar la vida que tingueren els objectes presentats.

Detall, la maleta.

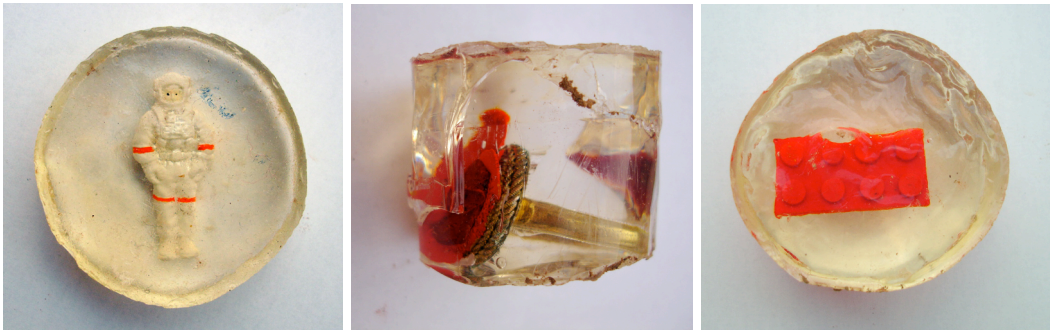
Detall, interior de la maleta.

La narració és mínima. Més que una narració és una mostra, que l'espectador ha de completar amb la seva imaginació. Per a mi, evidentment, és molt més que això, per a mi són innumerables històries del record, que conte (únicament a mitges) a l'espectador.

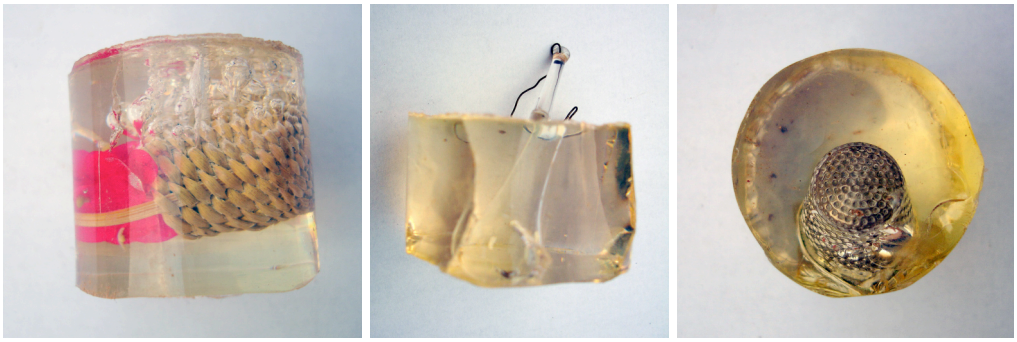
Amb un to melancòlic, però acollidor al mateix temps, aquesta instal·lació preten crear una sensació en l'espectador, més que fer-lo reflexionar sobre cap concepte crític.



Detalls dels objectes amb resina que apareixen a l'interior de la maleta i escampades pel terra de la instal.ació. Detall Playmobil, detall pereta i detall ós panda.



Detall astronauta, detall anell i detall Lego.



Detall ram de flors, detall llàgrima de vidre i detall didal.

Detall agulla de tocadiscos, detall Galho de Barcelos i detall rellotge.

En aquest projecte els protagonistes són l'element que mai apareix a la instal·lació. Tota aquesta aussència vol parlar de totes les persones que es perden, la por a les relacions perdudes es transforma en el que més endavant constituirà el nucli del meu discurs artístic: les relacions, els sentiments i les pors.

***De entrada por saída* 2004/2005**

Gargaté

Judith

De entrada por saída (Entrant i eixint), foto-instal·lació, 45 retrats en blanc i negre de 50 cm x 40 cm. Fotografia i ampliació analògiques. Lisboa-València, 2004/2005.

Continuant amb el sentiment de "saudade" com a protagonista de la narració, aquest projecte mostra el pas d'un període de temps i les persones que el constitueixen.

En aquesta ocasió, el discurs de la instal·lació es potencia pel títol, "*de entrada por saída*", que és una expressió portuguesa que vol dir "entrant i eixint", però que té la connotació de *fer les coses ràpid*. Igual com les relacions en aquesta societat tan accelerada, en la que coneguem i perdem a les persones ràpidament.

El retrat de les persones segueix sempre el mateix format i plà, i s'enmarca sempre a un mateix espai i amb un mateix fons. L'únic element que diferència un retrat d'altre és la incidència de la llum,

l'ambient climàtic i els tipus de roba que empren els models (alguns més abrigats, perqué és hivern, altres més frescos, perqué és estiu).

La sensació per a l'espectador, que es veu a un espai envoltat de molts retrats (alegres molts d'ells) però que sap que són persones perdudes (encara que només siga sentimentalment), recorda als anuncis de "desapareguts", on apareixen persones ben alegres, però el missatge del cartell és molt trist, sobretot perque podem sentir el dolor de la familia o les persones que l'estimen.

Bernardo

Paulo

Sofia

Miguel

Masantos

Azu

Laura

Nelson

A l'actualitat el viajar, el moure's, no té res a veure amb el que era abans. Les persones ens hem tornat molt més nómades i desarrelades. Abandonar la terra natal és el més normal del món, i atravessar fronteres en búsqueda d'una vida nova el més habitual.

Les persones entren i isen de la teva vida gairebé sense que te n'adones. El problema es dona quan perdre a les persones et provoca un pànic incontrolable, i conseqüentment una necessitat de no deixar-les escapar…

En aquesta instal·lació es pretén parlar d'un sentiment personal, per a adaptar-ho a un fet social: es mostra com les relacions apareixen i despareixen a una velocitat de vertigen. Com ens acostumem fredament a "perdre" a les persones que estimem, però al mateix temps com irremediablement les necessitem.

A fugida (dos beliscoes) 2004/2005

A fugida dos beliscoes (La fugida dels pessics). Instal·lació, video animació i escultures. Treball en procés, detall de dues de les escultures en ceràmica amb tècnica rakú i ceràmica vidriada. Lisboa, 2004/2005.

Aquest projecte, que es troba en procés, consta d'una sèrie d'escultures i la projecció d'un vídeo. Les escultures, totes elles de diferents materials, es troben realitzades a partir de la mateixa forma (un pessic real, augmentat d'escala). El video consisteix en una animació en la que es troben colocades totes les escultures sobre pedestals a l'espai d'una galeria, i aquestes van poc a poc baixant dels pedestals i fugint de la galeria. La peça definitiva és una sala de galeria totalment buida, i a la porta d'aquesta es projecta la video-animació.

El projecte gira entorn a com necessitem a les persones, però en aquesta ocasió no es centra únicament en la por a la pérduda, sinó més bé en la necessitat de la proximitat física. Es representen una sèrie de pessics que metafòricament representen el contacte, el calor humà.

Tots ells estan extrets d'un motlle, per tant, comparteixen la mateixa forma, però estant realitzats amb diferents materials: ceràmica vidrada, gres crú, rakú, resina, bronze, celo, cera,…Cadascun d'ells transmet una sensació ben diferent de l'altra, uns són més durs, altres més molls, altres més freds, o més càlids, suaus, aspres, pesats, lleus, fràgils, eterns… igual com les persones, cadascuna d'elles diferent de l'altra.

Detall, dues de les peces que apareixen en l'animació: pessic en resina i fibra de vidre i pessic en gres crú massís.

En quant a l'animació, els objectes (els pessics) cobren vida, es transformen en ojectes orgànics, gairebé com munyons de carn, que es desplacen per l'espai. La ironia es dona amb la part crítica de la peça; les peces es troben exposades a una sala, com a « obres d'art », sobre els seus pedestals, amb la seva il·luminació, etc, però ells mateixos, com a individus independents, decideixen que no volen ser-ho, que prefereixen apropiar-se del carrer, i per això planegen una fuga.

L'esbós del que seria la video animació.

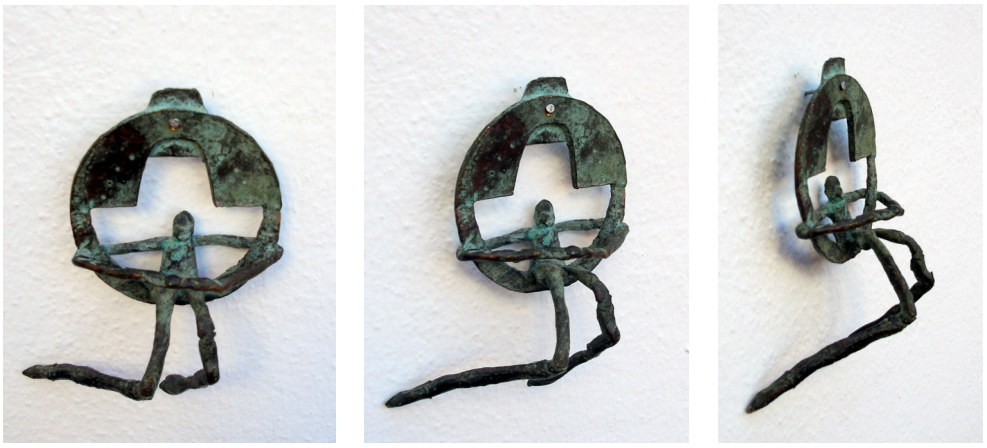
Així doncs, aquesta peça, a més de parlar d'un sentiment a través de la materialitat de les escultures, també es converteix en una història crítica sobre el sistema del món de l'art, cosa que fa a través de la video-animació.

Escultures de petit format en fundició de bronze

A mode de petites maquetes, apareixen una serie d'escultures en bronze de petit format, en les que es representen personatges circenses en desequilibri, quasi sempre en suspensió i amb molt de dinamisme. En algunes ocasions aquestos personatges s'intercalen amb objectes quotidians a tamany real, també realitzats amb bronze fos.

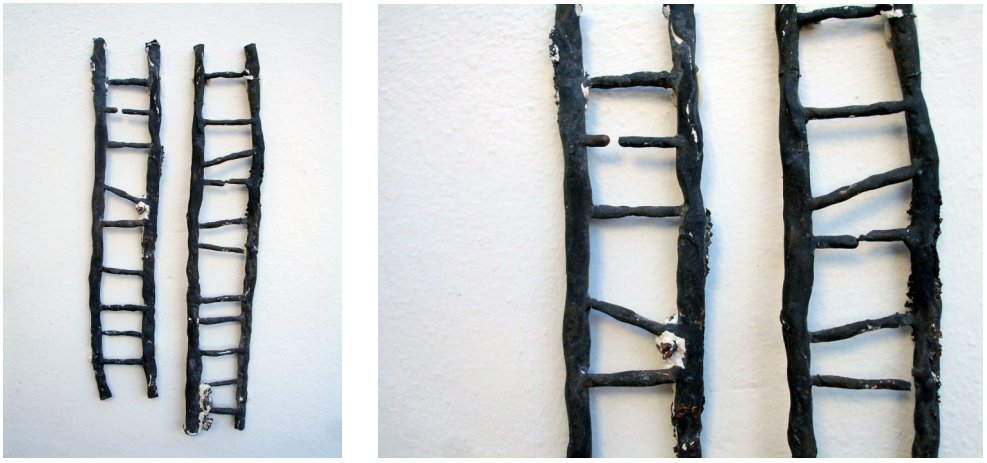
Cambalhota (boltarella), fundició de bronze, 15 cm x 15 cm. Lisboa, 2005.

L'equilibrista, fundició de Kàyem, 12 cm x 5 cm. València, 2006.



Baloiço (columpi), fundició de bronze, 8 cm x 5 cm. Lisboa, 2005.

Gatet, fundició de bronze i llana, 7 cm x 7 cm. València, 2006.

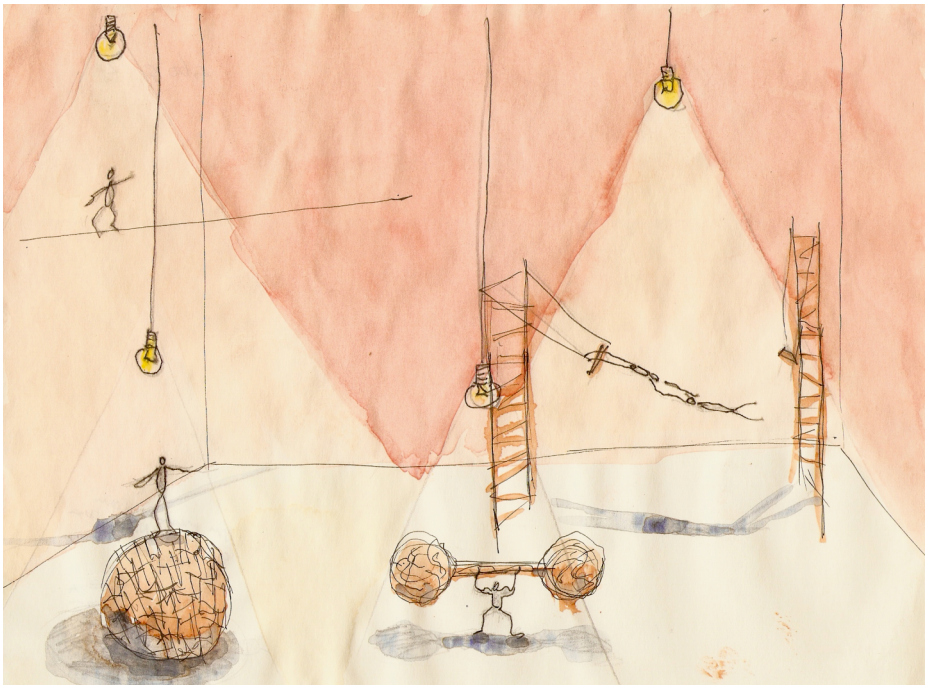


Escales per als trapezistes, fundició de bronze 29 cm. x 5 cm. aproximàdament cadascuna, Lisboa-València 2004-2005. (Detall)

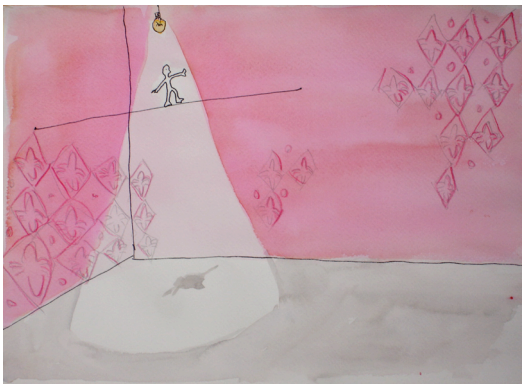
Exposicions: Universidade de Lisboa, 2004. Sala Josep Renau, 2006

Aquestes peces apareixen com si fosen ninotets que s'escapen de l'imaginació, pensaments volant per l'aire, en suspensió. Equilibristes, malabaristes,"columpistes"… una sèrie de pesonatges "per ahí" solts que evoquen constantment al desiquilibri, probablement reflex d'ú mateix, de moments d'insegurances, de bons moments sense tindre els peus massa al terra i de desequilibris.

Alguns esbosos:

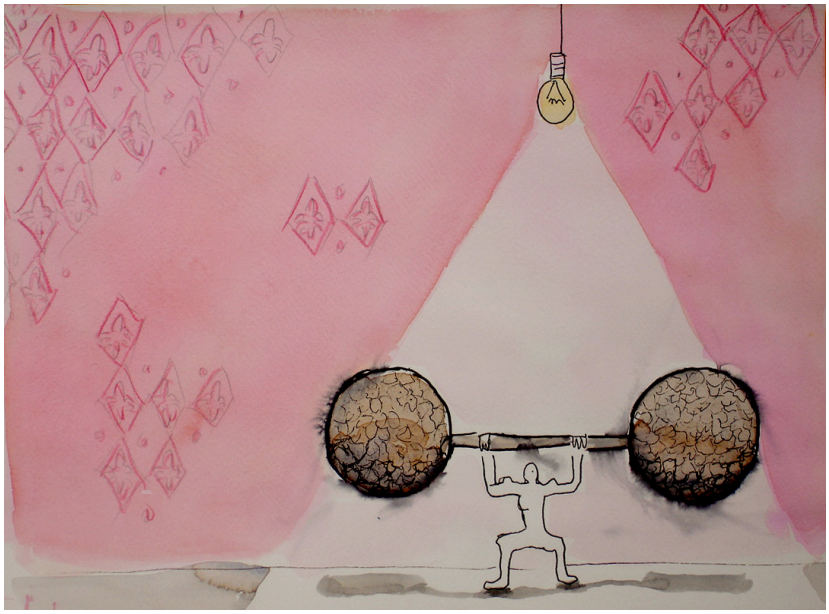


Esbós 1, tot el circ.



Esbós 2, l'equilibrista.

Esbós 3, l'equilibrista de la bola.



Esbós 4, la forçuda.

Esbós 5, els trapezistes.

Com veiem, alguns dels esbosos no es corresponen amb les peces realitzades. Això es deu a que a la fundició vaig tindre alguns problemes i algunes de les peces sortiren defectuoses. No obstant, la realització d'aquestes es farà en breu temps.

4.3. Buscant la identitat perduda. *Toca'm, per favor* 2005 i El viajero anónimo 2004.

Amb un caràcter intimista, aquestos dos projectes constitueixen la narració de la búsqueda de la identitat amb un component d'autorreferencialitat.

Des d'un punt de vista decadentista de l'individu, en aquestos dos projectes m'introduisc en l'anàlisi del terme "identitat", acompanyat de la búsqueda dels factors sociològics que l'acompanyen.
Es podria dir que aquestos projectes desembocaren el que fou el principal focus de la investigació per al màster, en els quals, individu, relacions, identitat i societat eren les paraules claus que el descrivien.

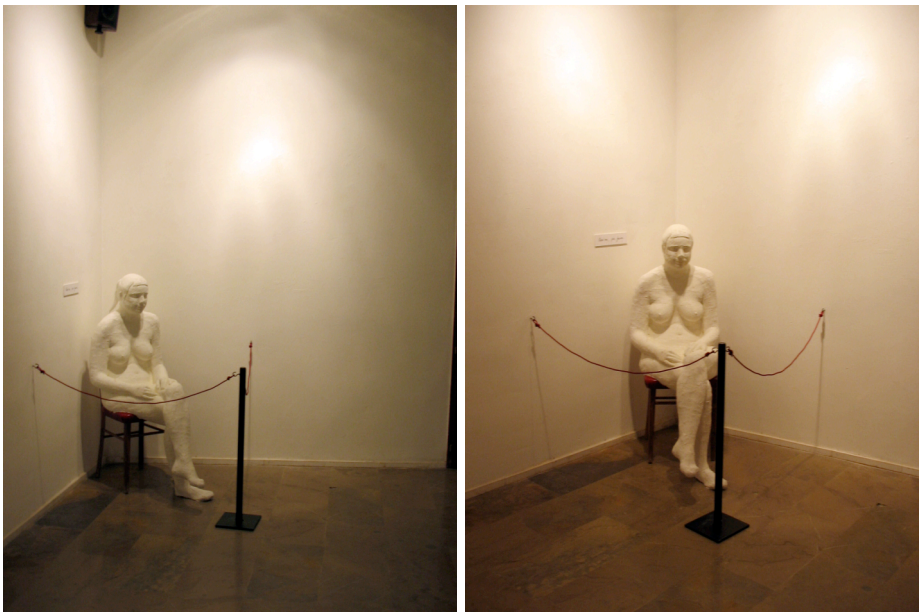
Toca'm, per favor 2005

Toca'm, per favor Instal·lació: escultura en escaiola, text i objectes, 1'50 cm x 50 cm. València, 2005. Exposició: "Ca Revolta" (València, 2005)

Sota una reflexió d'analisi personal sorgeix l'interés per investigar quins són els fets que ens porten a aquest estat social d'individualisme en que ens trobem, on les relacions entre persones a les grans ciutats resulten cada cop més fredes i difícils.

L'accelerat ritme de vida que es du (la necessitat de sentir-se productius, d'omplir hores siga com fora) ens condueix a un inevitable estrés autoprovocat inconscientment, i això indueix a un estat d'insegurança, de no confiar en ú mateix, de sentir-se débil i finalment no saber afrontar les relacions socials, ja que, com és sabut, el primer pas per estar bé amb els demés és estar bé amb ú mateix.

