

mudar la letra

El lugar de la palabra escrita
El texto más allá de los límites del libro

Clara Barquín de la Puente

Dirigido por Sara Vilar García



Trabajo Final de Máster _ **TIPOLOGÍA 4**

València, **marzo** de **2021**

Máster en Producción Artística
Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MAA
MASTER EN
PRODUCCION ARTISTICA
Universitat Politècnica de València

RESUMEN

El texto presentado en formato libro, así como en tamaños reducidos tal y como lo hemos abordado en trabajos previos, requiere de la voluntad del espectador para leer aquello que tratamos de comunicar. Le exige dar un primer paso, un acercamiento a las piezas que presuponemos que va a querer hacer cuando la realidad, en un contexto de la inmediatez como el que vivimos, puede ser bien distinta. En este proyecto, nuestra inquietud e intención es explorar las posibilidades de la escritura fuera de su lugar habitual, incorporando la tercera dimensión en nuestro trabajo.

Para ello, empujados por la situación de confinamiento en la que nos vimos inmersos en marzo de 2020, tomaremos la casa como lugar en el que comenzar a ocupar el espacio con la escritura. Trabajaremos a partir de textos propios -rescatados de diarios personales- y de textos apropiados -sustraídos de los periódicos publicados durante la pandemia- para explorar los límites de la palabra escrita en el espacio.

PALABRAS CLAVE

escritura; palabras; espacio; instalación; casa; confinamiento

ABSTRACT

Text shown in book format, as well as in small sizes as we have done in previous works, requires the viewer's will to read what we are trying to communicate. It asks them to take a first step. An approach to the pieces that we assume they will want to do. However, in a context of immediacy like ours, the reality can be quite different. In this project, our concern and intention are to explore the possibilities of writing outside its usual place by incorporate the third dimension in our work.

To do this, pushed by the lockdown situation in which we were immersed in March 2020, we will take home as a place where we begin to fill the space with writing. We will work from our own texts -rescued from personal diaries- and from appropriate texts -taken from newspapers published during the pandemic- to explore the limits of the written word in space.

KEY WORDS

scripts; words; space; installation; home; lockdown

A David, por despejar las nubes.

mudar (del lat. *mutāre*)

1. Dar o tomar otro ser o naturaleza, otro estado, forma, lugar, etc.
2. Dejar algo que antes se tenía, y tomar en su lugar otra cosa.
3. Remover o apartar de un sitio o empleo.
4. Variar, cambiar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. Objetivos y metodología	_9
PARTE 1. Conceptualización del trabajo y referentes	_14
1. Breve apunte sobre la escritura y la presencia del texto en el arte	_15
2. La palabra plástica ¹	_19
2.1. El texto como material de creación	_19
2.2. La poética de los materiales con los que escribimos	_27
2.3. Textos que se repiten	_32
3. Escribir (en) el espacio	_40
3.1. La importancia del espacio como constructor de significado	_40
3.2. Del libro de artista al espacio instalativo	_48
3.3. La casa como espacio expositivo	_56
PARTE 2. <i>mudar la letra.</i> Aproximación a un proyecto artístico personal	_59
4. El texto en el desarrollo de nuestra producción	_60
5. Algunos antecedentes personales	_63
BLOQUE 1: Texto propio	_68
6. Escribir para sanar	_68

¹ El título de este capítulo hace referencia al libro *La paraula plástica. Contar històries mitjançant la imatge i el text en el discurs artístic contemporani* de Sara Vilar.

6.1. <i>kit de supervivencia semántica de la pena</i>	_71
6.2. <i>las horas mudas, los días sordos</i>	_80
6.3. <i>un eco leve de esta pena de plomo</i>	_87
6.4. <i>de tiempo, piel y polvo</i>	_91
6.5. <i>la primavera se hace un hueco</i>	_96
BLOQUE 2: Texto apropiado	_102
7. Cambio de paradigma: pandemia global por Covid-19	_102
7.1. <i> cubrir los días</i>	_107
7.1.1. <i>día equis</i>	_109
7.1.2. <i>veinte segundos</i>	_113
7.2. <i>salir</i>	_121
7.3. <i>la letra deshecha</i>	_128
7.4. <i>ABC</i>	_132
7.5. <i>123</i>	_138
CONCLUSIONES	_139
FUENTES REFERENCIALES	_143
ÍNDICE DE FIGURAS	_149

INTRODUCCIÓN

El Trabajo Final de Máster que nos atañe y sobre el que vamos a hablar a lo largo de las siguientes páginas, tiene su germen en una anterior investigación y producción artística en torno a la relación imagen-texto, el autorretrato y la poética de los materiales llevada a cabo en el Trabajo de Fin de Grado *Las letras que me nacen. El autorretrato a partir de la escritura con medios no convencionales* defendido en 2018 y que ha desembocado en una nueva inquietud. El motor que ahora nos mueve es incluir el factor espacio en la ecuación, sacando al texto del entorno que le es propio y en el que normalmente se muestra, como es el libro, e intentando invadir con él el espacio.