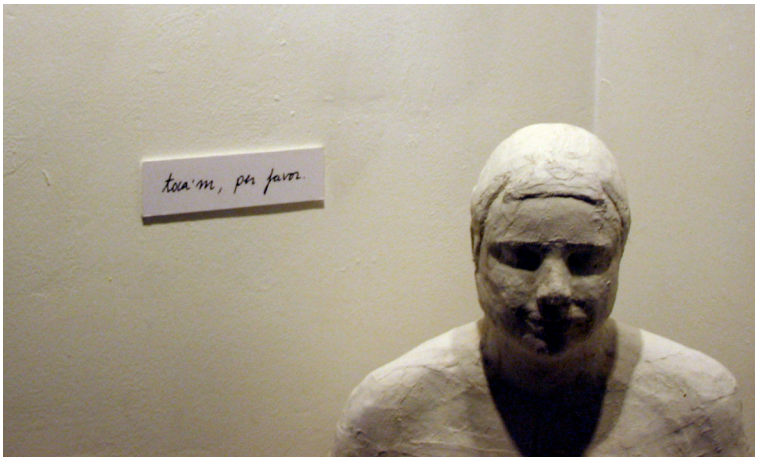
Sembla que cada cop és més comú sentir parlar a la gent sobre les seves consultes al psicòleg, i no és que jo tinga res en contra d'això, sols que pense que molts cops fugim d'afrontar els problemes amb la gent que realment tenim al nostre voltant i tendim a ser analitzats per un complet desconegut, que sempre és més fàcil. I és en aquest punt on ens trobem amb el nucli del meu plantejament: *com necessitem dels demés, però ens tanquem a d'ells.*



Diferents perspectives de la instal·lació.

La importància de sentir-se estimat, sentir-se escoltat, sentir-se acollit, tocat... la importància d'estar rodejat de persones, persones que t'abracen, t'acaricien, persones que et toquen. Pense que aquesta contradicció s'ha convertit en quelcom freqüent: les inseguranes en ú mateix poden provocar el sentir-se incapaç de relacionar-se amb els altres.

Instal·lació d'una figura femenina nua, realitzada a partir de motlles en escaiola del meu propi cos. Aquesta es troba asseguda a una cadira, en actitud passiva, actitud d'espera, i separada de l'espectador per un cordó vermell que li crea un microespai que la distancia de l'espectador. A la paret, a l'altura del cap de la figura, s'adeherix un text escrit a mà amb vinil adhesiu, on es pot llegir: "Toca'm, per favor".



Detall de la instal·lació

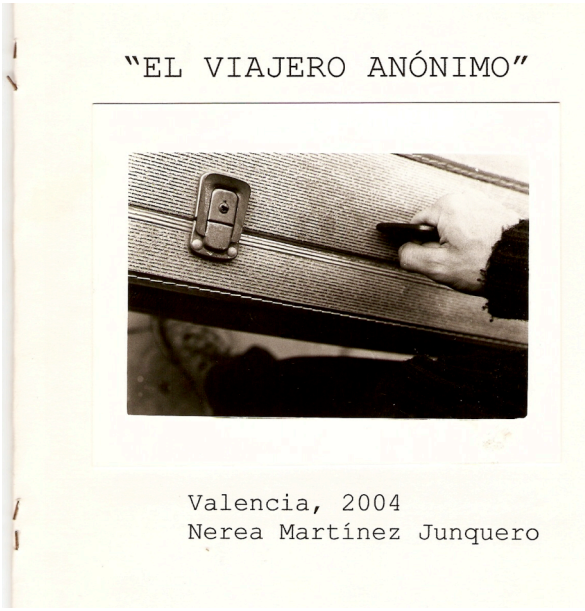
Detall de la instal·lació.

A la materialització de la peça ens trobem amb un important element: el cordó roig que separa la peça (la figura) dels espectadors: ens trobem amb una barrera real que representa les barreres imaginàries que nosaltes mateixos ens creem. Però, aquest cordó té una altra lectura paral·lela: aquest és el típic cordó que ens trobem a les sales d'exposicions quan se'ns impedeix apropar-nos a una obra d'art, per tant, efectivament les protegeix, però al mateix temps les aïlla.

Altra perspectiva de la instal·lació.

Personalment pense que una escultura s'ha de poder tocar per sentir-la, per això per a mi els cordons representen marginació més que altra cosa. Així doncs, al colocar-li el cordó a la meva peça, estic atribuint-li un nivell d'*obra d'art* que al mateix temps li priva d'alló que realment necessita i reivindica: que li toquen. S'enfatitza el sentiment de debilitat de la peça. Ara la debilitat ja no és només psicològica, sinó que també és física.

***El viajero anónimo* 2004**



El viajero anónimo Instal·lació de dimensions variables, fotografia i objecte, València, 2004. Exposicions: "Espacio inestable" (València, 2004).

Instal·lació d'una série de fotografies en blanc i negre, totes elles emmarcades amb marcs barrocs molt vells, trobats al rastre, en les que es narra la història de dos personatges anónims, un home i una dona, als quals mai no els veiem la cara. L'únic fil contuctor que es troba és una maleta que, misteriosament, passa de mans de l'ú a l'altre.

Detall, una de les fotografíes que apareixen a la instal·lació, com veiem a la segona fotografia, penjades a la paret i emmarcades amb marcs vells i carregats.

Detalls de les fotografies de la història.

Al terra de la instal·lació apareix el segon element: la maleta. Aquesta té una mirilla en la part frontal, per la qual l'espectador pot observar, continuant introduïnt-se en la intimitat dels personatges. Al mirar-hi, pot vore a l'interior de la maleta una foto amb el desenllaç de l'escena: la maleta abandonada a la platja i els peus dels dos personatges anònims anant-se'n.

La peça i l'espectador. Detall d'un espectador intentant descobrir el desenllaç de la història.

En aquesta peça prima el caràcter narratiu, que fa a l'espectador intentar seguir un fil conductor que el conduisca al llarg de l'obra. El caire d'intriga que adopta la peça transforma a l'espectador en un *voayeur* invadit per la curiositat que necessita conèixer la identitat d'aquestos dos personatges i entendre la història. Però el joc de la peça és deixar a l'espectador amb la curiositat al cos, ja que la identitat dels espectadors no es rebela.

Podem parlar d'una peça absurda, sense significat, en la que els propis protagonistes són qui estan buscant la seva identitat, l'esperança de l'espectador és que la maleta (objecte habitualment contentor de records i d'experiències, contentor de vida i principalment d'identitats) li mostre llur identitat, però al no fer-ho es conclueix demostrant que ni ells la conèixen.

Al intentar invadir l'espectador la intimitat dels protagonistes es planteja el conflicte públic i privat: qué és el que vols mostrar de tu i qué és el que es mostra sense que tu mateixa vulgues, i al mateix temps es defén que tots nosaltres tenim quelcom de *voayeurs* al nostre interior.

CAPÍTOL 5

ANALISI D'UNA PROPOSTA PERSONAL. PRESENTACIÓ I ANÀLISI DEL PROJECTE PRÀCTIC REALITZAT

La proposta personal que s'analitza en aquesta capítol presenta una sèrie d'escultures que representen situacions, en general situacions quotidianes, en les que es narren escenes d'instants, d'accions deteses en el temps. Es fa ús de la figuració com a recurs bàsic per crear un diàleg directe amb l'espectador. Sovint aquesta relació vé donada per pel tamany de l'escultura, que en algunes ocasions és escala humana per ser un discurs més directe, més efectiu, ja que així la lectura es fa més pròxima per a l'espectador. En altres ocasions, en canvi, les figuracions són petites peces d'escala menuda que narren històries que l'espectador llig com un llibre. El resultat són petites "escenografies" en les que l'espectador s'integra relacionant-se amb les figures de la pròpia peça, bé siga físicament, o bé mentalment.

Com hem vist en l'anterior capítol, la meva obra es veu, des ja fa uns anys, marcada per un denominador comú: l'individu. Tinguent més o menys relació amb les propostes d'aquesta Tesi, totes elles tenen en comú l'ésser humà i , generalment, els sentiments que l'envolten. No obstant, la figuració no va començar a predominar al meu treball fins al 2004, any en que vaig viajar a Portugal amb una beca Erasmus. Allí em vaig trobar en que el sistema educatiu era ben diferent del nostre, la teoria era gairebé inexistent i predominaven les hores de taller. Em vaig posar a investigar l'obra dels artistes portuguesos pel meu compte i em vaig trobar amb una interessantíssima readaptació de la figuració. Fou llavors, després de descobrir aquest conjunt d'artistes i les seves obres, que vaig començar a interessar-me més per la figuració, i per els nous conceptes discursius que giraven al voltant d'ella.[33]

Els conceptes principals que es tracten en aquestes obres són els sentiments, les relacions personals i socials, les pors , l'aïllament... Per analitzar aquestos conceptes he estudiat principalment tres filòsofs que, com hem vist al punt 2.4., són J. Kristeva, J. A. Marina i J. L. Pardo.

[33] Vore punt 4.2.

Un altre concepte que ací es tracta és el per què a l'escultura li costa tant de ser entesa per la societat. Siguent aquesta una branca de l'art tan directa, ja que per la seva tridimensionalitat hauria de suposar una lectura molt més pròxima per a l'espectador, resulta al contràri: degut a la seva semblança amb la realitat (i no s'està parlant únicament de realisme artístic) sembla que li done por i es negue a fer una interpretació o valoració.

Al llarg d'aquest capítol ens trobarem una série d'escultures que analitzen aquest succés, i creen petites crítiques a través de l'humor per intentar acabar amb ell.

5.1. Sobre la personificació de l'escultura i el sentiment de soletat. *Trobada perfecta* 2006/2007, *Bon dia Senyora Escultura* 2007 i *Encantat de conèixer-la Senyora Escultura* 2007.

En aquest primer bloc de la meva obra ens trobem amb una sèrie d'escultures (totes elles figuratives però amb diferents formats i materials) que es regeixen per dos fils conductors principals. El primer d'ells és el conceptual: en aquesta sèrie d'escultures es planteja el sentiment de soletat de la persona, la dificultat que es té molts cops per comunicar-se, i com aquest problema pot arribar a derivar en estats que condueixen a quelcom semblant a la bogeria. La soletat és considerada socialment com a quelcom molt negatiu. El que ací es vol mostrar és que no té per què tindre eixa connotació, ja que la soletat va lligada amb la intimitat, forma part del nostre èsser i és essencial. A través d'una mena d'ironia es mostren personatges relacionant-se de diferents maneres amb escultures, en totes les ocasions tractant-les com si fossen persones amb sentiments. S'arriba gairebé al surrealisme.

I és en aquest punt on es planteja el segon fil conductor, basat en la personificació de l'escultura i l'atribució d'un nivell d'humanitat a un objecte. Com vorem a les peces, aquesta atribució es deu a un desbordament de la imaginació dels personatges de cada peça.

El que em porta a narrar aquestes històries és el fet d'haver observat el dificil que moltes vegades resulten les relacions, siguen del tipus que siguen (amistat, amor, familiar, de treball…), i com moltes vegades aquest acte de complicar coses que podrien ser molt més senzilles et lleva les ganes de voler saber res més del món, fins al punt de ser més senzill relacionar-se amb animals d'altres espècies o fins i tot objectes, en aquesta ocasió escultures que per la seva figuració recorden a persones. Aquesta lectura tan negativa i depressiva de la imatge de les relacions es déu principalment a la conciència de la importància de les persones a les nostres vides, la idealització de quelcom produeix una fàcil decepció, i per tant es produeix la por.

5.1.1. *Trobada perfecta* 2006/2007.

La trobada perfecta, ferro i formigó, 1'80 m. x 1 m. València 2006-2007.
Exposicions: actualment, Factultat d'Arquitectura, Universitat Politècnica de València.

Representació escultòrica d'una figura humana a escala natural abraçant una peça de puzzle de les seves proporcions.

5.1.1.1. Aproximació sobre la temàtica.

L'actual societat occidental ens marca un estereotip establert de família, en el qual el camí es veu molt marcat, definit i tanca per la societat patriarcal. Les parelles han de ser joves, heterosexuals… Viure fadrí, divorciat, etc. està mal vist, sembla que quasi ni està acceptat socialment. Algú que és vell i s'ha quedat fadrí, dona peu a pensar que està fora de la norma, i que si no fos així estaria compartint la seva vida amb algú. Cada cop les persones sabem menys estar soles. La por a la soletat és un fet. Els éssers vius necessitem sentir, emocionar-nos per saber que estem vius, i sovint això va acompanyat de compartir la vida amb altres persones. Aquesta obssessió ens condueix a que trobar la mitja taronja es transforme en una necessitat vital. Busquem algú igual a nosaltres o totalment contrapost, però que ens adapte, a l'igual com quan anem a comprar roba hem de buscar les prendes de la nostra talla per sentir-nos comfortables.

El tornar-nos més i més estrictes en quant a relacions amoroses es refereix dificulta les "trobades perfectes" de persones que s'acoplen totalmenles unes a les altres.

No vaig a entrar en un estudi exhaustiu de les relacions de parella, principalment perqué no sóc una experta, peró també perqué no és el que m'interessa. A l'única reflexió que vull arribar és sobre com, bé siga per un fet que ens és inculcat socialment, o bé com J.A.Marina explica és una necessitat individual, el fet és que l'individu necessita dels sentiments, i necessita de les relacions per compartir-los i expressar-los, i per sentir-se "completat".

5.1.1.2 Continguts.

Aquesta peça resulta únicament una metàfora de l'obsessió social comentada anteriorment en quant a la necessitat de tindre parella, però duta a un extrem quasi ridiculitzant en que l'individu es transforma en l'amant d'un objecte, pur i dur, ja que les formes sinuoses de la forma de puzzle són l'única cosa que fan que ens recorde a una persona.

La figura de la peça de puzzle actua com a la utópica persona perfecta per a cadascú, ja que està dissenyada per a ser un encaix perfecte, igual com la coneguda expressió popular "trobar la mitja taronja", que encaixa una meitat amb l'altra.

Tot i això, l'encaix de les dues figures, emmarcat en un abraç, no és ni molt menys perfecte, ja que, com és lògic, una persona i una forma de puzzle mai en la vida encaixarien. L'encaix es veu frustrat.

L'escultura ubicada al context original.

Aquesta peça oscil·la entre un humor dur i desconcertant i un tó d'absurditat que remiteix directament a l'extravagància de l'exigència

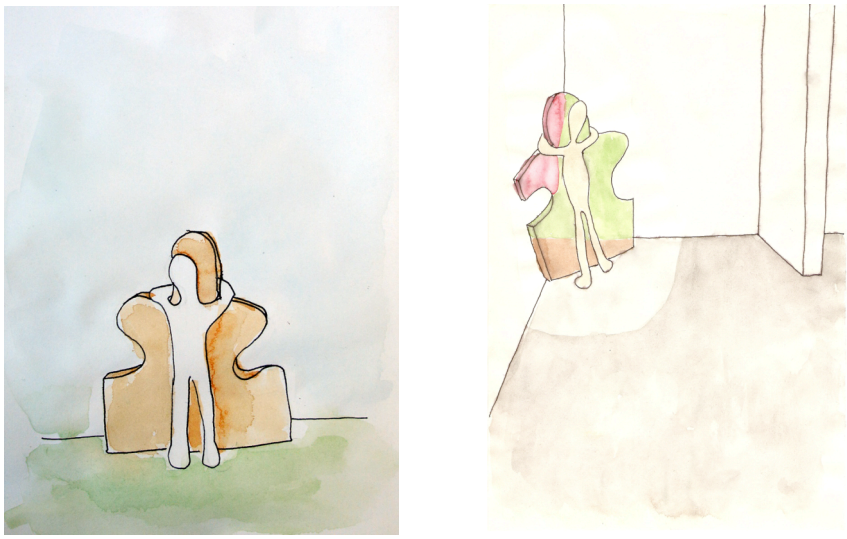
social ja comentada. Afortunadament, el nostre protagonista es sent feliç, inconscient de la il·lògica situació viu un moment de joia tancat a la burbulla de la seva imaginació.

La materialització de la peça forma un conjunt narratiu que descriu un instant detés en el temps, pertanyent a una història de la que no coneixem el principi ni el final, sols aquell instant. Aquest seria el moment de clímax d'una curta història en què, una persona a escala humana, troba allò que estava buscant.

5.1.1.3. Desenvolupament de l'obra: procés, tècniques i muntatge.

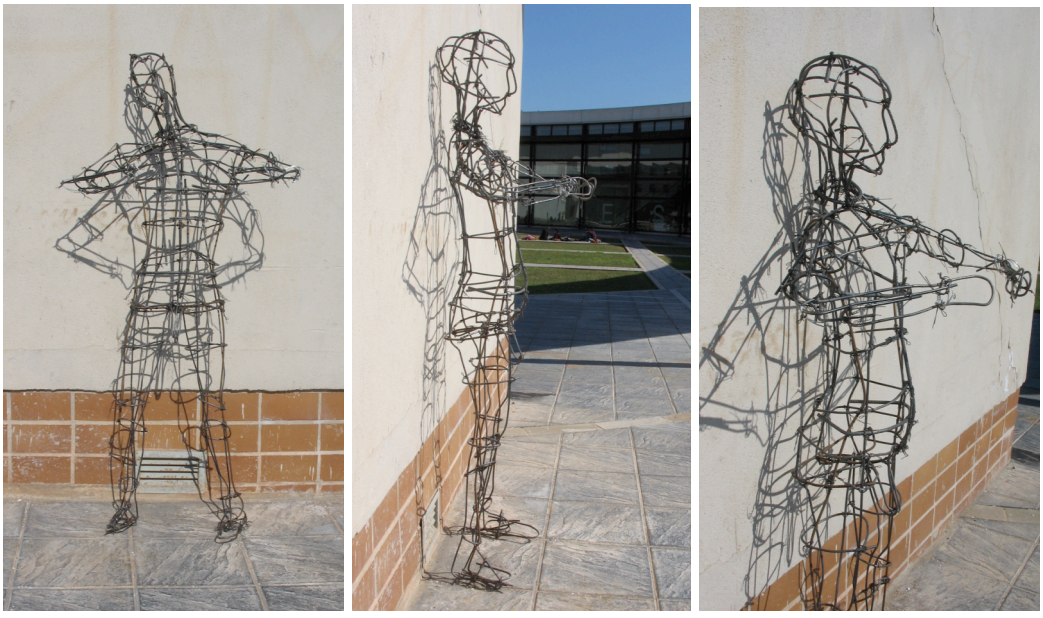
La materialització de la peça consisteix en una figura masculina, realitzada en formigó, abraçant apassionadament a una peça de puzzle realitzada amb planxes de ferro soldades. Així doncs, el procés de traball es divideix en dos parts que es van desenvolupament paral·lelament: la figura i el puzzle.

a. La figura humana: la realització d'aquesta comença per l'elecció de la posició, buscant la postura que transmeta millor el sentiment que es dessitja expressar; sentiment d'alegria, de satisfacció total i de confiança, expressat a través del gest d'un abraç. Es comencen a realitzar els primers esbosos i (un cop decidida la postura) es realitzen els esbosos de guia que ens ajudaran a realitzar l'esquelet de la peça.

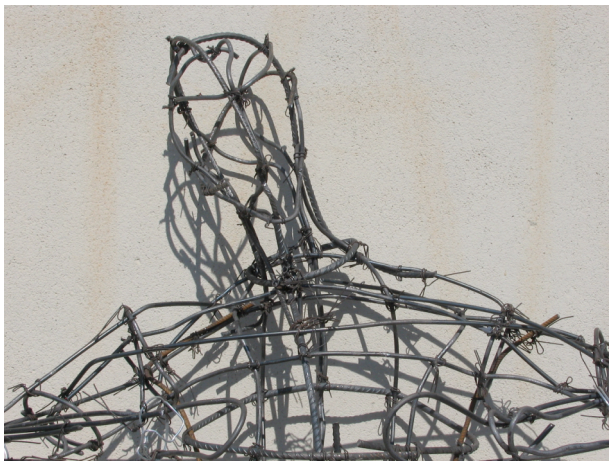


Els primers esbosos de la peça, un per a un espai públic i l'altre per a un interior.

A partir d'aquestos esbosos es realitza l'estructura de la peça amb barilles de ferro de 4, 6 i 8 mm. de diàmetre corvades i cosides entre elles amb filferro. Amb aquesta estructura es buscava directament el volum general de la peça dessitjada, amb poc de detall menut, però amb els volums, proporcions i direccions ja exactes. El tamany de l'estructura havia de resultar uns 5 cm inferior al de la peça definitiva, ja que per damunt d'aquesta colocàrem una capa relativament grossa de formigó.



Procés de realització: l'estructura de la figura.



Procés de realització: l'estructura de la figura.

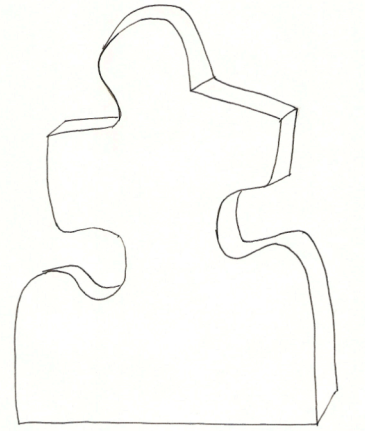
Un cop acabat l'esquelet es passa a cobrir-lo amb tela de galliner, al mateix temps que es va reomplint amb diaris, poliespà o materials similars, per aconseguir que la peça reslute el més lleugera possible, ja que el formigó és un material molt pesat i tot el que ens poguem estalviar ens serà de gran ajuda a l'hora de transportar-la.

A continuació es passa al recobriment, primer amb una capa de formigó corrent per reomplir els buits que hagen quedat entre els diaris i posteriorment amb una capa superior es busca el modelat i l'acabat dessitjat amb ciment ixotròpic, que permet un modelat millor i un acabat més fí. El fet d'emprar a la primera capa formigó corrent es déu únicament al fet d'embaratir costos. Les ferramentes emprades en aquest modelat del formigó són d'alló més diverse: espàtules, paletes, ganivets…

Procés de realització de la figura en formigó.

Cal tindre en compte l'instal·lació d'unes barres de ferro en la part inferior de la figura (la planta dels peus) per actuar com a anclatge de la peça a l'espai escolllit, ja que una figura d'aquestes dimensions necessita un anclatge al terra per assegurar-nos que no hi haurà futurs accidents. Aquestes barres, per tindre la força suficient, han d'estar soldades a l'estructura interior de la figura.

2. La figura de puzzle: La realització de la figura del puzzle, a l'igual que la humana comença per uns esbosos estudiant la forma (buscant que recorde mínimament a una persona), la composició amb l'altra figura i els suports al terra per tal de que les dues peces triangulen i s'equilibren. En aquesta ocasió els esbosos han de ser molt més exactes i geomètrics ja que és necessari que les dues peces encaixen correctament.



A partir d'una plantilla en cartró a escala 1:1 es tallen les planxes de ferro amb la màquina de plasma (ja que ens permet tallar tant línees rectes com corves) per posteriorment anar construïnt la tridimensioalitat mitjançant la tècnica de la soldadura (amb electrode en aquest cas). És important realitzar el màxim nombre de soldadures internes possibles per donar-li més força.

Com estem parlant d'un volum gran realitzant amb planxes de 2 mm. cal fer una estructura interna per a que la figura no es corve ni es doblegue. Aquesta estructura es fà també amb planxes de ferro de 2 mm., i es solda igualment amb electròdes, fent cordó a totes les juntes. Aquestes juntes no caldrà desbarbar-les, ja que, com que es queden a l'interior de la figura no es voran. Els cordons exteriors, no obstant, caldrà desbarbar-los tots per tal d'aqconseguir un vértex perfecte de 90 º, i per això emprarem la radial.

Finalment es dona una pàtina a la peça, en aquest cas es buscava un to rogenc que li donara més calidessa a la peça, principalemtn perque el ferro és un material molt fred per ell mateix. Per aconseguir aquest to s'ha emprat vinagre balsàmic i salfuman.

Les dimensions finals de la peça són d' 1'8 m. x 1 m., que són les dimensions que s'adapten a un tamany estàndard d'un home adult-jove, i la figura de puzzle en proporció a ell.

Muntatge:

La part més complicada de la realització és el muntatge, ja que són dues peces que per les seues dimensions i característiques, s'han construït de manera independent, i a l'hora del muntatge és imprescindible que encaixen perfectament.

Per a això, les peces han de triangular per a contrarestar els pesos i es recolzen l'una en l'altra. Però, per aconseguir aquesta triangulació, l'única manera d'insertar una peça d'intre de l'altra és partint d'ambdues en posició horitzontal, per aconseguir clabar la peça del puzzle a l'espai dels braços de la figura, i posteriorment anar alçant a la vertical les dues peces al mateix temps. Com ja s'ha comentat anteriorment, la figura necessita d'un espigonatge per anclar bé al terra, per tant, no ens podem limitar a elevar les peces sobre el nivell del terra, sinó que, un cop ja encaixades, les hem d'elevar uns 40 cm. del terra per aconseguir que l'espigonatge entre recte i les barres no es dobleguen per la pressió.

Així doncs, tot i que la materialització d'aquesta peça no és d'una dificultat molt elevada en quant a les dues peces independents es referix, el muntatge, per contra, resulta d'una gran dificultat, ja que l'encaix d'una peça amb altra i l'ensamblatge a l'espai ha de ser perfecte per aconseguir que la peça s'equilibre. Per altra banda, tot i haver fet la peça el més lleugera possible, el resultat final és molt pesat, per això es requereix de moltes persones per instal·lar-la.

5.1.1.4. Obra, espai i espectador.

La imatge s'ubicaria en quansevol espai públic exterior, bé siga en un entorn natural o bé a un espai urbà, ja que "la trobada perfecta" es pot ubicar en qualsevol espai i moment. L'única característica espacial que requereix és que siga un espai íntim, ja que la peça narra una trobada amorosa. Una rotonda, per exemple, mai l'afavoriria, perdria totalment el discurs.

L'espai escollit és el jardí que es troba situat a la Facultat d'Arquitectura "La Vella" de la Universitat Politècnica de València, i la peça es troba actualment instal·lada allí. Aquest és un espai visitat principalment pels

estudiants, que acudeixen allí bé per estudiar, o bé per descansar de les classes. El jardí és tranquil, amb un arbre gran que fa ombra i poca concurrència, ja que la peça necessita tranquilitat i intimitat per potenciar la lectura.

He descobert que, sent un jardí menudet, es dona la situació de que moltes de les persones que allí acudeixen són parelles, buscant un poc de privacitat, per això pense que la peça interactua correctament amb l'espai, sobretot per què les persones s'aproximen. Pense que la peça no resulta indiferent a la gent. Supose que situada enmig d'algun gran espai s'hauria perdut totalment, no hauria funcionat, i possiblement la gent no hauria interactuat com ací.

L'escultura ubicada al context original, diferents punts de vista.

L'escultura ubicada al context original, diferents punts de vista.

L’escultura ubicada al context original, detall frontal.

L’escultura representa una situació tan absurda que adopta un caràcter surreal. I és a través d’aquesta surrealitat on m’interessa impactar a l’espectador per aconseguir que es pare 3 segons a intentar descobrir perqué hi ha un home abraçant una peça de puzzle.

A nivell formal, he escollit treballar a escala humana per ser un llenguatge més directe amb l’espectador. El fet de sentir-se identificat per algun motiu, encara que siga només pel fet del tamany, facilita que l’espectador es fique en la pell d’allò representat.

5.1.1.5. Referents.

En aquest retorn a la figuració mencionat al punt 3.2. trobem tot un conjunt d’escultors que defensen aquesta posició. Podria dir que gairebé tots ells són la principal influència en peces com aquesta i al llarg de tot el meu treball, ja que la figuració dona un pas endavant i deixa de ser un monumet, busca nous materials i nous contextos, però principalment perd el pedestal per canviar el discurs i busca nous llenguatges d’expressió, com ja veirem al seu moment.

Paral·lelament també trobem altres artistes que no són precisament escultors, però que per la seva temàtica s'ajusten molt a les meves propostes. A tots ells els vorem al llarg dels següents punts.

Un dels referents més importants al meu treball, principalment en aquesta peça, és **Juan Muñoz** (1953, Madrid- Ibiza, 2001). A la seva obra, com hem vist al punt 3.4, ens trobem amb instal·lacions que destaquen un protagonista central, narrant històries relacionades amb l'aïllament i la soletat, emmarcats en posicions quotidianes que desconcerten a l'espectador. M'interessa molt d'aquest artista la manera que té d'emprar l'espai, com amb molt pocs objectes crea un espai discursiu amb una lectura directa i impactant per a l'espectador. L'arquitectura té una gran importància al seu treball, i aconsegueix espectaculars efectes amb molt pocs recursos.

A banda de l'ús de figuracions com a centre del seu discurs artístic, les temàtiques són un important element en comú amb el meu treball: a la seva obra ens trobem personatges desorientats, buscant la seva identitat, tan perduts d'ells mateixos que toquen la bojura, a l'igual com succeeix amb el nostre protagonista, que es troba tan desorientat d'ell mateix que actua de manera totalment surreal. L'incomunicació i la soletat són pilars fonamentals del seu treball, a l'igual com també ho són a la meva obra.
Finalment, altre element que m'agradaria destacar de la seva obra és la teatralització de les instal·lacions i la manera en què l'acció es veu detesa en l'instant, un instant que moltes vegades pot durar segons, o miuts, o hores, però que en la peça es troba detés eternament. Al meu treball busque instants de clímax que definisquen tota una història en només un gest, intentar que a través d'un *frame* l'espectador puga entendre tota una pel·lícula i exctament igual succeeix al treball de Juan Muñoz.

Altre artista que treballa amb la figuració a escala natural és **Robert Gober** (1954, Connecticut). Les seves escultures són narrades a través d'històries i experiències viscudes. La infància, la pérduda, la religió o la sexualitat són alguns dels temes que predominen a la seva obra escultórica des dels '80. A les seves obres trobem una extranya relació entre surrealisme, minimalisme i conceptualisme, representant instal·lacions que ens parlen del cos dintre d'un ambient domèstic.

La intimitat és un concepte fonamental al treball de Gober: amb un llenguatge que oscila entre l'humor i el misteri, mutila el cos masculí per parlar de la seva pròpia homosexualitat enfrontada amb les convensions socials.

Untitled. 1989-90

Untitled. 1991

Ens trobem amb parts dels cos representades (o presentades) de manera realista, ensablades contra les parets d'una sala d'exposicions. Aquestes instal·lacions desconcerten totalment a l'espectador, però ho fan d'una manera més forta. El seu discurs no és, ni molt menys, evident: amb un gran transfons conceptual que parteix de la memòria del propi artista, ens mostra aquestos fragments de cos que l'espectador ha d'interpretar.

El que m'interessa principalment de l'obra d'aquest artista és la manera en què empra la figura per crear discursos identitaris, que res tenen a vore amb el monumentalisme, sinó més bé amb una decadència de la figura, que apareix tirada pel terra, aparentment sense cap tipus d'autoestima.

Conceptualment, l'obra de Gober es veu molt lligada a la de Kiki Smith, artista que estudiarem més endavant.

L'artista **Michael Joo** (1966, Ithaca, Nova York) va centrar al seu treball els processos a través dels quals es fan visibles les entitats (com el cos humà o la flor i fauna de la natura) de consum d'invisibles calories, i la cristal·lització dels productes generats en aquest procés. Als seus treballs Joo demostra que les formes poden ser assumides per la ment i el cos d'ú mateix a l'acte de la búsqueda de la historia, la cultura i de la identitat pròpia. Combina la producció artística amb l'aparència de científic de la producció de l'energia de la matèria i amb l'expansió de les calories dels humans, investigant la psicologia i la fisicitat per arribar a l'estat de la diversitat. En aquest punt Joo es transforma en *borderline* entre allò científic i allò estètic.

L'art de Michael Joo dona una visió concreta de la forma d'unir allò mental amb les reaccions físiques, trencant les diferències entre els fenòmens de la natura (que poden ser entesos amb explicacions científiques) i la producció artística.

Tot i partir d'un context conceptual molt complex, les seves peces conten amb un alt component d'ironia i resulten d'una lectura directa per a l'espectador. D'aquest artista m'interessen principalment dues obres en concret: *Familia damunt d'un pont, mirant al futur i pixant* i *L'ansietat de la separació*. A la primera, ens trobem allò que el títol descriu, quatre figuracions a escala un tant inferior a la natural relitzades amb bronze fos.

Família damunt d'un pont, mirant al futur i pixant 2001

L'evidència de l'escena la transforma en absurda, es barreja una situació transcendental (el fet d'estar d'alt d'un pont mirant al futur), amb una banal i quotidiana (estar pixant), d'aquesta manera es trenquen les barreres entre banal i transcendental, al trobar-nos amb ambdues situacions en un mateix plà. Allò quotidià cobra protagonisme, i allò "vital" la perd.

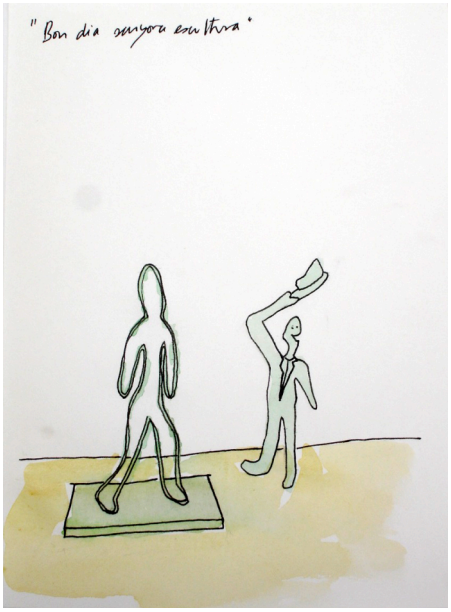
A la segona escultura mencionada *L'anseitat de la separació*, ens trobem amb un altre element discursiu molt important: un grup de quatre *coyotes* en cercle i un cinqué marginat a un cantó mirant enrere cap al grup.

Ansietat de la separació 2002

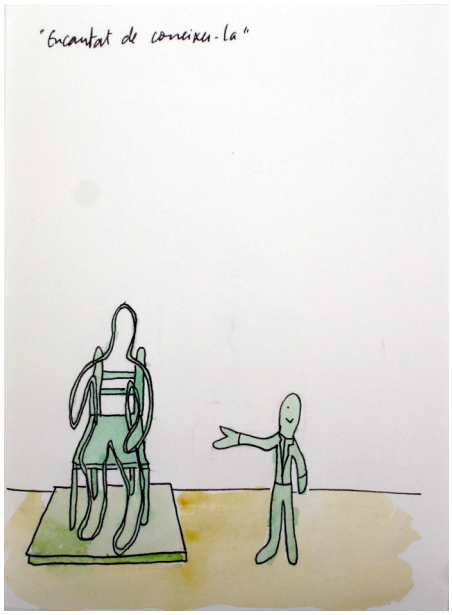
Ací ens trobem quelcom ben interessant, ens trobem front a la comparació de comportament humans i animals. Els humans també hem de sortir de casa algun dia, hem d'abandonar la llar familiar, i ací es mostra la tristesa del moment però no desde persones, sinó des d'animals, que al cap i a la fí acaba per ser el mateix sentiment. Aquesta peça està realitzada amb resina, a escala natural.

Dos referents essencials a tot el meu treball són **George Segal** i **Antony Gormley**. La seva obra va marcar història al camp de l'art i avuí en dia són dos dels màxims representats de la figuració al camp de l'escultura. No obstant, no ens detindrem més en parlar ací d'ells, ja que analitzarem el seu treball més endavant.

5.1.2. *Bon dia Senyora Escultura* i *Encantat de conèixer-la Senyora escultura* 2007.



Bon Dia Senyora Escultura, esbós



Encantat de conèixer-la Senyora Escultura

Bondia Senyora Escultura, fundició de bronze, 20 cm. x 20 cm. València, 2007

El que ací es planteja són dues escultures de dimensions reduïdes (20 cm x 20 cm. aprox.) en bronze que, tot i que funcionen per separat, les comentarem juntes per la seva semblança, tant en quant a temàtica com formalment. Aquestes representen dues petites escenes: la primera

mostra un senyor saludant una escultura figurativa (tot i que menys realista que el senyor), i la segona és altre senyor donant la mà a altra escultura (igual com a l'anterior peça, també figurativa però menys realista). Tot i que les peces són de petit format, veient el resultat de llur realiotzació em vaig adonar de que a escala humana donarien una lectura molt interessant per llur proximitat amb l'espectador, i per la possibilitat de que foren peces públiques, per això vaig començar a estudiar les peces com a maquetes de possibles peces de gran format, el qual es vora reflexat principalment al punt 5.1.2.4., on analitzarem la manera en que la peça interactua amb l'espai i l'espactador.

5.1.2.1. Aproximació sobre la temàtica.

El nucli temàtic al voltant del qual giren *Bon dia Senyora Escultura i Encantat de conèixer-la Senyora Escultura* són les relacions personals, adoptant un to més ingenu, menys violent que en altres propostes, arribant a tindre llenguatge pròxim al surrealisme.

Es parla d'un autisme elevat a un extrem que es pot interpretar com bogeria. Es proposen situacions que es troben al marge d'allò real i allò irreal, o millor dit, situacions reals dutes a extrem irònics.

Ens trobem front a una anàlisi sobre com de difícil ens resulta de vegades relacionar-nos amb altres persones, fins al punt de que resulta més fàcil estar amb nosaltres mateixos, o fins i tot amb "coses".

L'aïllament personal pot ser voluntari o inconscient. No podem parlar d'aïllament com a sentiment, sinó com a situació produïda per un estat d'ànim provocat per un o més sentiments: "Algunos especialistas van a decir-nos que las emociones, los sentimientos, los fenómenos afectivos

son hechos neuronales o bioquímicos.(...) Los sentimientos son modos de sentir, fenómenos conscientes, experiencias*".*[34]

Tot i això, ens atrevim a sugerir que l'afirmació de Marina es certa en part; es cert que sóm conscients de tots els sentiments que "patim", ara bé no som tan conscients de les reaccions que aquestos sentiments poden provocar. És a dir, si ens enamorem, podem ser conscients de que estem enamorats, però de vegades no som conscients de la tonteria amb la que estem actuant. Si ens cabregem, podem ser conscients dels sentiments que ens han provocat l'enfat (decepció, abandó, fraud…) però de vegades no som conscients de la ràbia amb la que actuem com a resposta, siguent aquesta un altre sentiment. Cal apuntar que Marina enten tots aquestos sentiments de resposta com a "afectos superficiales*".*

"Los sentimientos son un punto de llegada y un punto de partida. Son resumen y propension. Resultan de la acción pasada y preparan la acción futura. Los sentimientos inician una nueva tendencia. Disponen para la acción o para la inacción, que es también un modo de comportarse. El miedo incita a la huida (…)".[35]

Aquesta definició de Marina és fonamental per interpretar tot el que, de manera bromisca propose aquestes peces: els nostres comportaments es veuen regits per un cúmul de sentiments que et fan actuar d'una manera determinada. I ací arribem a un punt clau en la nostra búsqueda: els protagonistes de les nostres peces tenen una actitud inusual, decideixen sociabilitzar-se amb objectes enlloc de fer-ho amb persones, ara bé, que és el que els condueix a eixe comportament? No ho sabem, no tenim ni una lleugera idea, però tampoc no ens interessa. El que

[34] J.A.Marina, El laberinto sentimental, pàg. 16.

[35] J.A.Marina, El laberinto sentimental, pàg. 33.

interessa al nostre estudi és la seva actitud present, no quins foren els motius que els condugueren a ella. Com arribem a no saber afrontar les pors a la relació? com arribem a no poder comunicar-nos, a tancar-nos en nosaltres mateixos? Com es viu aquest estat? Aquestes són el tipus de preguntes que les dues peces pretenen llançar, per provocar una situació d'autorreflexió a l'espectador. Que tire la primera pedra qui mai haja fet allò impossible per ignorar algú.

.5.1.2.2. Continguts.

En aquest capítol anem a analitzar les escultures *Bon dia Senyora Escultura* i *Encantat de conèixer-la, Senyora Escultura,* que són autònomes però estan molt relacionades, per això vaig a fer un anàlisi conjunt d'ambdues.