Cabe mencionar que gran parte de la producción artística que vamos a analizar es la realizada en el Máster en Producción Artística durante el curso 2019/2020. Teniendo en cuenta además las lecturas, reflexiones y escritos realizados durante ese período, la memoria que aquí se recoge está elaborada a posteriori, bajo una mirada más pausada y reposada por el paso de los meses.

Nuestro planteamiento inicial para abordar el trabajo consistía en comenzar realizando -durante el primer cuatrimestre-, una serie de libros de artista inéditos a partir de los cuales poder trabajar la interacción de su contenido con el espacio, adaptándolos -en el segundo cuatrimestre- a un formato instalativo. Pretendíamos *sacar* el texto e intervenir paredes, expandirnos y jugar libremente con él. Sin embargo, el desarrollo del trabajo se vio afectado por la situación epidemiológica que comenzamos a vivir en el invierno de 2020, por lo que tuvimos que replantearnos el modo de afrontar la investigación. El espacio casa limitó nuestro perímetro y rango

experimentales, lo que nos llevó a darle un giro al planteamiento. Por una parte, el fondo temático de las piezas -la enfermedad mental, la introspección, el tiempo- se vio envuelto en una nueva realidad, que dificultaba -haciendo casi imposible- esa mirada hacia dentro. El foco estaba ahora inevitablemente fuera. Como consecuencia de esta situación, hemos dividido la segunda parte del trabajo -relativa a la producción artística- en dos bloques.

Dado que el transcurso de la primera parte del curso sucedió con normalidad, llevamos a cabo la producción de los libros de artista previstos, los cuales se vertebran en torno al concepto de arte como proceso sanador, la búsqueda de la identidad y la idea de tiempo a través de textos de autoría propia. Este trabajo da lugar al primer bloque del trabajo.

El estado de confinamiento en el que nos encontramos repentinamente dio lugar a una bifurcación del proyecto. Mientras, por una parte, continuamos con esta primera línea de trabajo de carácter intimista, por otra tomamos un nuevo cauce y desarrollamos una serie de intervenciones utilizando texto apropiado, principalmente noticias de periódicos, que es la que se recoge en el segundo bloque.

El **objetivo general** de este Trabajo Final de Máster es desarrollar un conjunto de obras que nos sirvan como estudio de las posibilidades plásticas de la escritura en relación con el espacio.

Para poder alcanzar dicho fin, marcaremos una serie de **objetivos específicos** para que práctica y teoría se refuercen mutuamente:

- Concretar un marco teórico alrededor del texto como material de creación en relación con el espacio instalativo.
- Indagar en referentes artísticos, recopilando aquellos trabajos y procesos que den solidez al nuestro.
- Experimentar con nuevos materiales y procedimientos en nuestro proceso con el fin de reforzar el diálogo entre trabajo práctico e investigación teórica.
- Producir una serie de libros de artista para poder, a partir de ellos, explorar el terreno de la instalación.
- Introducir la práctica instalativa en nuestra producción.
- Explorar las posibilidades espaciales de la palabra, creando una serie de instalaciones a partir de texto.
- Analizar las piezas producidas para extraer conclusiones y asentar los conocimientos adquiridos

Para alcanzar los objetivos marcados, hemos seguido una **metodología cualitativa** que se ha basado en un proceso abierto en el que práctica y reflexión teórica se han ido entrelazando. Como hemos indicado, el germen de este proyecto se encuentra en una investigación previa y toda una serie de obras que se vertebran en torno a tres ejes -el autorretrato, la escritura y la poética de los materiales- y que se recogen en el Trabajo de Fin de Grado defendido en 2018 *Las letras que me nacen. El autorretrato a partir de la escritura con medios no convencionales*.