En aquesta proposta es tracta un concepte que resulta vinculat al llarg de tota la investigació a l'estudi dels sentiments, emocions i relacions socials: la relació individu- escultura, quin paper adopta l'escultura a la nostra societat i quina importància té a les nostres vides. El que ens trobem en aquesta ocasió és una personificació de l'escultura. L'escultura pública, que el senyor es troba pel carrer i saluda, adopta una personalitat pròpia, tan alta que pot arribar a fer companyia a les persones reals.

Detall de la peça.

La situació del nostre protagonista no ens incomoda (a nosaltres, els espectadors). El gran somriure que es dibuixa a la boca de l'home, acompanyat per un gest tan noble ens presenten una imatge volguda, tendra, que no ens violenta gens en absolut, pràcticament ni ens incita a plantejar-nos "perque serà que un home saluda a una escultura?", però, tal volta si conseguim ser una miqueta menys superficials ens adorem d'esta dolça ironia sobre quelcom que resulta altament preocupant: les relacions socials estan en perill.

La soletat és un concepte difícil d'interpretar a la societat contemporània. Com s'ha comentat al llarg d'aquesta Tesi, actualment té unes connotacions negatives, no obstant, ací considerem que saber estar sol és quelcom vital. Ara bé, el problema es dóna quan ú no està sol perque vol, sinó perque no té altra opció. Això és el que es representa en aquestes dues peces. El motiu que condueix als nostres dos protagonistes a relacionar-se amb escultures és la seva incapacitat per fer-ho amb persones reals. Com ja s'ha vist, la manca d'identitat a la societat contemporània és una realitat i els problemes identitaris produeixen al mateix temps problemes de comunicació. Per tant, aquestos personatges es troben en un estat d'autisme.

La situació representa un instant, un moment detés al temps, el gest es congela al temps, mostrant l'instant exacte en que el personatge tendeix la mà a l'escultura esperant una resposta d'aquesta, o bé el moment en que el vianant alça el barret per saludar a l'escultura. El que mai sabrà l'espectador és quina serà la resposta de l'escultura, si realment aquesta és estàtica, inamomible, reaccionarà i li tornarà el salut.

El material emprat torna és el bronze, que crea un interessant llenguatge, ja que, és lògic que una escultura pública siga realitzada en bronze (per les seves característiques pròpies de durabilitat), el que no resulta tan

lògic és que un vianant que hi passa siga també de bronze. És en aquest punt on es crea el desconcert de l'espectador.

5.1.2.3. Desenvolupament de l'obra: procés i tècniques.

Cal començar comentant que de les dues peces fins al moment només m'ha sigut possible realitzar *Bon dia Senyora Escultura,* principalment per qüestió de temps. No obstant, la realització d'*Encantat de conèixer-la Senyora Escultura* es donarà el més prompte possible i, siguent que la realització d'ambdues es tam semblant, en explicar com s'ha produït l'una podrem entendre com serà el procés de l'altra.

Aquesta peça s'ha realitzat en fundició de bronze, amb la tècnica de *cascarilla ceràmica* per colada directa. Cal aclarir previament que estem parlant de les peces en el tamany reduït, ja que a escala humana tot el procés canviaria.

El procés d'aquesta tècnica comença amb la realització del **model en cera**. La cera és un material de treball molt agraït, ja que podem realitzar la seva composició al nostre gust, i en funció de la composició que emprem obtindrem unes qualitats del material o altres, com ara mal·leabilitat, flexibilitat, duresa, quebradissa, etc.

En aquesta ocasió el que necessitava era que la cera fos molt mal·leable, ja que el que es volia fer era modelar la cera, per això no podia ser dura ni quebradissa. Per obtindre aquesta qualitat, la composició que he emprat ha sigut 70% de cera verge, 20% de parafina i 10% de resina de colofònia. La cera verge ens dona la flexibilitat i mal·leabilitat, la parafina la duresa i resistència i la resina de colofònia l'adherència. Cal dir que la combinació de possibles materials i percentatges és infinita, i que es poden emprar altres elements com cera microcristalina, oli d'oliva…etc.

Tinguent la cera està llesta es passa a la realització dels modelats definitius en cera.

Un cop tenim realitzades les peces en cera, cal passar a realitzar **l'arbre de colada**, i per a això el primer pas és fer els motlles per construir els ***bebederos*** que regaran les peces i la copa per on entrarà en bronze. A l'hora de realitzar els *bebederos* es realitzaran de diferents diàmetres, ja que després cada peça requerirà un tipus de grossor de *bebedero*.

Motlle de bebederos.

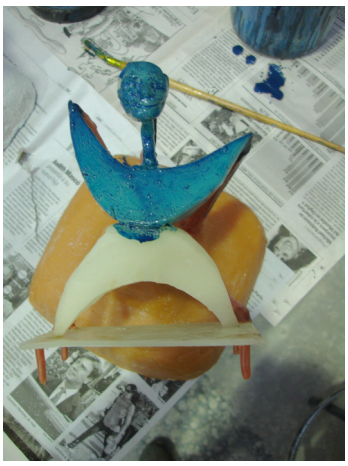
Bebederos positivats en cera.

Copa positivada en cera.

Com a **copa** podriem emprar gairebé qualsevol cosa que es creme, fins i tot un got de plàstic, però nosaltres realitzem el nostre pròpi disseny per donar una major estabilitat a la peça. Aquest no és més que una piramide truncada. Cal anar en compte i no fer presions als angles per a que després el positiu isca sense problema del motlle.

La realització de l'arbre de colada és el punt clau per assegurar-se un perfecte positivat amb el bronze. Cal pensar bé l'estructura per assegurar-se de que tota la peça es regarà correctament i no hi haurà bombolles de gas que impedisquen la circulació d'aquest. Per això, cal estudiar detingudament el nombre de *bebederos,* la grossor d'aquestos, la distància de la copa, i també pensar en els respiradors. La posició de la peça resulta igualment important. És important pesar les peces quan

tenim l'arbre de colada fet, ja que després eixa serà la quantitat de bronze que necessitarem multiplicada per 10.



Procés de realització, una de les figures amb l'arbre de colada i la gomalaca aplicada parcialment.

Hi ha diferents possibilitats de realitzar els **motlles reflactaris** per a la colada directa. L'emprat en aquesta ocasió és el conegut com a *cáscara cerámica*. La ventaja principal d'aquesta tècnica és l'alta definició de reproducció que té.

A la *cáscara cerámica* el motlle és un procés necessàriament lent, ja que es fa donant una série de capes, una sobre l'altra, i cada capa necessita un nombre d'hores per tindre un secat adecuat i no rebentar posteriorment (s'aconsellen 24 hores entre capa i capa, si no fos posible, mai menys de 4 hores). Els materials emprats per fer aquest motlle són *sílice coloidal* i *moloquita* de diferents graus.

Primer cal cobrir la peça amb **gomalaca**, ja que la cera no té prou adherència amb el material del motlle. A continuació es prepara una *papilla* amb la sílice i moloquita del grau més fí (com farina). S'aconsella barrejar-hi també grafit en pols per facilitar el posterior descere. Es van aplicant paulatinament capes d'aquesta papilla superposant-hi la

moloquita en pols, augmentant cada cop el grà d'aquesta. El nombre de capes depén del tipus de peça, però s'aconsellen 5 (2, 2,1).

Procés de realització. Realització del motlle reflactàri.

De moloquita en tenim tres grossors, així doncs, a la peça se li donaran aproximadament 5 banys: papilla + moloquita 1r grossor, papilla + moloquita 1r grossor, papilla + moloquita 2n grossor, papilla + moloquita 2n grossor, papilla - moloquita 3r grossor.

Un cop el motlle està acabat, cal **descerar** la peça per a que el motlle es quede buit. Per al descere necessitem un fonr per aplicar-li calor o que la cera es derretisca. Evidentment es coloca la peça amb la copa cap avall, i per baix s'aplica el calor, ja que si es fa cap per amunt la cera no xorraria.

Descere de les peces en un forn caser realitzat a La Facultat de Lisboa.

És possible que després del descere, degut a la contracció i descontració de la cera, el motlle de cascarilla resulte danyat, per això caldrà **reparar**-ho posteriorment amb fibra de vidre i papilla, i fins i tot donar-li un altre bany de papilla i moloquita per si se'ns escapara a la vista alguna esquerda.

Un cop els motlles estan preparats, es passa a la **colada del bronze**.
És aconsellable que, per facilitar la circulació del bronze, el motlles estiguen calents.

Colada de les peces a una petita empresa de Carpesa,
amb la tècnica de colada directa.

Quan el bronze ja s'ha colat cal esperar a que la peça es refrede per no produir un xoc tèrmic massa fort. Quan està freda passem a **llevar-li la cascarilla**. El millor per a fer-ho és colpejar la peça per la base per no estropejar la peça. A continuació ja només faltarà **llebar-li els *bebederos*** (radial, dremel, serres manuals…) i donar retocs on les textures de la peça han patit a causa dels bebederos.

Finalment s'apliquen les **pàtines**. Amb les pàtines es poden aconseguir diferents oxidacions del metal per donar-li diferents acabats. La gama cromàtica que es pot aconseguir és molt àmplia (taronges, rojos, verds, blaus, marrons, negres, blancs…) en funció de l'àcid que s'empre. Cal anar amb molt de compte ja que els àcids normalment són molt tòxics i corrosius. Per aplicar-los s'empra un pinzell i es va calfant la peça amb un *soplete* i pinzellant per la superfície de la peça la pàtina. Quan la peça està massa calenta cal anar refredant-la enfonsant-la en aigua freda, perquè sinó la peça es crema i la pàtina no s'adhereix. En aquestes peces hem apicat òxids de coure i de ferro per aconseguir tons verds i marrons.

Posteriorment es pot **brunyir** la peça amb paper de diari i cera per donar-li un bon acabat i treure-li tots els matissos, al mateix temps que fixem la pàtina.

Diferents punts de vista de la peça.

Diferents punts de vista de la peça.

Com es pot observar aquest és un procés relativament llarg, en que cada detall conta i és important. Considere que els resultats són espectaculars.

5.1.2.4. Obra, espai i espectador.

En aquest apartat considere interessant plantejar la relació obra-espai-espectador analitzant el treball a gran escala, tot i que de moment només siga un projecte, ja que aquest, a diferència del de petita escala, seria una peça pública. Cal comentar que la peça original seria exposada a una sala, produïnt una sensació a l'espectador d'una menuda història contada, gairebé com si fos un llibre.

Fotomontatge de la peça al llit del riu Túria.

L'espai pensat com a idoni per a les peces és el llit del Túria, ja que és un espai en que ens trobem amb varies escultures públiques, al mateix temps que hi ha moltes persones que l'empren com a espai d'estar, tot i que l'estar generalment signifique en aquesta ocasió transitar, ja que molta de la gent que l'habita l'empra per passejar, correr, etc. És a dir, la situació d'un vianant que va caminant i es creue amb una escultura no seria res d'estrany.

La peces estan realitzada a escala humana per produir un impacte major en l'espectador, principalment perquè el joc d'escultura que representa algú real- escultura que representa ser un escultura, té una lectura molt més pròxima per a l'espectador, ja que es pot sentir identificat amb una de les dues figures. Al mateix temps, el missatge de: "ei!, les escultures estan ahí, per favor presteu-lis una miqueta d'atenció!" sona com un crit, una reivindicació d'atenció en que gairebé es reclama respecte als sentiments de les escultures.

En termes d'espai la peces són complexes, ja que, a les dues composicions, el senyor va caminant pel carrer, i aquest carrer també és part de l'escultura, diguem-ne que seria el seu pedestal, sols que realment el pedestal és el propi carrer, el mateix terra que les persones que l'habiten xafen.

Concluint podriem dir que, l'objectiu principal d'aquestes peces és fer reflexionar a les persones sobre com d'important són les escultures a la nostra vida, i com d'oblidades estan, tot i que el punt de partida de llur realització es centra més en una actitud íntima, personal, sobre com molts cops em resulta més senzill relacionar-me amb les escultures que cree que amb altres persones, i com aquestes (la realització d'aquestes) m'aporta coses positives que em fan la vida més senzilla i agradable.

5.1.2.5. Referents

Separant-nos en certa manera del camp de l'escultura, en aquesta ocasió m'agradaria comentar el treball de l'artista finlandesa **Eija Liisa Ahtila** (1959, Hämeenlinna, Finlàndia), artista que treballa principalment amb el video i la fotografia. Com ja s'ha comentat dintre del context artístic (al Capítol III), l'obra d'Ahtila és un referent conceptual al llarg de tota la meva obra, ja que, el seu discurs es centra en les relacions personals, la comunicació i la identiat individual.

Basant-se en les seves propies experiències i observacions, el seu treball va des d'un estudi social fins a l'anàlisi de les relacions familiars, d'amistat, o d'amor… d'intimitat. La dificultat de comunicació i la formació i destrucció de la identitat són el centre al voltant del qual giren els seus discursos. Els seus estudis de les emocions són altament psicoanalítics, mostrant a l'èsser en el seu estat emocional més pur.

Tot i que als inicis la seva obra es centrava en estudis del feminisme i la sexualitat, en l'actualitat la seva obra parla constantment sobre les relacions personals i socials, l'aïllament i la incapacitat d'incomunicació. Ahtila fa evident la fragilitat psicològica de llurs personatges.

"La obra de Ahtila se caracteriza por profundizar en las relaciones de las personas con el medio que les rodea, mezclando fantasía y realidad para mostrar estos dramas emocionales."[36]

Crea unes situacions íntimes que aconsegueixen que l'espectador es familiaritze amb el personatge. Les imatges, tot i estar mostrant drames, no resulten violentes per a l'espectador, però si dures. Estèticament la

[36] www.masdearte.com/noticia.cfm

seva fotografia em sembla preciosa, convinant personatges amb paisatges i/o amb espais quotidians.

L'obra d'aquesta artista suposa per a mi un referent molt important, tot i que a nivell formal les nostres obres siguen totalment diferent

Per altra banda, m'agradaria incloure l'obra de tres escultores que tenen el mateix o semblant discurs. Estem parlant dela española **Fanny Galera**, l'alemany **Edward Balkenhol** i l'americà **George Segal**.

A l'obra d'ells tres ens trobem en que treballen amb la fragilitat de l'individu, l'aïllament i la manca de comunicació. Desde les petites escultures en bronze de Fanny Galera, en que se'ns presenten escenes dolces de personatges delicats, o l'obra de Balkenholz, en la que els personatges són talles directes de fusta de manera bruta, fins a les grans peces de Segal, ubicant en espais púbilcs personatges d'escala humana amb un caràcter solitari i en actituds quotidianes.

Tot i que no vull adintrar-me en un estudi exhaustiu d'aquestos artistes, ja que més endavant serà quan ens pararem a analitzar-los, m'interessa comentar una obra de l'artista Fanny Galera. La peça de la que estem parlant és *Ideas*. En ella ens mostra una diminuta figuració en bronze dintre d'un niu, seguda sobre un munt d'ouets. En aquesta peça es parla de la relació entre l'artista i la creació. Un discurs subjectiu, en el que es conta un sentiment íntim: la manera en que ella propia crea, vinculant-ho amb el sentiment de maternitat, ja que ella propia calfa els ous esperant el seu naixement, igual que a la realització d'una obra d'art, en que tenim un bombardeix d´idees i sols algunes d'elles seran les que arribaran a maurar. Amb aquest punt es vincula el meu treball, principalment en peces com *Bon dia Senyora Escultura* o *Encantat de conèixer-la, Senyora Escultura*, en que s'expressa el sentiment de "maternitat" amb les peces en quant a la por a que ningú les escolte.

Fanny Galera *Ideas*

5.2. Família i incomunicació. *La família perfecta* 2007.

Siguent la família un pilar fonamental de la meva vida i els meus pensaments, fins al moment la peça que ací es presenta és l'unica que he realitzat sobre el tema.

Tot i que en peces anteriors, com *Mapa de carreteres*, vaig començar a estudiar els nous canvis a les famílies i les estructures d'aquestes, la crítica directa de com es donen els valors familiars avuí en dia no s'ha donat fins a l'aparició de *La família perfecta*.

M'agradaria remarcar que considere la família un element essencial a les nostres vides i voldria presentar aquesta peça com a una peça acabada, però també com a l'inici d'una sèrie, m'agradaria ampliar i completar.

5.2.1. *La família perfecta* 2007.

La família perfecta, fundició de bronze, 60 cm x 60 cm, València 2007

Petita escenografia d'uns 60 cm. x 60 cm. en la que ens trobem una família de quatre membres (pare, mare, fill, filla) a la sala de sa casa, cadascún d'ells seguts a la seva butaca i veient la seva pròpia televisió. La distribucó de l'escenografia és en forma de creu, orientant les mirades de tots els membres de la família cap a un centre que és inexistent, que

seria el buit que queda a l'espai creat entre els quatre televisors. Igual com a *Bon dia Senyora Escultura* i *Encantat de conèixer-la Senyora Escultura*, aquesta peça fou pensada per a llur realització en bronze de petit format (uns 15 cm. aprox. cada figura) sols que, havent realitzat la peça, em vaig adonar de que la peça podria resultar molt interessant a escala humana, per això, de nou, al punt 5.2.1.4. es plantejarà la relació de la peça amb l'espai i l'espectador de manera projectual, pensant en ella a escala humana.

5.2.1.1. Aproximació sobre la temàtica.

Sobre la familia…

La familia suposa, un "nucli social suprem" al quecadascú de nosltres pertanyem. Està per damunt de qualsevol altre nucli social, per damunt de tota llei, suposa un cercle al que pertanyem.

"Se trata de la instituición más antigua de la humanidad, reproducida y desarrollada en todas las religiones, en todas las culturas, en todos los climas, por todas las razas. Incluso más allá de lo que consideramos humanidad, en el mundo animal también existe con parámetros similares. Una instituición sin duda cuestionada, alterada, evolucionada y "tuneada", que cada uno intenta modificar para que se ajuste mejor a una realidad concreta".[37]

La familia suposa el nostre prinicpal focus d'influencia, parlant concretament de l'estructura fonamental pare/mare-fill/a. (m'agradaria aclarir que, evidentment, hi ha moltíssimes estructures diferents de familia, i que no totes es regiran per aquestes generalitzacions, tot i això, al cap i a la fi no interessa si hi ha un pare i una mare, dues mares o dos

[37] Rosa Olivares, Familia feliz.

pares, o si els fills són engendrats o adoptats, etc, l'essència del que entenem per familia no canvia.

La familia és qui ens ensenya com agarrar la vida, molt abans de que s'entre en un centre educatiu. L'expressió "*de tal palo, tal astilla*" denota la principal herència que tenim dels pares: el nostre comportament social.

"La familia es la que mantiene y transmite una religión, unas costumbres sociales, unos ritos, una ideologia. Y es también el origen de prácticamente todos los traumas, miedos carencias y prejuicios que marcarán ya para siempre nuestras vidas. (…) la personalidad de un individuo está formada, en su mayor parte y sobre todo en los aspectos esenciales, a la edad de siete años, entonces queda evidente que **la personalidad de la gran mayoría de los humanos se forma en el seno de familia**." [38]

Aprofundint un poc més en el concepte de família i basant-se en el text de R. Olivares, que entenem per familia feliç? És potser aquella en que tots els seus elements es vesteixen iguals, i la seva roba fa fins i tot joc amb la cortina, els llençols i les toalles?, aquella que dóna una imatge perfecta de cara als veïns? O tal volta aquella que comparteix el temps junts fent activitats creatives i lúdiques, educant-se els uns als altres en el respecte i en capacitar-se per afrontar la vida i comunicar-se positivament amb la resta de persones? Tal volta aquest siga un punt de vista massa feliç, però és amb el que nosaltres ens anem a quedar.

Ara bé, la conclusió a la que es vol arribar és que, els fills es creen i eduquen, en gran part a partir d'allò que veuen a casa, a la família, i per això, si no se'ls inculca els habits de comunicació, d'una relació sana, la seva vida s'acabarà reduïnt a veure la tele de manera totalment autista.

[38] Rosa Olivares, Familia feliz.

Així doncs, aquesta proposta es basa en una revisió a la societat, continuant l'anàlisi al voltant del nucli familiar. Un estudi sobre com els sentiments, i fins i tot els valors morals són quelcom que ens és implantat pràcticament des que naixem, bé siga a l'educació de casa, a l'escola… o bé a nivell social, publicitat per els mitjans de massa i els recursos del poder. L'aïllament, l'individualisme, la manca de comunicació, etc. són característiques que en altres cultures no s'evidencien com a la nostra. Podem parlar, llavors, de sentiments com a fets culturals.

5.2.1.2 Continguts.

Seure'ns a veure la televisió amb la resta de família representa una acció molt comú. Ara bé, que passaria si cada membre de la família es troba segut a la seva butaca veient la seva pròpia televisió? Aquesta escena és el que *La família perfecta* representa.

La peça consisteix en la instal·lació de quatre figures humanes representant la "família estàndard" (pare, mare, fill i filla), asseguts cadascú a la seua butaca i mirant cadascú la seva tele, situats tots ells a un mateix espai i aïllats per barreres invisibles creades per les ones que irradia l'efecte de la televisió. L'incomunicació és total.

La sala d'estar de sa casa és l'espai que els engloba, sols que aquest és imaginari, l'espectador el dibuixa al seu cap, ja que la sala és representada únicament pels sofàs i mobles de la tele, no hi ha parets que la tanquen ni altres elements.

Aquesta instal·lació pretén qüestionar certes quotidianitats actuals.
Sobre com les relacions socials es perden, la comunicació a la família desapareix i ens amaguem submergits en els medis de comunicació de massa que sovint només ens conten mentides.

Resulta anecdòtic el fet de que molts cops ens plantem a vore algun programa o pel·lícula només per tindre conversa al dia següent amb els companys de feina, enlloc d'aprofitar l'instant amb la família.

Tot i que l'escena representada pot semblar una exageració amb un caire depriment, només cal pensar en les cases dels nostres coneguts; avuí en dia hi ha moltíssimes cases en les que trobem una tele a la sala d'estar, altra al menjador, altra a la cambra dels nen, altra a la dels pares, altra a la de la filla... de vegades fins i tot la trobem a la cuina!. Per això es conclueix que no, no és cap dramatització. El fet de que els quatre habitants es troben aïllats els uns dels altres dintre d'un mateix espai només potencia aquesta realitat, però sense desvirtualitzar-la.

5.2.1.3. Desenvolupament de l'obra: procés i tècniques.

Cal aclarir que en aquest apartat parlarem de l'obra fent referència a la original de petita escala.

El procés de realització d'aquesta obra comença per la realització d'una sèrie d'esbosos, i un estudi compositiu dels elements, igual com de les postures i caracteritzacions de les persones. El primer pas abans de posar-se a modelar és tindre les formes decidides.

L'esbós

El material emprat en aquesta peçá és el bronze. M'interessava que la peça fos modelada i, parlant d'un tamany tan menut, la cera dona uns resultats molt interessant, que al passar a bronze no s'alteren gairebé gens. Per altra banda, el motiu principal d'emprar el bronze és l'intenció de donar-li "noblesa" al que no representa més que una escena quotidiana, domèstica.

No ens anem a detindre de nou en explicar el procés de fundició del bronze, perquè considere que al punt 5.1.2.3. s'ha explicat prou extensament i, siguent que la tècnica és la mateixa, no afegiria res de nou.

Fotos del procés de realització:

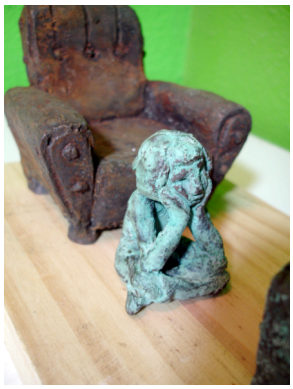
L'arbre de colada d'algunes de les figures.

Procés de realització dels motlles reflactàris.

Colada del bronze per gravetat.

Fotos de les figures acabades:

Detall, l'adolescent.



Detall, la filla.

Detall, la mare.

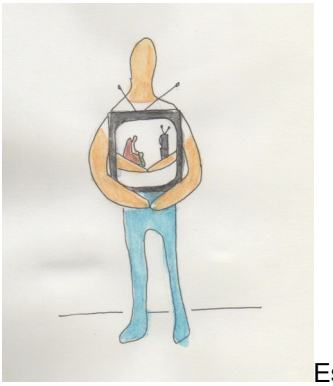
Detall, el pare.

M'agradaria comentar, per concloure aquest punt, que d'aquesta peça es deriva l'idea d'altra peça vinculada amb el concepte del poder dels mèdis, però que de moment només és això: una idea.

En ella, ens trobem una figura humana aguantant a les mans una televisió, dintre de la qual trobem altres mans, en la mateixa posició que les de la figura, que enlloc d'aguantar unas televisió aguanten una petita figura sentada a una butaca veient altra televisió.

En aquesta peça pretenc plantejar com nosaltres mateixos, la societat, és qui té el poder i ens "obliga" a ser hipnotitzats per la televisió…

Volia comentar aquesta peça, encara que només fos de pasada, per la gran vinculació que té amb *La familia perfecta*, no obstant, caldria revisar-la moltíssim encara, per això ací es planteja només com a l'esbòç d'una idea.



Esbós de la idea

5.2.1.4. Obra, espai i espectador.

Comentar prèviament que la peça que ací es va a comentar és la peça pública projectual, és a dir, la peça a escala humana. Cal dir doncs que, llevat de les dimensions, la resta de característiques serien les mateixes que les de petitat escala (incloent material).

Fotomontatge de la peça al llit del riu Túria.

Per altra banda, cal comentar que per aconseguir visualitzar el que resulta el projecte de realitzar la peça a escala humana, he realitzat un fotomontatge amb la maqueta. Així doncs, gàcies a aquest podem visualitzar perfectament com actuaria la peça amb les dimensions dessitjades i a l'espai escollit.

Com hem vist, el material en aquesta peça actua com a element descontextualitzador; quelcom tan natural com és el fet d'estar veient la tele a casa amb la família de sobte adopta una nivell majestuós. El bronze té aquesta qualitat intrínseca, no es pot evitar. Per les seves qualitats de duresa, durabilitat, pesadesa, per ser un material fred, i evidentment el fet de ser un material tan "noble" (parlant en termes econòmics), adopta una forta presència.

A través de la figuració i de l'escala humana emprada s'aconsegueix la relació desitjada amb l'espectador: fer-lo sentir com a casa pròpia i directament fer-lo pensar que podria ser ell mateix. Es pretén aconseguir que es sentisca identificat i reflexione sobre com és la seva vida pròpia.

L'espai escollit per la instal·lació és el llit del riu Túria. Tinc una fascinació especial per aquest espai, degut a que es tranforma en la barrera entre espai públic i espai privat, entre espai urbà i espai natural. Podriem dir que és un terreny neutral per a fer allò que vulgues: pots fer esport, estar *a la bartola,* anar sol, amb la família, de festa, de *torrà* popular, a jugar a les cartes, a llegir, a fer manetes amb la teva perella... de vegades senc que aquest espai és com una casa però sense partes, m'agrada veure com la gent s'oblida de que es troba a l'espai públic i actua com si estiguera a l'espai privat. És per això que aquest és l'espai predilecte per la ubicació de les meves peces, ja que elles representen moments íntims, i les desubique i les trec al que és l'espai privat.

Actualment aquest espai, per les seves característiques, es veu habitat majorment per esportistes i famílies. Famílies que van a passejar al gos, a dur als fills a jugar, de berenar o simplement a passejar i prendre el sol. Ens trobem a un espai públic, un tros de la ciutat. La sala d'estar, la casa, és un espai no sols privat, sinó que també íntim. Ubicant aquesta peça íntima a l'espai públic es preten donar un to d'intimitat a allò que és de tots. Aquesta família s'apropia de l'espai públic, fins al punt de fer-lo privat.

El que tothom no sap…
Una curiositat en respecte al fotomontatge, és que el que veiem són les peces a l'esterior, enmig d'un paisatge, però les peces realment es troben a l'interior de la meva maleta.

Durant tot aquest temps de producció de l'obra, he passat molts i molts dies transportant a una família sencera a la maleta (m'agradaria anotar, per a qui no tinga coneixements de la matèria que el bronze és un material altament pesat…). Supose que déu de ser comú la sensació d'arrelament que es crea amb una peça després de passar dies i dies treballant amb ella.

El que ací es planteja no és cap performance, simplement és una nota a peu de pàgina, una curiositat sobre quelcom que per a mi és important, tot i que possiblement a l'espectador únicament provoque un somriure.

5.2.1.5. Referents.

A continuació mostrarem una sèrie d'artistes que es vinculen al meu treball, bé siga en quant al tema de la família, o bé en quant a l'aïlllament i la soletat.

A l'art contemporani, a l'igual com als estudis sociològics, la família és un tema que es veu tractat freqüentment. Podem trobar una gran série d'artistes que s'interessen per narran les seves inquietuds al voltant d'aquest tema.

L'obra de **Mira Bernabeu** (1969, Aaspe, Alacant) ens interessa únicament pel seus estudis sobre la família. A la seva obra trobem un

curiòs estudi de la seva pròpia família en el que es dedica a encasellar els seus membres en diferents grups socials (política, religió... ideologies). Crea estructures dintre de la seva pròpia estructura familiar. Ara bé, parla de la seva pròpia família, arribant al punt fins i tot d'etiquetar-los, però ell s'exclou de la imatge... és quelcom dificil d'entendre. Ell es el director de l'obra, però no vol formar-hi part de la seva pròpia familia, extrany.

Panorama doméstico, *serie Mise en Scène*, 1996

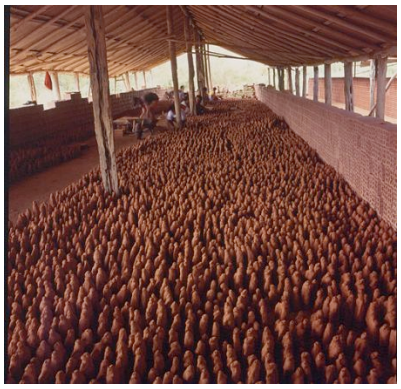
Al món de l'escultura, com estem veient al llarg de la Tesi, hi ha un gran nombre d'escultors contemporanis que treballen sobre l'individu, la identitat i l'aïllament. Un bon exemple és l'anglés **Antony Gormley** (1950, Londres, Anglaterra). Al seu treball no es representa interés per la família, però si per l'autisme de l'individu.

"Antony Gormley ha trabajado siempre con el cuerpo humano como referencia, tanto que el suyo propio le ha servido, desde que comenzó su andadura artística, como médio de investigación para descubrir en él un lugar para la memoria y la transformación. Su trabajo constituye uno de los enfoques més revitalizadores del panorama escultórico contemporáneo y es un referente claro la hora de abordar aspectos de la

plástica actual, especialmente aquella que indaga en temas como la relación de uno mismo con los demás y con el entorno."[39]

M'atrevisc a afirmar que l'obra de Gormley es divideix en tres grups de treball principals: per una banda realitza una sèrie d'instal·lacions de gran tamany formades per milers de petites figuracions en terracota que ronden els 20 cm. de tamany cadascuna. Aquesta sèrie d'instal·lacions es troben sota el títol *Field* (camp), i cadascuna d'elles sota un "field" en concret: A*merican field*, *Field for the British isles, European field*, *Asian field*. En elles trobem els mateixos elements (els milers de figuretes en terracota) però en cadascuna d'elles estructurats a l'espai de maneres diferents.

Asian Field 2003



Amazonian Field 1992

Per altra banda ens trobem amb una interessant sèrie de figuracions a escala humana en les que treballa amb el concepte del buit, realitzant les peces en materials metàlics que creen xarxes, estructures, tractades amb tècniques de construcció que deixen buits entre les peces, de tal manera que l'espectador pot apreciar perfectament l'interior de la peça. Amb aquestes peces Gormley ocupa l'espai expositiu instal·lant una gran série de figures.

[39] www.masdearte.com

Gatesnead, England, 2003

Finalment ens trobem també amb altra série de peces figuratives a escala humana, però en aquest cas realitzades amb la tècnica de fundició, on els models parteixen de motlles directes a partir del cos. Aquestes peces, a diferència de les altres, les intal·la normalment en exteriors, com ara un camp, la mar, la ciutat…

Time Horizon 2006

Alló que més interessant em resulta del treball de Gormley és la manera en que representa les seves figuracions: tant se val si parlem d'una instal·lació plagada de milers de figures, com si parlem d'aquelles en que hi ha una única figura, a totes elles els personatges semblen solitaris, desorientats, com qui està buscant la seva pròpia identitat i es sent allei a l'espai que està habitant. Mirades perdudes al buit que gairebé no interactuen amb l'espectador, plenes de reflexió i relació amb l'espai que l'envolta.

Les seves escultures creen sentiment de familiarització amb l'espectador per idenificació directa, al mateix temps que creen distanciament per no poder entendre-les. Ens parlen constantment de les relacions-no relacions personals i la relació de l'individu amb l'espai que l'envolta.

En un context similar ens trobem l'obra de **Duane Hanson** (1925-1996, Alexandria, Minesota). L'obra d'aquest artista es veu vinculada al treball de Kienholz i Segal, ja que es centra en criticar a la societat ameriacana, i ho fa a través de retrats hiperrealistes de persones de la classe mitja en actituds quotidianes. Representa figures amb gran realisme, però sense naturalisme.

Flea market vendor 1970

"Estas figuras atrapadas en un vacío casi autista són a un tiempo representaciones genéricas e individuales."[40]

[40] Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke i Honnef, *Arte del s. XX vol II,* pàgina 512*,* ed. Taschen, 1999

Young shopper 1973 *Housewife* 1970 *Tourist II* 1988

Finalment comentarem l'obra de l'artista **Edward Kienholz** (1927-1994, Fairfield, Washington). El punt fonamental que m'interessa destacar de l'obra d'aquest artista, ja comentat al punt 3.4, és el caràcter instal·latiu de les seves peces, i la manera en que crea escenes teatrals per parlar de situacions quotidianes. L'element decadentista d'aquest artista, influït per l'Amèrica dels '60 (període de consumisme i capitalisme), li porta a mostrar situacions decadents i d'incomunicació.

The Wait 1964-65

Tot i que les persones són el centre de les seves instal·lacions, aquestes, siguent que representen crítiques socials, es troben manipulades i adopten una aparièncía pràcticament de persona-objecte.

Voldria afegir només de passada que, per les característiques físiques, un altre referent seria de nou l'obra de la valenciana **Fanny Galera**. I no només matèricament, ja que conceptualment també tenim molts punts en comú, sols que l'obra de Galera sempre des d'un enfoc més possitiu: en lloc de fer "iròniques odes a la incomunicació", ella més bé crea "odes a la comunicació". I dintre d'aquest capítol temàtic cal citar també l'obra de la finlandesa **Eija Liisa Ahtila**, la qual, com ja hem vist, gira totalment entorn a la temàtica de les comunicacions, siguent en algunes de les seves obres la familia el centre del discurs.

5.3. Sentiments i quotidianitat. *Desequilibris emocionals* 2007.

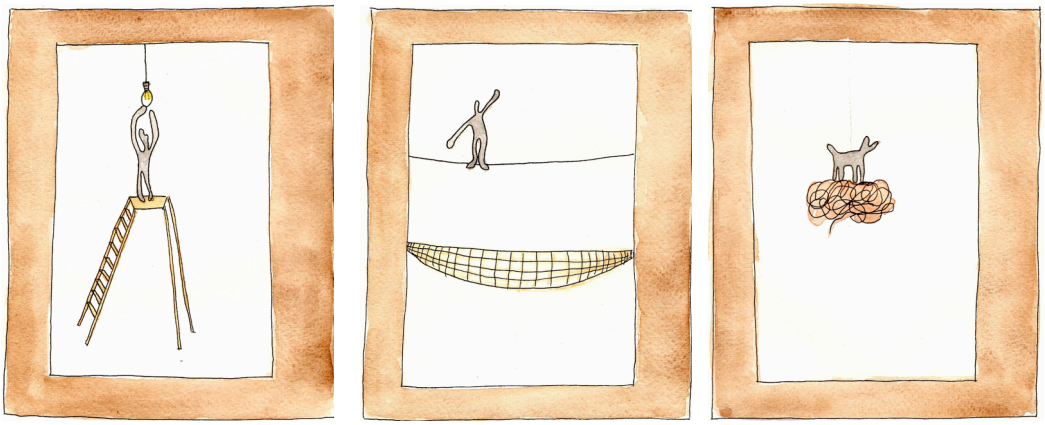
Considere aquesta obra molt important dintre del meu grup de treballs, ja que representa el punt intermèdi entre tots els sentiments, un punt d'inflexió i de tensió que es troba "entre ací i allí", pendent d'un fil.
Aquesta és una de les meves obres més recents. Després de pegar voltes i voltes buscant veritats universals sobre els sentiments, arribe en certa manera a la conclusió de que aquestes no existeixen, res és blanc o negre, sempre hi ha tintes intermèdies, i el mateix succeeix amb els estats d'ànim. Aquesta sèrie representa un relaxació de la tensió que tenia per contar, contar i contar, ja que ací les coses simplement fluisen, però sense acabar de succeir, no es representa el clímax d'un sentiment o situació, sinó un banal instant de transició.

5.3.1. *Desequilibris emocionals* 2007.

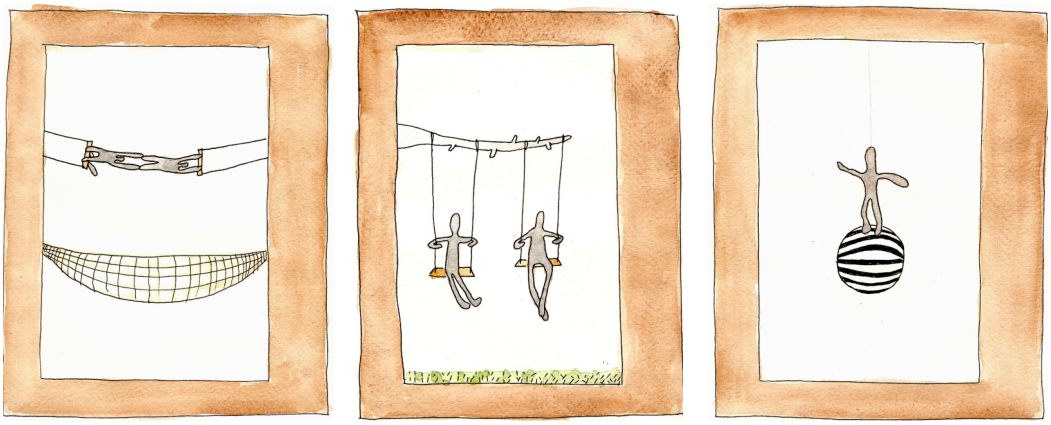
Gat sobre llana. 52cm.x29cm.x42cm *Columpistes*. 52cm.x40cm.x42cm.
Fundició de bronze, Fundició de kàyem, fusta, metacrilat, llana y gespa artificial.
Dues de les caixes de la sèrie *Desequilibris emocionals*

Sèrie de 6 caixes, que representen desequilibris, intercalant situacions quotidianes, i situacions d'actors circenceses.

Les caixes representen sis situacions diferents: una persona pujada a unes escales molt altes canviant una pereta, una persona a la corda fluixa, un gat pujat sobre un manoll de llana, uns trapezistes, dues persones columpiant-se i un equilibrista sobre una bola.



Esbosos per a la sèrie *Desequilibris emocionals*.



Esbosos per a la sèrie *Desequilibris emocionals*.

Aquestes escenes es veuen representades en caixes de fusta de 52 cm d'altura, 13'5cm de profunditat i un tamany variable d'amplària que oscila entre els 29 cm i els 40 cm. Els personatges són realitzats en bronze, i la resta d'objectes que acompanyen la imatge amb materials diversos com corda, fusta, gespa, llana, etc.

5.3.1.1. Aproximació sobre la temàtica.

Al llarg de la realització de tota la meva obra es presenten situacions emocionals concretes, emmarcades sota el títol d'un estat d'ànim, però com bé es diu popularment, "la vida és una roda", unes vegades s'està dalt i altres baix. Evidentment no s'està parlant dels triomfs i

conqueriments (tot i que també podria ser.). S'està parlant, bàsicament, de l'estat d'ànim, o millor dit dels diferents estats d'ànims.

S'empra el desequilibri com a metàfora d'aquells moments de la vida en que ú no sap ben bé en quin punt es troba, no sap si plorar o si riure. Eixos petits instants de transiciò de la pena a l'alegria, del dolor a l'agraiment… moments d'alta sensibilitat i intimitat, en que qualsevol cosa ens pot fer vindre'ns avall, tot i que nosaltres lluitem per no caure i per mantindre'ns allà dalt.