No hemos llevado a cabo un proceso lineal y nos hemos visto obligados a rediseñar la metodología y adaptar los objetivos al ver afectada la base de nuestro trabajo por la situación epidemiológica. Como hemos comentado, el propósito inicial era trabajar la producción en dos bloques coincidentes con los dos cuatrimestres del máster. En el primero desarrollaríamos una serie de libros de artista; en el segundo, trabajaríamos a partir de estos libros como material para experimentar con la palabra en el espacio instalativo, creando una serie de instalaciones a partir de la palabra poética. El primer bloque lo pudimos desarrollar tal y como teníamos previsto, pero el confinamiento nos hizo tener que replantear el segundo. De este modo, en el segundo bloque, introducimos texto apropiado a modo de papel de periódico que vamos recolectando y generamos instalaciones a partir de él.

Aunque nos hemos interesado por la parte teórica desde un primer momento y hemos ido indagando referentes y conceptos durante todo el desarrollo del proyecto, lo cierto es que el grueso de la primera parte del trabajo lo hemos elaborado a posteriori, lo cual nos ha permitido observar nuestro proceso desde la distancia y pensar sobre los aspectos que comparten el conjunto de las prácticas. Del mismo modo, a medida que fuimos desarrollando la parte teórica, generamos ideas que nos llevaron a producir nuevas piezas, las cuales también incorporamos a esta memoria.

En definitiva, el trabajo se divide en dos partes. La primera de ellas recoge el marco teórico y conceptual del trabajo. En ella, aportamos apuntes y reflexiones en torno a los pilares fundamentales de la investigación -el texto como material de creación y su interacción con el espacio expositivo-, así como presentamos la obra de varios referentes artísticos. La segunda parte -que, como ya hemos dicho, se divide en dos bloques según la procedencia del texto utilizado: texto propio y texto apropiado-, se compone del conjunto de piezas que hemos elaborado junto con sus correspondientes reflexiones en cuanto a proceso y concepto.

PARTE 1

CONCEPTUALIZACIÓN DEL TRABAJO Y REFERENTES

1. Breve apunte sobre la escritura y la presencia del texto en el arte

La aparición de la escritura tiene lugar una vez que el ser humano aprende a comunicar sus pensamientos y sentimientos mediante signos visibles, consiguiendo que éstos sean comprendidos por aquellas personas capaces de interpretarlos (Jelb, 1982, p.31). Su origen está ligado al de la representación gráfica. Desde pintadas en las paredes hasta rayas en las piedras o incisiones en huesos y madera. Imágenes y, más tarde, palabras que transmitían mensajes. En las primeras escrituras, los caracteres trataban de imitar los objetos a los que representaban, de modo que cada texto era palabra e imagen a la vez. Este sistema de escritura era, no obstante, poco eficaz y limitaba enormemente la capacidad comunicativa al no permitir escribir pensamientos. Con la aparición de la escritura alfabética, el signo deja de hacer referencia a un objeto concreto y pasa a equivaler a un valor fonético. La escritura nace con la finalidad de registrar, de conservar la memoria. Funciona en un origen como archivo. Sin embargo, se tardó mucho en utilizar la escritura como medio narrativo.

Aunque el libro de papel no ha sido siempre el soporte propio de la escritura (recordemos que los primeros textos pictográficos se escribían sobre todo tipo de soportes -barro, piedra, mármol, metal, cerámica, código de pergamino...-, incluso directamente sobre paredes), con la invención de la imprenta pasó a ser el más habitual. Actualmente -y desde su introducción a finales del siglo XX-, los soportes electrónicos van comiéndole el terreno al papel. Cabe mencionar, que la pantalla como soporte merma nuestra capacidad de reflexión al ser un formato mucho más inmediato, especialmente como escritores, pero también como lectores. La uniformidad y la perfección formal de los textos agilizan la lectura. Es por esto por lo que el

formato electrónico no nos interesa como soporte para nuestra práctica artística, ya que parece ir justamente en contra de lo que buscamos: dilatar el tiempo de lectura en pro de una mayor reflexión.

La escritura siempre ha estado ligada a la imagen -y, por tanto, al arte-. Con la aparición del códice de pergamino, comienzan a desarrollarse las artes gráficas aplicadas al libro, siendo habitual acompañar los textos de ilustraciones. Otro ejemplo en el que el texto funciona a la vez como elemento plástico y lingüístico es el de los caligramas². Desde su origen en los poetas de Alejandría en el siglo III a.C., se ha ido desarrollando hasta la actualidad, tomando popularidad en el siglo XX con la poesía de Guillaume Apollinaire. Se trata de obras, ante todo visuales, que van más allá de toda norma textual siempre y cuando la creación de la figura lo requiera. Continuando con la escritura poética, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, desde la poesía experimental con autores como Stéphane Mallarmé o el mismo Apollinaire, se comienza una renovación de la poesía a partir de la construcción de una nueva escritura, una nueva sintaxis y una nueva semántica. Mallarmé defiende el verso libre en pro de la llegada de un verso polimorfo, basándose su obra en la sintaxis experimental. De este modo, se comienza a desarrollar un nuevo concepto de libro, muy ligado al concepto de escritura como imagen dentro del ámbito artístico.