Aquestes transicions suposen punts de tensió, tot i que de vegades ens neguem a manifestar-ho (cal aclarir que tensió no suposa un concepte negatiu, també podem entendre per tensió un moment altament feliç, com pot ser estar pujat a un columpi, moment en el que es lluita per no haver de baixar, però que es sap que en algun moment s'haurà de fer perque la vida no es redueix simplement a això, i al mateix temps es lluita per no caure mai).

"La naturaleza muestra su labilidad emocional. Este dinamismo es lo que nos permite usarla como metàfora de la vida apasionada. Área de tempestades y de calmas: eso es el mar. Eso es también nuestra conciencia sentimental."[41]

Un element que ens trobem de nou dintre dels treballs d'aquesta Tesi, però que com hem vist, és un concepte que ja havia tractat en treballs anteriors, és el *circ*, o millor dit, la *vida circense*. El fet de presentar en un mateix plà la vida quotidiana i l'escenari d'un circ és quelcom que em vé de llarg. Aquest és un món que m'atreu especialment. Dintre d'ell investigue sobre temes com el desequilibri, la fragilitat de les persones, les noves estructures familiars, etc. Per altra banda, la vida de les

[41] J.A.Marina, El laberinto sentimental, pàg. 15.

persones que treballen a un circ resulta de gran interés perquè representen molt bé la vida quotidiana: una màscara que presenta un gran somriure, però darrere de la qual s'amaguen pors de saber si serà aquell el dia que es caurà de la corda fluixa.

I darrere d'aquesta màscara trobem el que representa el darrer element discursiu d'aquesta peça: la intimitat. Com hem vist al punt 2.2, concretament a l'esquema de l'aguacat, la intimitat s'amaga sota una sèrie de capes protectores que podem manipular com vullguem, representen la imatge que volem donar, les màscares de les que parlem, i darrere de totes aquestes, ben protegida, es troba la intimitat.

5.3.1.2. Continguts.

En aquesta série es presenta el moment positiu de la història, el moment en que tot corre bé, sense que l'espectador sàpiga quin serà el desenllaç de l'escena, si acabarà caient o si "sobreviurà" a l'instant.

Totes les caixes porten una il·luminació lateral incorporada a l'interior de la caixa, de tal manera que l'espectador no pot veure el focus de llum, però es troba amb una situació d'alta intimitat. A través d'"encaixar" l'objecte s'aconsegueix donar una sensació de privacitat al personatge, es troba en un espai diferent al nostre, gairebé com si fos una pintura, i nosaltres els espectadors passius, que no podem intervindre, com si fossem *voayeurs* observant a través d'una finestra, al mateix temps que, com hem comentat al punt anterior, se li otorga un nivell d'importància a l'obra, la qual representa escenes banals i quotidianes.

Detall de las peces *Columpistes* i *Gat sobre llana*

El material emprat, el bronze, dóna una sensació de duressa als personatges, els quals es troben en una situcaió de desequibri i, per tant, de fragilitat. No obstant, al combinar-ho amb altre materials com la fusta, la llana, etc. les peces adopten una sensació de calidesa afegida i de protecció.

5.3.1.3. Desenvolupament de l'obra: procés i tècniques.

Per començar amb el desenvolupament d'aquesta peça vaig realitzar un *« brain storming »* (tormenta d'idees), sobre diferents situacions quotidianes i circenses de desequilibris. He de dir que ací només es mostren dues de les peces, únicament pel fet de que són les úniques que es troben totalment acabades. Moltes de les altres es troben en procés, i d'altres únicament són idea de moment.

Pense que aquesta peça resulta interessant com a sèrie, és a dir, amb un cúmul de caixes, d'històries absurdes que es complementen entre elles, tot i que cadascuna narre una situació diferent.

A partir d'aquest moment es comencen a materialitzar les peces: tècnicament les figures són realitzades en fundició de bronze per

cascarilla ceràmica en colada directa. La resta d'objectes són petites construccions amb fusta, xarxes teixides a mà o bé materials ensamblats. Les caixes, són contruïdes amb fusta i metacrilats, i la il·luminació és una simple instal·lació elèctrica de tub de neó i cable elèctric.

L'únic dels elements que resulta més costòs d'aquestes peces són els personatges, ja que tots ells són realitzats amb bronze fos, que com ja hem vist és un procés un tant delicat i lent. La resta de la realització és molt senzilla, simplement consisteix en anar buscant la composició amb els altres elements per representar la idea dessitjada. El fet de que hi haja elements de manufactura (teixits, ensamblats…) em sembla molt interessant, ja que es conten històries mínimes, tant conceptual com formalment parlant, i aquesta manufactura li otorga un caràcter encara més íntim.

5.3.1.4. Obra, espai i espectador.

A diferència de l'obra de Fanny Galera, la série *Desequilibris* no té una lectura tan directa per a l'espectador. Tot i que casacuna de les caixes podria resultar una peça per ella mateixa, al ubicarles juntes l'espectador ha de fer un sobreesforç per donar coherència al conjunt, ja que, el fet de la convinació quotidionitat-circ dona una lectura ben diferente del que podria ser simplement una "oda" a l'acte de canviar una pereta.
Per altra banda, la convinació produeix també una certa tensió que ens les peces de Fanny no trobem en absolut, ja que aquestes transmeten fonamentalment calma.

No obstant, aquesta és una tensió amable, ja que l'espectador no es sent violentat en cap moment, més aviat al contrari, les escenes dibuixen somriures als espectadors, que observen entre incréduls, i amistosos, però gens desconfiats. Pretenen entendre l'història, però tmpoc no els preocupa si no ho fan i l'història es queda sense un final clar, tampoc no

ho necessiten. Per altra banda, el títol pense que funciona prou correctament com a introductor de la història, i pot servir de guia per a l'espectador.

La ubicació a l'espai d'aquestes peces seria un interior, ja que no està dissenyada amb materials per a exterior, i principalment pe la instal·lació elèctrica que porta incorporada. S'ubica en espais neutres, sense molts element, ja que la peça en sí necessita d'una especial atenció, degut a que els element que la composen són d petit tamany. L'altra idónea és la dels ulls de l'espectador, ja que, estant colocats els objectes a l'interior d'una caixa, les parets podrien dificultar la lectura si aquesta estigués a altres altures.

Compositivament, com ja hem comentat, allò idòni seria colocar varies de les caixes juntes, per crear una lectura més completa de l'obra.

5.3.1.5. Referents.

L'obra de l'escultora valenciana **Fanny Galera** (1973, València), com hem anat veient al llarg de tots els treballs mostrats, és un gran referent dintre del meu treball. No obstant, és en aquesta peça on senc que l'influència és més representativa, ja que és un referent tant matèric i estètic com conceptual: aquestes figuracions de tamany petit i amb una expressivitat un tant *Naif*, teten una gran similitud amb el treball de Fanny Galera, principalment en quant al tamany, material i tècnica de realització. A més a més, el treball de Galera parla freqüentment sobre la capacitat de comunicació/incomunicació dels éssers, i sobre com ens comuniquem, que en aquest cas és el tema tractat a les meves peces també.

Petites situacions en que dues persones estiren una linea de paraules, o una sola persona s'envolica en un cúmul de paraules, parlen de manera

molt directa però amb un alt grau de poètica sobre la comunicació, al metix temps que aconseguix que, una escultura realitzada amb un material tan fred com pot ser el bronze, arribe a parlar.

Sèrie *Comunica*

Peces com *Horas* o *Miradas* continuen parlant sobre la comunicació. En aquest cas persones assegudes sobre cadires altíssimes, mantenint una conversa que sembla que mai va a acabar a l'igual com persones compartint un columpi, imatges que semblen eternes principalment per la incapacitat dels protagonistes de baixar-se'n, tot i que sembla que tampoc no tinguen massa ganes de fer-ho.

Escucho

Horas

Miradas

"Rafael Prats presentará a la escultora Fanny Galera: "Al acceder a la obra de Fanny Galera diríase que nos adentramos en un universo de

ficción que nos atrae por su raridad y simpleza. Pero no nos confundamos, el cosmos escultórico de Fanny no tiene nada de extraño, pues se trata de una visión de nuestro mundo, algo que tenemos ahí mismo día tras día (…) Fanny Galera insiste en el tema, a sabiendas de la dificultad que otorga el hecho de mirar sobre lo mirado para que lo tantas veces observado cuente con otra manera de verse… Según se mire; en definitiva el espectador es el que posee la llave para maximizar o minimizar cualquier trabajo (…) La pluralidad de los materiales viene a ser un aspecto a considerar en la tarea de Fanny… Está claro que hace tiempo que se superó la histórica jerarquización de materiales nobles. La nobleza de un material se halla en proporción directa con su función para que el artista pueda expresarse con comodidad y con eficacia (...)".[42]

Recolectores

Fanny Galera representa petites imatges de la quotidianeitat però sota el marge del desbordament de la seva imaginació, i això és el que encisa a l'espectador.

Altre escultor que parteix del nucli de la quotidianitat és l'alemany **Stephan Balkenhol** (1957, Fritzlar, Alemanya,). A l'obra d'aquest artista (sempre figurativa, bé siguen humans, animals o híbrids) destaca l'element matèric: les seves peces són sempre realitzades a través de la

[42] www.arte10.com/noticias/propuestas-289

talla directa de fusta, una talla que busca el realisme però no la perfecció, deixant sempre veure les marques directes de les ferramentes, sense voler pulir les superfícies.

1. *Mann mit weissem Hemd und schwarzer Hose mit Totenkopf in der Hand*, 2006 169 x 34 x 24.5 cm

2. *Drei Mischwesen*, 1995, 121 x 50 x 34 cm

Les seves figuracions són de tamanys que oscil·len entre escales molt molt diferents, des d'escales molt menudesfins a retrats de gran format. Aquestes ens mostren personatges quotidians, vestits amb robes del dia a dia, però amb postures estàtiques i, generalment de peu, que ens recorden a les figures Clàssiques de la Grècia Antiga, Romanes o Egipcies, igual com a les escultures que habitualment ens trobem a les esglésies. La religiositat es un tema que es veu present a la seva obra.

1. *Frau mit rotem Kleid, Relief weiss mit Häkchen*, 2006, figura: 167 x 34 x 22 cm

2.*Kopf auf rotem Sockel*,2006, retrat: 160 x 85 x 80 cm

Tornant al tractament matèric, les peces ens mostren duresa i resistència en un primer cop d'ull, però quan ens apropen a veure-les bé, descobrim tota aquesta textura de la maufactura que canvia la sensació a l'espectador, probocant-li sentiment de fragilitat. Aquestes figures fràgils es presenten amb una forta passivitat, mudes, tancades i contemplatives. Són figures solitaries i pensatives:

"Sensualidad, expresión, pero no demasiada; vivacidad, pero ninguna verborrea superficial; inmediatez, pero nada de anécdotas; ingenio, pero ningún chiste malo; autoironía, pero nada de cinismo." Stephan Balkenhol.

Mann mit weissem Hemd und schwarzer Hose, Relief, 4 Kreise, 2006
4 parts, wawa wood, coloured; figura: 169 x 34 x 27 cm
relleus: A) 117 x 27 x 4.5 cm, B) 160 x 45.5 x 5 cm, C) 194 x 41 x 4.5 cm

Un altre element important d'aquestes escultures en fusta és l'acabat pictòric: totes elles es veuen pintades, bé siga totalment o bé parcialment. L'obra de Balkenhol es troba influenciada per una barreja entre el minimalisme, l'expressionisme alemany i l'art folklóric naïf de l'Europa de l'Est.

"El minimalismo es una de la scorrientes que se traen a colación al bordar las esculturas del alemán: no obstante, su obra presenta decisivas desviaciones con respecto a esta corriente, empezando por su carácter figurativo y continuando con su uso de un material orgánico como la madera, material que Balkenhol trabaja con sutileza, concediendo a la factura manual una importancia que también se separa de la ortodoxia del movimiento. A pesar de todo ello, existe en sus esculturas una contención expresiva y una cualidad aséptica y distanciada que no puede explicarse sin recurrir a ciertas manifestaciones del minimalismo y del arte pop, con los que asimismo comparte la reducción del tema a su mínima expresión y un uso exclusivo de la repetición, en su caso sólo

alterado por delicadas oscilaciones en la escala, el color y las posturas de las figuras."[43]

No obstant, la seva obra es troba lluny de buscar representar estereotips humans, com fa Duane Hanson, ell pretén crear personatges anónims. El que resulta interessant és que, tot i pretendre crear personatges anónims, acaba per exalçar-los, degut a la postura i als pedestals que els assigna, reservats històricament per a heris i heroïnes. Això és el que succeeix a les meves narracions de desequilibris: persones quotidianes, en situacions quotidianes, es troben emmarcades i il·luminades, elevant-les al nivell "d'obra".

Altre artista que ens recorda a aquest treball és **Karin Sander** (1957, Bensberg, Nordrhein-Westfalen), essencialment al seu treball *People 1:10*, 1998, 2001. La seva obra es caracteritza per la realització de moltíssimes figuracions de petita escala (1:10) amb un gran realisme. La producció de les figures es fa a través d'escàners de làser que fotografien el cos en 3D (originalment emprats a la indústria de la moda), i posteriorment el positiven capa a capa en plàstic. En aquest projecte pretén traduir el món real al món de l'art a través de l'hiperrealisme. Com veiem, aquest procés dista moltíssim del de Balkenhol, però la presentació de l'obra és semblant: Aquestes persones es troben caracteritzades en la quotidianitat, en postures i robes quotidianes i tancades en urnes que els aillen. Tot i que l'obra d'aquest artista no em sembla tan interessant com la de Balkenhol, volia comentar-la de passada com a punt comparatiu.

[43] www.masdearte.com

Detalls de la sèrie *1:10* 1998-99

5.4. Matèries identitàries. *Yanne Ti Gometti* 2007 i *Ni tu ni jo* 2007.

Com hem vist al llarg de totes les obres anteriors, la idenitat regeix en molt dels projectes el discurs de la temàtica. No obstant, és en aquestes propostes on la identitat és principalment el centre del discurs.

Si els sentiments són factors que poden ser manipulats per la societat i la cultura, la identitat és el factor que prové del nostre interior.
En aquestes dues propostes es mostra el discurs més personal dels sentiments. Narracions altament intimistes que parteixen de situacions viscudes.

Aquestes dues propostes són derivades de dos projectes realitzats anteriorment. Aquestos són: *Yanne Ti Gometti* i *Toca'm, per favor* realitzades ambdues al 2005-2006. Es reprenen per tan, conceptes que em resultaven d'interés uns anys enrere i es reciclen per adaptar-los i ampliar-los amb conceptes i idees noves.

5.4.1. *Yanne Ti Gometti* 2007

Dues de les peces que apareixen a l'exposició.

1.Yanne Ti Gometti. 47cm.x 40cm.x 37cm.Ceràmica y òxids.

2.Yanne Ti Gometti. 47cm.x 40cm.x 37cm.Ceràmica, esmalt blanc craquelé i òxids.

Esbós de la instal·lació.

Instal·lació d'una sèrie de 40 escultures que representen una nena sentada al terra en posició pensativa i la mirada perduda. Totes elles tenen la mateixa forma, ja que parteixen del mateix motlle. Estan realitzades en ceràmica, però cadascuna amb un acabat diferent (en quant a pintura es referix). La distribució a l'espai és homogènea, de tal manera que totes elles tenen la mateixa orientació, i la mateixa separació entre elles.

5.4.1.1. Aproximació sobre la temàtica

Dintre de la nomenclatura afectiva que J.A. Marina descriu al *Laberinto sentimental*, ens trobem amb la definició del dessig:

"Deseos: conciencia de una necesidad, de una carencia o de una atracción. Normalmente van acompanyados de otros sentimientos, que los amplían y dan urgencia."[44]

En aquesta peça ens trobem davant d'una necessitat, un dessig, que parteix de la búsqeda de la identitat personal i influenciada per un desbordament de la imaginació, en el que a més s'analitzen els termes de soletat i dependència infantil cap a la família.

En aquesta instal·lació, la identitat, o la búsqueda d'aquesta, és el tema principal de la proposta. Imaginar-se, buscar-se, crear-se, són procesos que formen part del creixement, formen part de la vida. I a això és el que es dedica Yanne (la menuda protagonista d'aquesta història) a buscar la seva identitat.

En aquesta ocasió, l'habitual tractament que es feia sobre la búsqueda de la identitat es modifica notòriament, ja que, l'ús que s'ha fet sobre aquest concepte a la resta de les peces es veia vinculat a persones adultes perdudes en elles mateixes, que intenten "refer" en certa manera la seva vida. En aquesta peça la situació resulta un tant diferent, ja que la nostra protagonista ronda els set anys. *Yanne* es troba perduda buscant la seva pròpia formació, però aquesta és una formació que parteix de cero. Com és evident, els nens no es defineixen de sobte, sinó que van maurant-se paulatinament, tot i això, la consciència d'aquesta autodefinició si que pot ser més immediata. Siguent infants no

[44] J.A.Marina, El laberinto sentimental, pàg. 34.

recapacitem sobre que o qui som, simplement actuem, per això quan la mare ens diu “no pots ser tan dolent” realment nosaltres no tenim la consciència de que ho estem siguent, simplement gaudim amb les actituds, per posar un exemple. Però quan ens anem fent més majors ens anem adonant de que podem escollir ser qui som, i podem escollir qui volem que estiga al nostre voltant (les nostres relacions socials).

És ací on ens trobem amb el focus del dilema identitari: la nostra identitat de sobte es desdibuixa al sentir la necessitat de ser acceptats socialment. Això no vol dir que aquest siga l’únic element, ja que, la influència que tenim per part dels adults (el observar-los, voler imitar-los…) és un altre factor important. El dilema només sorgeix quan sorgeix la posibilitat d’escollir.

Cal aclarir que no entenem la búsqueda identitària com a quelcom negatiu, tot i que aquesta búsqueda supose el estar perduts. En aquesta proposta en concret no ens trobem en absolut front a una situació negativa, mes bé al contrari, ens trobem front a una situació d’aprenentatge i de creació. Com hem vist al principi d’aquest punt, el dessig pot ser la necessitat d’una carència o d’un atracció, i en aquest cas ens orientem més cap a la segona d’elles.

Ara bé, ens resulta inevitable parlar de les influències que els adults exerceigen en aquestes decisions que, com a continuació vorem, aquestes si que poden ser negatives: Marina, al *Laberinto sentimental*, fa una paradeta al camí per analitzar el que ell denomina “sentiments exòtics”, diferents interpretacions culturals d’un mateix sentiment. Ací trobem un interessant estudi sobre el verb “estimar”, i la manera tan diferent que tenen d’interpretar-la els orientals i els occidentals. Més endavant és vorà perqué ens detenim en aquesta cita:

"Amae es un sustantivo derivado de amaeru, un verbo intransitivo que significa"depender y contar con la benevolencia de otro, sentir desamparo y ser amado". El diccionario Daigenkai lo define como "apoyarse en el amor de otra persona o depender del afecto de otro". Es obvio que el prototipo de este sentimiento es la relación del niño con su madre. (…). Este sentimiento que toma el amor de otro como garantia de seguridad implica una actitud pasiva. (…). I a continuació cita a Takeo Murae: "Al contrario que en Occidente, no se anima a los niños japoneses a enfatizar la independencia y la autonomia individuales. Son educados en una cultura de la interdependencia: la cultura del amae: el ego occidental es individualista y fomenta una personalidad autónoma, dominante, dura, competitiva y agresiva. Por el contrario, la cultura japonesa está orientada a las relaciones sociales, y la personalidad tipo es dependiente, humilde flexible, pasiva, obediente y no agresiva."[45]

A la peça plantejada la nena es troba sola, ella front a la situacio, i no necessita, ni li convé la manipulació de cap adult. Potser aquest imatge ens pot conduir a sentir soletat, però hem de entendre que aquesta soletat no és dolenta, ja que no implica necessitat d'altres, sinó necessitat de saber per ú mateix. Als adults moltes vegades se'ls oblida eixa part tan grandiosa de nosaltres mateixos que és la imaginació. A través d'ella podem crear coses, persones, móns i universos però, desgraciadament, entre la gent que ha superat l'"edat del pavo" està en desús. Pensar que un nen tinga un món irreal creat paral·lelament al món real és quelcom dolent és un gran error. Evidentment sempre hem de tindre un peu a la terra, però l'altre als núvols. La imaginació és altre dels factors que intervenen en aquesta situació, ja que dintre del procés de creació inevitablement intervé la imaginació.