Toda obra de arte está vinculada, en mayor o menor medida, a lo textual. Aunque no es hasta el inicio del siglo XX cuando el uso de la palabra como elemento compositivo empieza a ser algo habitual, siempre ha existido un elemento inherente a la obra artística que crea este vínculo entre arte y escritura: el título. El título es la referencia textual más universal que se puede encontrar en cualquier obra. Para Román de la Calle (2005, p.104),

² Escrito, por lo general poético, cuya disposición tipográfica esboza figuras alusivas al tema tratado. Es decir, trata de representar el contenido del poema de forma gráfica a partir de las palabras.

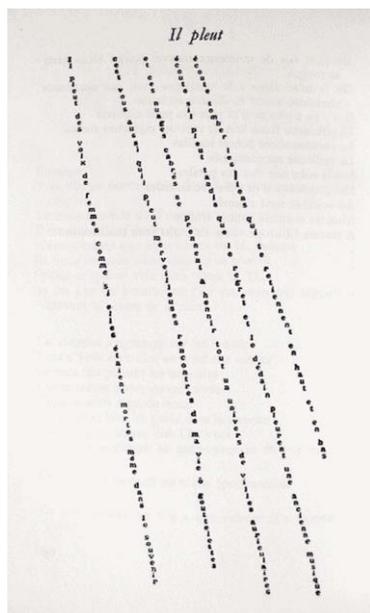


Figura 1. GUILLAUME APOLLINAIRE.
Il pleut, 1918.

los títulos son formas verbales comprimidas que aluden a un discurso más amplio. Geles Mit (2002, p.9), por su parte, se refiere a ellos como la traducción de una imagen en palabras. El título puede tener varias funciones. La más obvia es la de identificar a la obra o describir su contenido. Sirven también para expresar con palabras aquello que la imagen no puede, ampliando su alcance significativo, o como forma alternativa de expresar un concepto a la vez que se refuerza la imagen. El título ayuda a conformar la obra, a construirla.

Más allá de los títulos, el comienzo del uso de texto como material en el arte viene de la mano del cartel. En éste, las palabras intervienen como reforzadoras de las imágenes, ayudando a aclarar los mensajes y conseguir una comunicación más eficaz. La función del texto en los carteles es clarificar la información de la imagen, asegurando la correcta comprensión del mensaje. El texto impone una lectura entre todas las lecturas posibles (Villar, p.52). En las vanguardias, los artistas plásticos que incluían texto en sus obras lo hacían principalmente desde el ámbito de la pintura. Las palabras empiezan entonces a adquirir un carácter plástico y a funcionar como un elemento compositivo más, como una figura. Sin embargo, no es hasta los años sesenta cuando la palabra abandona el plano bidimensional para introducirse en la escultura. Es con el asentamiento del arte conceptual cuando comienza a extenderse el uso del texto en el arte. Al prevalecer la idea sobre la forma y ensalzar la importancia de los procesos intelectuales, los artistas conceptuales fundamentan su trabajo en el lenguaje, por lo que muchos tienden a incluir textos dentro de la propia obra. Según Túa Blesa (2011), “en el arte conceptual, la escritura deviene el único objeto de representación y desplaza del espacio plástico cualquier otro objeto que no sea la lengua y sus signos gráficos” (p.98).



Figura 2. JOSEPH KOSUTH.
One and three chairs. 1965.

Uno de los ejemplos más conocidos es la obra *One and three chairs* (1965) de Joseph Kosuth, en la que plantea una misma reflexión desde tres perspectivas distintas, esto es, a partir del objeto (la silla), su representación visual (la fotografía de la silla) y su representación lingüística (la definición escrita de la palabra silla). De este modo, establece un triple código de aproximación a la realidad: objetual -referente-, visual -representación- y verbal -lenguaje- (Fernández Aparicio, s.f.). Por su parte, el colectivo Art and Lenguaje trabaja únicamente con texto, exponiendo documentos lingüísticos, huyendo de lo objetual. Considera que las palabras son el medio más adecuado para crear.