[45] J.A.Marina, El laberinto sentimental, pàg. 38-39.

El títol de la peça es troba vinculat al que suposa la grandiloqüència de la imaginació: com s'explicarà més endavant, aquesta peça parteix del modelat en fang a partir d'un model. Jo vaig partir d'una nena (Helenita) de sis anys. Un dia, quan m'estava posant, la nena em va preguntar: "i com es va a dir l'esultura?", jo li vaig dir que encara no havia pensat en el títol, i ella em va sugerir que es podria dir "Yanne Ti Gometti", ja que aquest era el seu nom artístic. A continuació em va deletrejar exactament com s'escrivia. Aquesta situació, inevitablement em va provocar un somriure, em va resultar realment sorprenent com una nena de sis anys et pot demanar que empres el seu nom artístic… la imaginació és quelcom increible.

5.4.1.2. Continguts.

La creació d'aquesta peça parteix d'una peça que vaig realitzar un temps enrere, la qual consistia en una nena a escala humana, seguda al terra amb una postura pensativa, amb la mirada perduda, i del seu cap sorgia tot un circ de petita escal. La imaginació la desbordava, i nosaltres, els espectadors, podiem veure tot el que li corria pels pensaments. La realització d'aquesta peça estava pensada per a ser en bronze.

Esbosos per a *Yanne Ti Gometti*

Actualment tot el procés de la peça està acabat, l'única cosa que falta és la colada del bronze, que per qüestions d'infrastructura no ha pogut ser possible.

Partint d'aquesta peça, es proposa una variació: en aquest cas, la imaginació que la desborda no la condueix a fer-nos visible un circ en miniatura, sinó altres jo: instala.lació d'una sèrie de 40 escultures en ceràmica de 47 cm. x 40 cm. x 37 cm.

Les 40 escultures tenen la mateixa figuració, amb igual forma, escala i materials, sols que diferents acabats en diferents colors. La figuració consisteix en la representació d'una xiqueta (d'uns 6 anys) a escala humana asseguda al terra, amb les cames creguades, els colzes sobre els genolls i les mans a les galtes. La composició general dóna una repetició sistemàtica de la mateixa forma però creant un espai molt pictòric per la gama de colors que ocupen la sala. La distribució de les peces a l'espai és homogènia i reticular, amb la mateixa orientació totes elles i la mateixa distància que les separa les unes de les altres.

Diferents punts de vista d'una de les figures.

Diferents punts de vista d'una de les figures.

La posició de la nena transmet molta calma, és una actitud passiva, actitud d'estar pensant, amb els pensaments perduts als núvols i la mirada apuntant a l'infinit.

Degut a tindre un tractament molt més intimista, la nena necessita totalment estar sola, o almenys dintre de la seva bambolla, però no ho està, li acompanyen 39 nenes més iguals que ella.

Cal dir que de moment només he aconseguit positivar dues de les figures, però la idea és aconseguir completar aquesta instal·lació. En el punt en el que es troba no falta molt feina, ja que partim de motlles i el modelat i els motlles ja estan realitzats. El positivat de cada peça és relativament ràpid, en dos dies de treball intensiu es pot treure una peça (sense contar amb el secat i la cocció, evidentment), i econòmicament, la ceràmica no és un material excessivament car, per això, la materialitzaxció d'aquesta peça no és quelcom que em preocupe.

5.4.1.3. Desenvolupament de l'obra: procés i tècniques.

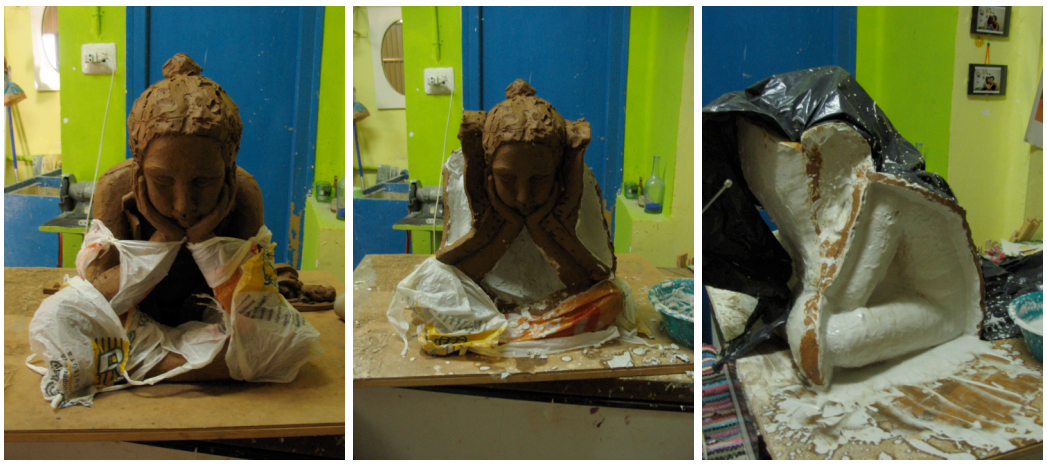
Procés de modelat amb la model, Helenita.

La realització d'aquesta peça comença pel **modelat en fang** del model en tamany definitiu. Siguent que el tamany és prou gran, prèviament es realitza una **estructura amb barilla** de ferro de 6 mm. de diàmetre, dibuixant les direccions i estructura bàsica. Cal envolicar aquests ferros amb fil d'aram enrrollat per a que el fang. És molt important que aquesta primera estructura tinga les formes exactes, ja que si no estan ben mesurades quan tinguem el fang ja colocat serà un problema modificar-ho.

Peça definitiva en fang.

Peça definitiva en fang.

Quan tenim el modelat en fang acabat passem a realitzar els **motlles**, en aquest cas en **escaiola**. Escollim l'escaiola per ser un material molt econòmic i ràpid de secat, i que al mateix temps dona molt bons resultats en quant a la definició.



Realització del motlle

Realització del motlle

A l'hora de pensar en les divisions del motlle estudiarem la manera de fer el menys nombre de peces posibles, però sabent que totes elles s'han de desmotllejar perfectament, sense cap tipus de pressions, ja que si té pressions, a l'hora de positivar la figura la destruirem al treure-li els motlles. M'agradaria comentar que el motlle d'aquesta figura ha sigut molt complicat, degut a que la postura de la model era molt tancada, i tenia tot un interior per on resultava impossible treure els motlles. Per això, el que vaig haver de fer fou crear una peça del motlle que resultava l'interior del que en la figura era el buit.

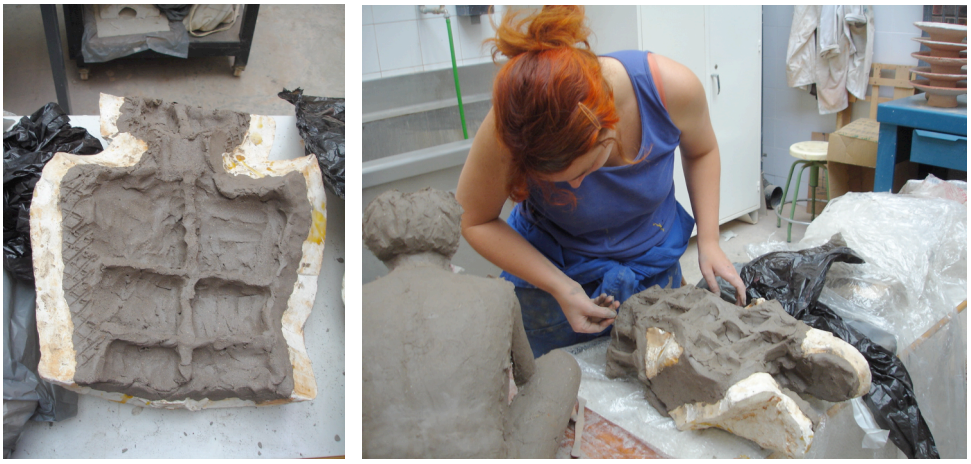
Evidentment, per aconseguir treure aquesta peça del motlle calia destruir el model original en fang, i això suposava un risc afegit, ja que si alguna de les parts del motlle hagués sorgit defectuosa no hi havia volta enrere. Haguerem necessitat tornar a repetir el model. Afortunadament no fou necessari.

Siguent que aquest mateix motlle l'hem de positivar moltes vegades, necessitem que siga prou resistent i, com que l'escaiola no és massa resistent, li afegirem a l'última capa nius de palla i, fins i tot, pals per a que li donen cos i siga menys fragmentable.

Quan el motlle ja està acabat cal **netejar-ho** bé, treient-li tot el fang per a no tindre errades al positiu.

Per al positivat de la peça és necessari que el motlle estiga totalment sec, per això cal deixar-ho durant uns dies que trega tota la humitat. Cal tindre en compte que aquest material quan es seca es deforma un poc, per això cal deixar-lo tot reconstruit, amb totes les peces unides correctament i lligar-lo amb cordes o fins i tot grapes de ferro, per a assegurar-nos que posteriorment les juntes encaixaran correctament i les peces no estaran deformades.

Quan tenim el motlle totalment preparat passem al **positiu**. La figura que ací es planteja serà hoca, per això realitzem petites parets a totes les peces del motlle amb gres d'uns 3 cm de grossor. És important que les capes siguen el més homogènees posibles, per assegurar-nos una bona cocció. Per realitzar aquestes capes el que fem és anar aplicant pessics de gres sobre l'interior del motlle i pressionar-los per conseguir calcar bé el model. Com que les peces que tenim són prou grans, li creem una **estructura** també en gres a la paret del positiu que ja havien construit, per evitar que després la peça se'ns enfonse. Caldrà fer foradets per tota la estructura per a impedir que la peça rebente al forn.



Procés de realització del positiu en gres.

Tinguent totes les peces positivades, passarem a **unir-les**. Per a això haurem realitzat una textura de linees oblicues sobre els laterals de les parets de gres, on després aplicarem barbotina i així les parets s'adheriran. A més amés, cal **cosir** totes aquestes **costures** per l'interior, fent marques fondes i paral·leles amb els palets, i posteriorment reomplint on calga, per assegurar-nos de que es queden unes juncions fortes i perfectament adherides.

Procés de realització del positiu en gres.

Conforme es van unint les peces cal anar **demotllejant** peça a peça, fins a que finalment tenim al descobert el positiu. Caldrà reparar amb gres tendre totes les juntes que ho necessiten per a que estèticament no es note res.

La peça acabada en gres.

Quan tinguem la peça acabada, **l'emboliquem amb plàstics** per a que el secat siga lent, ja que canvis forts de temperatura podrien produir esquerdes o fins i tot grans fractures. Li hem de donar tot el **temps de secat** que necessite (al voltant de deu dies), ja que per entrar al for ha d'estar totalment seca.

Posteriorment es passa a la **cocció**. Prèviament a la cocció final cal fer un **"bizcochado"** de baixa temperatura. Tinguent aquesta primera cocció podem **pintar la peça** com dessitgem. En aquesta ocasió s'ha emprat diversos óxids (ferro, zinc, etc) per a una d'elles i esmalt blanc craquelat d'alta temperatura per a l'altra. Tot i que de moment només hi ha dues realitzades, podem comentar que les altres les faré amb diversos esmalts i óxids, buscant composicions molt diferent les unes de altres.

Dues de les peces pintades abans de la cuita final, una amb òxids i l'altra amb esmalt blanc.

5.4.1.4. Obra, espai i espectador.

Aquesta peça està pensada per a ser exposada en un espai interior, preferiblement el més neutre possible. Les figures s'escampen pel terra totes elles amb la mateixa distància les unes de les altres (més o menys el que equivaldria a altra figura en termes de distància), i amb la mateixa orientació, formant una retícula quadriculada l'espai. Les figures s'ordenaran en funció de colors, intentant sempre que les més pròximes siguen les més diferents.

L'espectador pot caminar entre les figures, no obstant, es sent alié aelles, ja que per a ella l'espectador no existeix: la seva imaginació desbordada es dedica a fabricar "jos" en un estat totalment inconscient, alié a l'espai i a qui el transita. La sala es blanca i buida, nomes ella i totes les altres elles. Al mateix temps, la postura de les figures ens produeix la sensació de que en quant entrem a la sala i es senca el soroll de les nostes sabates de tacó al caminar, o d'un simple estornut, vagen a eixir d'eixe estat pensatiu. Però això no succeeix. L'espectador es sent desconcertat i incomodat, com qui està invaint una intimitat o destruint una calma.

Per altra banda, l'espectador mai arribarà a saber quina de totes elles és l'autèntica, entre tot un ventall de possibles identitats de la nena. Realment tot allò que l'espectador observa no són més que els seus pròpis fantasmes.

Potser la imatge que la figura provoca en molts dels espectador és la de soletat (una soletat que implica necessitat, necessitat de no estar sola), que està a l'espera de l'estima d'algú, a l'espera del consell d'algun adult, però, com ja hem analitzat anteriorment, aquesta és una lectura totalment equivocada. No espera ningú simplement perqué no li cal ningú. Per això ens detenim un instant per interrompre a tota la gent que interprete aquesta situació com una mancança d'estima, perqué no, aquesta nena no necessita de ningú que detinga el seu instant, aquesta nena és més que autosuficient. Simplement s'està buscant, i és ella qui s'ha de trobar.

5.4.1.5. Referents.

Una de les majors artistes conteporànies que basa el seu treball en un estudi sobre la identitat és **Kiki Smith** (1954, Nuremberg, Alemanya). Tot i que sota enfocs diferents, el seu treball també parteix d'individus débils i vulnerables, que es troben en una lluita interna. En aquesta ocasió, la principal diferència que es planteja és la curta edat de la meva protagonista, ja que Kiki no treballa habitualment sobre la infància, sinó més bé sobre temes com la sexualitat i la feminitat. Tot i això, tant al seu treball com al meu, ens trobem personatges antiheroics, un adjectiu molt important que defineix gran part del discurs artístic contemporàni.

El treball de Kiki Smith és un important referent principalment per l'actitud dels seus personatges i la manera de mostrar el cos. Els sentiments de soletat, desperació, fragilitat, necessitat… representen un conjunt conceptual que planteja noves maneres d'entendre l'ésser, no com a quelcom suprem, quasi diví, sinó molt semblant a nosaltres mateixos,

amb imperfeccions i problemes. L'espectador es pot sentir identificat amb les escultures, perqué aquestes es rebaixen al nivell humà, no intenten exaltar, sinó més bé criticar o fer reflexionar sobre qüestions socials.

En un mateix nivell comparatiu es troba l'obra de la finlandesa **Eija Liisa Ahtila**, la qual, com ja hem comentat, és una important influència pel seu discurs narratiu. La búsqueda de la identitat també és una constant al seu treball, a l'igual com l'aparició de personatges solitaris.

Dintre d'altra perspectiva, el caràcter instal·latiu de les obres de **Juan Muñoz** o **George Segal** tenen una relació més directa amb aquest treball, a l'igual com també conceptualment. A l'obra de Segal, la búsqueda de la identitat es transforma en identitat territorial, enlloc de personal, i en aquestes instal·lacions també empra el recurs de la repetició i la terracota com a material. Juan Muñoz, per altra banda, empra freqüentment la ceràmica com a material a les seves obres.

5.4.2. *Ni tu ni jo* 2007.

Esbosos per a l'*storyboard*.

Sèrie fotogràfica documental, en la que es mostra l'acció de transformar-me a mi en una escultura de mi, i transformar a l'escultura que em representa a mi en mi mateixa.

A les fotografies apareixen dos personatges: jo, i una escultura figurativa realista a escala del meu cos. Ambdues apareguem nues i segudes a una cadira amb la mateixa posició.

L'acció que es veu a les fotografies es divideix en dues parts: jo pintant a l'escultura (la qual és d'escaiola i conserva el color propi d'aquesta: blanc) amb els colors del meu propi cos, i posteriorment pintant-me a mi mateixa amb el color de l'escultura: blanc.

5.4.2.1. Aproximació sobre la temàtica.

Sota la reflexió de voler *fondre'ns* en una escultura, i de voler donar la nostra vida a ella mateixa, la reivindicació de l'existència de l'escultura es converteix en el centre de la temàtica, predominant un caràcter totalment personal i de caire intimista.

Aquesta peça reclama la necessitat de donar importància a l'escultura a les nostres vides, fins al punt de convertir-me jo mateixa en una màrtir, renunciant (metafòricament) a la meva vida per donar-li-la a una escultura. Són tres els punts que sorgeixen d'aquesta escena: per un costat el reclam de la importància de l'objecte escultòric, per altra el amagar-me jo (persona) en mi mateixa i transformar-me en objecte, i finalment, el considerar les relacions amb l'art més senzilles que les personals.

No es pot negar l'aparició de la búsqueda de la identitat en aquesta peça. A l'igual com al projecte *Yanne Ti Gometti*, ens tornem a trobar front a una soletat que lluita per no estar-ho, encara que siga de manera surreal, absurda, o fins i tot asfixiant. Tot i això, a pesar de mostrar aquesta ànsia (ententent ànsia com a dessig impacient) per no estar soles, ambdues acaben lluitant únicament amb elles mateixes, a l'igual com passa a *Bon dia Senyora Escultura* o *Encantat de de conèixer-la Senyora Escultura*. L'única companyía que troben tots aquestos personatges es produïda per la seva ment.

"El concepto de "lonesomeness" (soledad) tiene para los norteamericanos una significación diferente de la que tiene para un alemán al correspondiente vocablo traducido, "Einsamkeit". Mientras un alemán puede sentirse orgulloso de su "Einsamkeit", un norteamericano asocia su "lonesomeness" más bien con angustia y ausencia de amor."[46]

En aquest cas, l'espectador interpreta la soletat com aquelcom negatiu, ja que és aquesta la que ha conduït al personatge cap a la bogeria. Com el fill que dona a son pare un ronyó per salvar-li la vida, en aquesta ocasió la persona renuncia a la vida únicament per "l'amor a l'art". Però no és

[46] J.A.Marina, El laberinto sentimental, pàg. 50-51.

només una peça d'art, ja que és la peça d'art que la protagonista (jo) ha creat.

En moltes ocasions es compara la creació d'una peça amb un part: és lent, costòs, i en algunes ocasions doloròs, però el resultat final produeix una satisfacció inexplicable. Jo no sóc mare, per tant potser és inadecuat que faça aquesta metàfora, però si que em considere creadora d'obra, i puc afirmar que la série de sensacions que em produeix tot el procés creatiu d'una obra és quelcom meravellós, i per tan el lligam que es crea entre productor i producte és molt fort.

Supose que per a molts escultors profesionals, que produeixen escultures com a xurros, i que probablement l'únic que intervenen en el procés creatiu és el disseny i l'assignatura, aquest sentiment desapareix. Jo espere que això no em passe mai en la vida, ja que potser aquest sentiment és el més gratificant de tot el que suposa l'acte de ser creador. No obstant això és una elecció personal, igual com qui escull entre ser metge o músic, no s'està fent una desvalorització de cap métode de treball.

Com es pot observar, aquesta peça resulta una declaració d'amor a l'escultura. Evidentment no s'està fent una valoració de qualitat (considerant si l'obra es bona o no), sinó molt més que això, es parla del sentiment de lligam.

La creació d'una escultura és una manera de comunicar-se amb el món, a l'igual com qui escriu un llibre, una cançó, o fa un discurs. L'art és una manera de comunicar-se amb la societat, per això, més val que tingues quelcom important que contar, o almenys quelcom bonic. Degut al poder comunicatiu que té l'art, podem dir vulgarment que amb una obra et mostres nú front als demés. I això és el que es pretén contar en aquesta

peça, en que el nú és doble: em mostre jo (persona) nua, i jo (escultura) també nua.

Pense que el nú al món de l'art s'ha convertit en quelcom banal, del que fou un intent de buscar la naturalitat i la búsqueda de la bellesa s'ha passat a un ús d'impacte, però, per l'abús del recurs avuí en dia l'impacte s'ha anulat per complet. Jo no pretenc buscar l'impacte, ni molt menys la bellesa, sinó la franquesa i la fragilitat del ser. Es parla de la fragilitat del creadors en quant a narradors d'històries, i la fragilitat de les obres en la seva lluita per ser escoltades.

Reprenent el tema de la soletat, com hem vist aquesta peça no és ni molt menys solitària, ja que la persona es troba acompanyada de l'escultura, la qual considera una persona (o al menys que mereix ser-ho), i l'escultura rep el regal de la vida. Com observem, cap dels dos personatges representa tristesa, sinó més bé tendresa.

Aquesta situació aparentment tan surreal representa un sentiment personal que és ben real.

5.4.2.2. Continguts.

Aquesta peça, com s'ha vist a la introducció d'aquest punt, és la conclusió d'una peça realitzada al 2006, sota el títol de *Toca'm, per favor.* Aquesta consistia en la realització d'una escultura a partir dels motlles del meu propi cos. El que ací es proposa és reutilitzar el que fou aquella escultura però a partir d'un nou discurs.

Aquesta reinterpretació de l'escultura es converteix en una série fotogràfica en que es mostra una acció. Podem dividir aquesta acció en dues parts:

Primera part: a un espai neutre, blanc, aparec jo seguda a una cadira i al meu costat una escultura blanca, d'escaiola, idéntica a mi, seguda en la mateixa posició. Comence a pintar-me tot el cos de blanc fins a que el meu cos desapareix a l'espai igual com l'escultura.

Segona part: de nou els mateixos personatges, en aquesta ocasió s'inverteixen els papers, comence a pintar l'escultura amb els tons de la meva pell, fins a que ella reapareix de l'espai per ubicar-se a l'escena.

L'història no és lineal, com veiem, es divideix en dos capítols: primerament experimentem ser objecte, i en un segon temps, quan nosaltres ja som nosaltres, li donem vida a l'objecte.

El fet d'haver escollit la fotografia en aquesta peça es déu a la intencionalitat de crear un document. Per altra banda, el document que es pretén crear és un tant fictíci, ja que mai conseguiria relamnet donar-li la meva vida a l'escultura, però a través de les fotografies es pot aconseguir més la sensació. La intenció no és en cap moment la d'enganyar a l'espectador, no pretenc buscar un realisme perfecte, sinó més bé de plasmar una història utòpica que l'espectador s'arribe a creure per l'emotivitat.

Per altra banda, amb la il·luminació de la fotografia es pretén buscar el caràcter de teatralització que la peça necessita.

5.4.2.3. Desenvolupament de l'obra: procés i tècniques.

Aquesta peça de moment és únicament projectual. Com ja s'ha dit, la idea és una transformació d'una peça realitzada anteriorment, per això, l'objecte (l'escultura del meu propi cos) ja la tenim realitzada, ja que és el que fou en altre moment *Toca'm, per favor*.

Ara caldria realitzar les fotografies. La peça en aquest moment es troba en el punt de l'*story board* únicament.

Hi ha una sèrie de punts que encara no estan tancats, ja que algunes coses es decidiran a partir de les composicions fotogràfiques i d'estudiar com resulta la composició de la història. Per exemple, encara no està clar si introduir una tercera part en que jo estic pintada de blanc, i l'escultura de *color carn*.

El procés de treball es divideix en tres parts: la realització de la figura, l'*story board* i les fotografies.

Realització de la figura: Després d'haver escollit la postura que millor transmitia els sentiments que es dessitjaven expressar, es va passar a la realització dels motlles en escaiola. Per a això em va ser necessària l'ajuda de dos companys, ja que per a mi resultava impossible fer els motlles del meu propi cos. Per fer aquestos motlles em vaig embadurnar tota amb vaselina, olis i cremes, per poder desmotllejar les peces (principlment a les parts del cos on hi ha pels i cabells, ja que el motlle es va fer de tot el cos, incluint cap i cabell).

Es va realitzar el motlle per peces estudiant que exiren correctament. Podriem haver-me cobert tota i posteriorment anar tallant per desmotllejar, però cal saber que l'escaiola tapa per complet els poros de la teva pell i pot provocar asfixia, per això és molt important anar per peces individuals., encara que resulte més pesat i llarg.

Aquestes peces es feien amb venda d'escaiola, que resulta molt menys rígida que la pasta d'escaiola i té un desmotllejat més fàcil. Un cop tinguerem totes les peces realitzades la feina ja passà a ser meua, ja que per unir-les no necessitava del meu cos com a model. Per unir-les es feren costures amb venda d'escaiola i es reforçaren interiorment amb

nius de palla i escaiola en pols. Tots els punts més débils de la peça es reforçaren també interiorment, no només foren les costures. És important realitzar aquestes unions poc de temps després d'haver fet els motlles, ja que aquest material deforma moltíssim en el secat i sino perdriem per complet els volums.

La peça no té cap acabat especial, sinó directament la textura de la venda. La peça queda totalment blanca, intentant retocar al màxim possible les juntes per intentar fer-les invisibles.

Realització de l'*story board*: Aquest no és més que una sèrie de dibuixos que ens narren el que vorema les fotos, és un punt d'ajuda per tindre el més decidida posible la història, per tal de que quan realitzem les fotgrafies ja es tinga tot decidit. Per això, l'*story board* no té una qualitat d'estudi anatòmic, sinó simplement de guia sobre el que succeeix a la imatge: accions, postures, composició, llum, plà…

Realització de les fotografies: Tot i que les fotografies fins al moment encara no s'han realitzat, sé que vaig a treballar amb una reflex digital, principalment per estalviar temps, ja que així podré fer tot el treball digital de retoc de la imatge sense haver de positivar i escanejar els negatius. El positivat de les imatges definitives es realitzarà amb ploter, a un tamany de 40 cm x 30 cm aproximadament cada foto. El número d'imatges, encara no està definit.

5.4.2.4. Obra, espai i espectador.

Aquesta peça resulta formalment molt diferent de totes les anteriorment mostrades. En aquesta ocasió la història es narra fotogràficament i, a diferència de totes les peces anteriors, no es presenta únicament el moment de clímax de l'acció, sinó que es narren totes les escenes, amb tots els detalls per a que l'espectador no es perda res. Per altra banda, a

diferència del treball fotogràfic realitzat a “El viajero anónimo”, aquesta peça si que té un principi i un final clarament definits, de tal manera que l’espectador comença i acaba la letura de la història.

La composició fotogràfica no pretén crear una instal·lació, sinó una narració directa que l’espectador va llegint a través de les fotografies que es troben organitzades amb un ordre concret, marcant el recorregut a l’espectador.

La distribució idónea de la peça seria lineal, una imatge a continuació de l’altra consecutivament, totes elles al mateix nivell, creant una filera que recorre l’espai, sense importar si és a una única paret o si en necessita de quatre i va canviant d’angles al girar els cantons. L’altura seria la dels ulls de l’espectador.

5.4.2.5. Referents.

Tot i que el resultat final d’aquesta peça és fotogràfic, el referent més directe en molts aspectes és l’americà **George Segal** (1934, Great Neck, Long Island, Nova York). Les seves obres figuratives són realitzades en moltes ocasions amb escaiola, emprant com a peça el motlle directe del cos i deixant-les com a definitives amb el pròpi color blanc, amb una textura d’aparença inacabada. Les seves figures són ubicades en espais quotidians, i moltes d’elles es veuen complementades amb objectes reals que actuen com a accesoris de les figures.

“Su afición a incluir objetos de uso cotidiano en sus escenas trivales (…) han hecho que algunos críticos lo clasifiquen como un artista pop, pero su trabajo, por la comunicación de los sentimientos melancólicos que transmite, va más allá de la impersonalidad del Pop Art.”[47]

[47] http://www.epdlp.com/pintor

L'ús d'objectes quotidians no s'empra com en altres artistes com a una apologia a l'objecte trobat, sinó que actua com a un simple recurs que reforça els sentiments que les seves figuracions mostren, principalment per l'efecte de comparació amb els tractaments de les figuracions, amb acabats austers.

Els sentiments són un altre punt important a les seves peces, mostrant sempre figures en situacions quotidianes amb soletats transcendentals:
"(…) estas figuras quedan emplazadas en una ambiente en el que se respira la soledad espiritual propia del hombre moderno, siendo ejemplo de alienación, muy propia de la filosofia existencialista. Sus obras recuerdan a las pinturas de Hopper y son cercanas al "environment" y al situacionismo, siendo uno de sus principales logros el haber redefinido el concepto de escultura."[48]

I és per això que a l'inici d'aquest punt afirmavem que l'interés d'aquest artista és múltiple: per una banda, l'ús de la figuració a escala huama, per altra el métode de treball (figuracions en escaiola realitzades directament a partir del propi cos i sense donar-li un tracatament d'acabat especial) i l'ús de la combinació d'objectes quotidians reals junt a la figuració i, finalment, per la búsqueda de l'expressió de sentiments íntims de llurs protagonistes, que es mostren solitaris, desolats i confusos.

[48] www.masdearte.com

Conclusions

Després d'haver desenvolupat la present investigació i reflexionant sobre el conjunt de temes, artistes i obres que hem estudiat, observem que ens trobem en un període de redifició dels conceptes de corporalitat i emocions, on el cos apareix desestructurat davant el cos com a concepte clar i precís. Plantegen una multiplicació de formes de conceptualitzar i visivilitzar el cos i llurs emocions, el que invalida una única manera de visualitzar-lo i materialitzar-lo.

Al camp de l'art, els artistes s'adintren al món de la identitat, emprant com a discurs la seva pròpia identitat, i compartint aquesta amb els espectadors que observen l'obra. Com hem vist a la *Teoria frutal de la intimitat* de Pardo, *treient l'os de l'aguacate*. Aquestos artistes fan ús de la seva identitat per qüestionar paràmetres preestablerts del món, i empren com a eina de representació d'aquests conceptes el cos, o llur representació, indagant entorn a la memòria i l'experiència privada.

Així doncs, el cos, a més de ser emprat com a narrador de vivències íntimes i de crítiques socials, es troba constantment en procés de canvi, buscant noves redefinicons per narrar discursos, sentiments, vivències i llenguatges.

Partint dels objectius que ens haviem plantejat a l'inici de l'any, observem la manera en que tots ells s'han complert;

1. S'ha fet un **recull documental** de la bibliografia relacionada amb el tema, analitzant els textos de J. Kristeva, J. L. Pardo i J. A. Marina, entre altres teòrics, per estudiar la vida quotidiana a la societat contemporània, i enumerar els principals problemes d'incomunicació i d'asociabilització.

La principal conclusió a la que hem arribat en aquest punt és la manera en que els sentiments, a més de definir-se per la vinculació amb el nostre sistema emocional, també es veuen definits per el aconteixements exteriors que ens envolten, incloguent en aquestos elemets exteriors tant l'atzar, la sortd el dia a dia, com l'educació, la qual es divideix en familiar i social.

Per altra banda ens hem trobat amb el conflicte identitat-intimitat, del qual hem deduït que la identitat, a més de ser allò que ens costitueix, és també allò que es mostra de nosaltres, allò que crea en els altres una imatge o altra sobre nosaltres. La intimitat, per contra, podem guardar-la en un espai més privat del nostre ser que ens pertany únicament a nosaltres.

Podem concluir dient que aquests quatre conceptes: sentiments, societat, identitat i intimitat, es veuen fortament lligats i es defineixen els uns als altres. D'ací parteix l'afirmació plantejada de que els sentiments (i la subjetivitat, la identitat de l'individu) es poden veure regits per fets socials i/o culturals.

2. S'ha fet un **anàlisi dels escultors i artistes** en general que treballen sobre el tema, centrant l'estudi en el retorn a la figuració que es dóna a la década dels 80 i la readaptació del concepte d'individu a l'hora de representar-ho. Entre aquestos artistes hem estudiat a Kiki Smith, George Segal, Antony Gormley i Juan Muñoz, revisant la manera en que aquestos artistes (entre altres) representen la quotidianitat per qüestionar els valors ètics preestablerts en la societat occidental actual.

Com s'ha vist, en aquest retorn a la figuració trobem tot un conjunt d'escultors que defensen aquesta posició, siguent considerats com a les connexions i els trencaments entre sensacions confidencials de la corporeïtat i identitats públiques socials construïdes, i el formulari humà

com un direccionament cap a l'expressió, millor que amb la representació figurativa tradicional. Es podria dir que gairebé tots ells són la principal influència del meu treball, principalment per aquest nou ús de la figuració com a narrador d'històries, d'intimitat o de crítica social.

3. Basats en aquest estudi, hem **desenvolupat un treball pràctic** consistent en una sèrie d'escultures que representen situacions anecdótiques mitjançant ironies sobre la quotidianitat, investigant al mateix temps, sobre l'ús de la figuració i el resultat dels diferents materials. Aquestes peces són: *Trobada perfecta* (2006/07), *Bon dia Senyora Escultura* (2007), *Encantat de conèixer-la Senyora Escultura* (2007), *La familia perfecta* (2007), *Desequilibris emocionals* (2007), *Yanne Ti Gometti* (2007) i *Ni tu ni jo* (2007).

Tot i que els treballs plantejats són principalment escultòrics, també ens trobem amb alguns treballs fotogràfics, tan al presenta com al passat de la meva obra, ja que em resulta una font d'expressió molt diferent de l'habitual amb la que puc narrar certes inquietuds d'una manera molt més directa que amb l'escultura, tot i partir de la meteixa temàtica i els mateixos interessos.

En quant a l'escultura, podrem observar com el caràcter instal·latiu, el qual ja em rondava en projectes anteriors, es centra en l'estudi de l'espai, la llum, la relació entre els objectes i la manera en que aquestos interactuen amb els espectadors.

L'individu, els sentiments i les relacions socials començaren a sorgir com a punt de partida de la creació que més endavant serà el que entronca el discurs conceptual dels meus darrers treballs en aquesta investigació.

La importància de sentir-se estimat, sentir-se escoltat, sentir-se acollit, tocat... la importància d'estar rodejat de persones, persones que

t'abracen, t'acaricien, persones que et toquen. Pense que aquesta contradicció s'ha convertit en quelcom freqüent: les inseguranças en ú mateix poden provocar el sentir-se incapaç de relacionar-se amb els altres. En aquestes escultures es planteja el sentiment de soletat de la persona, la dificultat que es té per comunicar-se, i com aquest problema pot arribar a derivar en estats que condueixen a quelcom semblant a la bogeria. Fent ús d'un llenguatge proper al surrealista.

El que em porta a narrar aquestes històries és el fet d'haver observat el dificil que moltes vegades resulten les relacions, siguen del tipus que siguen (amistat, amor, familiar, de treball…) i com molts cops aquest acte de complicar coses que podrien ser molt més senzilles et lleva les ganes de voler saber res més del món, fins al punt de ser més senzill relacionar-se amb animals d'altres espècies o fins i tot objectes, en aquesta ocasió escultures que per la seva figuració recorden a persones. Aquesta lectura tan negativa i depressiva de la imatge de les relacions es deu principalment a la conciència de la importància de les persones a les nostres vides, la idealització de quelcom produeix una fàcil decepció, i per tant es produeix la por.

A través de la producció i/o plantejament d'aquestes peces, s'ha perfeccionat els coneixements sobre les tècniques necessàries (ceràmica, fundició, formigó, escaiola, construcció i soldadura de ferro) per al desenvolupament d'aquestes obres i el seu correcte ús en cada narració.

La realització d'aquesta Tesi m'ha ajudat a crear un discurs més consistent sobre el meu treball, a l'hora que em senc més segura per parlar d'ell. No obstant, també m'ha fet adonar-me de la càrrega negativa que el treball comporta: tinc una visió de la humanitat massa depressiva, massa decadentista.

La conclusió a la que arribe després d'haver realitzat aquest treball és que: si, efectivament els valors morals, els sentiments i les relacions socials es troben en un moment complicat, però no per això nosaltres hem de caure també en aquesta situació. Per altra part, la continuació amb la investigació de la Tesi Doctoral, em proporcionará l´oportunitat de fer una recerca més profunda i rigurosa al voltant del tema.

La meva intencionalitat de cara a la realització de properes obres és donar-li la volta a tot açó, és a dir, partint de la situació en la que ens trobem, crear discursos positius que proposen noves solucions. Plantejar una readaptació de l'individu al mèdi: sabem el que tenim i aprenem a conviure.

Bibliografia

Llibres:

- Julia Kristeva. *Las nuevas enfermedades del alma*, Catedra, Madrid 1995.
- J. Kristeva, *La gramática de la subjetividad*, Campo de ideas, 2207
- J. L. Pardo*. La intimidad.* Pre-textos, València, 2004.
- J. A. Marina. *El laberinto sentimental.* Anagramas- compactos, Barcelona, 1996.
- J. A. Marina, Anatomía del miedo, Anagrama, Barcelona 2006.
- Geertz, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, 1992.
- Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid 1984.
- Richard Sennett, *La cultura del nuevo capitalismo*, Anagrama-Argumentos, Barcelona, 2006.
- Georges Perec, *Especies de espacios*, Montesionos, Barcelona, 1999.
- VVAA. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Taschen, Colònia, 1999.
- Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke i Honnef, *Arte del s. XX vol II,* Taschen, Köln, 2005.
- Marie-Thérèse Baudry, Dominique Bozo y otros. *La Sculpture. Méthode et vocabulaire,* Imprimerie Nationale. París 1990.
- Richard Hugues i Michael Rowe. *The colouring, bronzing and patination of metals. A manual for fine metalworkers, sculptors and designers.* Thames and Hudson, Londres 1991.
- Ronald D. Young i Robert A. Fenell*. Methods for modern sculptors*. Sculpt-Nouveau. California, U.S.A, 1991.
- Steve Mattison*, Guía completa del ceramista*, Blume, Londres, 2006.

Textos:

- R. Krauss. *Ballets mecánicos: luz, movimiento, teatro*. (*Passage in the modern sculpture*, Cambridge, Mass, 1981. VV.AA. *La postmodernidad*. Kairós, Barcelona, 1985.)

- R. Krauss. *La escultura en el campo expandido*. 1978, publicat a la revista October, 1979.
- Esther Díaz, *Efectos socioculturales del desarrollo tecnocientífico*, Colegio de México, México, Vol. XXI, nº62, Maig-Agost 2003.
- Esther Díaz, *Posmodernidad y vida cotidiana.*
- Javier Hernando Carrasco. *Contra la autonomia de los medios: la creación artística como propuesta interdisciplinar.* (*Simposio happening, fluxus y otros comportamientos artísticos en la segunda mitad S.XX.* Instituto Cultural "El broncense". Cáceres, 1999)
- Eugeni Bonet*. La instalación como hipermedio (una aproximación)*. (Claudia Gianetti, *Media Culture*, Assoc. De Cultura Contemporània L'Angelot, Barcelona, 1995.)
- Lois Keidan. *Llegan los problemas… las poliíticas del cuerpo en el Live Art*. (Sánchez. *Situaciones: un proyecto interdisciplinar en Cuenca, 1992-2002.* Ed. La Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 2000.)
- Maderuelo. *La pérdida del pedestal,* Circulo de Bellas Artes, Madrid,1994.
- José A. Sánchez. *Nuevos espacios para el arte*. (Práctica artística y políticas culturales.)

Revistes:

-Exit nº20. "La Familia".

Webs:

http://www.karinsander.de/index.php?id=e3
http://www.arte10.com/artistas/index.php?directorio=f
http://www.artnet.com/Artists/ArtistHomePage.aspx?artist_id=424574778&page_tab=Bio_and_links
www.barbarakrakowgallery.com
www.**moma**.org/exhibitions/2003/**kikismith**
www.uv.es/.../viniloart/images/galera

www.ayto.manises.infoville.es/museo/catalogo/catalogo7Edicion/catalogo.htm
www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/76175
www.trema-arte.pt/
www.moma.org/collection/browse_results.php
www.moma.org/exhibitions/1997/dannheisser/gober.html
www.artfacts.net/artworkpics/thumbs
www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/duane_hanson
www.x-traonline.org/vol8_3/willick.htm
www.**estherdiaz**.com.ar/textos/**posmodernidad**.htm

Altres:

-*Diccionari valencià*, Bromera, Generalitat Valenciana, València, 1995.
-*Diccionari de la llengua catalana, manual de Sinònims i antònims*, Vox, Barcelona, 2007.
- Francesc Ferrer i Pastor, *Vocabulari*, Denes, València, 2007.