Son muchos los artistas que, desde que se introdujo su uso en el arte, deciden trabajar con texto e inabarcables los ejemplos que podríamos enumerar. Las escultóricas palabras de neón de Bruce Nauman, los dibujos y pinturas de Ed Ruscha, la poesía visual de Joan Brossa, las fotografías manuscritas de Duane Michals o Sophie Calle... A lo largo del proyecto nos detendremos a explicar un poco más en profundidad la obra de algunos artistas que nos suscitan un especial interés en el marco de este proyecto y en relación a las obras que lo conforman.

2. La palabra plástica

2.1. El texto como material de creación

Como ya hemos visto, son numerosos los artistas que desarrollan su obra a partir del texto como material a través de diversas disciplinas. Más allá del mensaje que queremos transmitir con las palabras, éstas funcionan también como elementos compositivos que construyen las propias obras. Podríamos decir que las imágenes y las palabras van unidas de forma irremediable. En este sentido, Enric Jardí (2007, p.83) afirma que las propias letras son imágenes. No es de extrañar, por tanto, que la lengua griega tuviera una única palabra para referirse a estos dos conceptos. El sustantivo *grafé* denota tanto imagen como escritura y, del mismo modo, su verbo análogo, *grafeín*, significa dibujar y escribir (de la Calle et al., 2008, p.16). En el mismo sentido, Ignace J. Jelb (1982), determina lo siguiente.

La escritura se expresa no por los objetos en sí, sino por señales en los objetos o en cualquier material. Los símbolos escritos se ejecutan normalmente por medio de la acción motriz de las manos al dibujar, pintar, rayar o grabar. Esto queda reflejado en el sentido y la etimología de la palabra «escribir» en muchos idiomas diferentes. La palabra inglesa *to write* corresponde al nórdico *rīta* ‘grabar (runas)’, y al alemán moderno *reissen, einritzen* ‘rasgar, grabar’. La palabra griega *γράφειν* ‘escribir’, como en *gráfico, fonografía*, etc., es la misma que para ‘grabar’, *to carve* en inglés, *kerben* en alemán. [...] El gótico *mēljan*, ‘escribir’, significó en un comienzo ‘pintar’, como indica el hecho de que el término del alemán moderno *malen* significa ‘pintar’. Y, finalmente, en eslavo *pisati* ‘escribir’, hacía referencia originalmente a la pintura, como lo demuestra la conexión con el latín *pingere* ‘pintar’, presente también en las palabras inglesas *paint, picture, pictography*, etc. (p.25)

Entendemos, por tanto, coincidiendo con las palabras de Jardí, que toda escritura es una imagen en sí. Trazamos una letra al igual que trazamos una línea; moldeamos una palabra al igual que moldeamos cualquier figura. Cuando el texto, además de como imagen se presenta como objeto, el significado del acto de escribir cambia. Ya no estamos trazando las letras -ni siquiera tecleándolas-, sino que las estamos construyendo. Las moldeamos, las fabricamos. En este proceso, nos desligamos momentáneamente del significado de las palabras al tratar las letras de forma aislada. Se produce una interrupción de la escritura. Lo mismo sucede cuando se trabaja con grandes formatos y se sobredimensionan las palabras. Se pierde la percepción de conjunto.



En este sentido, nos gustaría introducir la obra de **Stefan Sagmeister**, diseñador en cuyo trabajo (que oscila en la línea entre arte y diseño³) predomina la experimentación con todo tipo de materiales con los que escribir. Descubrir su obra nos suscitó un gran interés, pues encontramos en ella numerosas similitudes con la nuestra: el interés por los materiales, la composición de tipografías con elementos como flores, etc. Vamos a seleccionar algunas de las piezas que consideramos más relevantes en relación a nuestro trabajo y a comentarlas brevemente.

En su instalación *Obsessions make my life worse but my work better* (2008) escribe, con la ayuda de más de cien voluntarios, esta frase utilizando 250 000 monedas céntimos de euro en la Waagdragerhof Square de Ámsterdam. En esta pieza podemos ver precisamente un ejemplo de texto sobredimensionado, cuyo contenido completo sólo puede apreciarse desde cierta

³ A este respecto cita a Donald Judd para establecer una diferencia entre arte y diseño. “The easiest differentiation is one of functionality. Design has to work, art does not” [La diferenciación más sencilla es la de funcionalidad. El diseño tiene que funcionar, el arte no]. No obstante, aclara que él no hace esta diferenciación cuando trabaja, sino que simplemente busca que el resultado obtenido sea bueno (Chae y Yumiba, 2013, párr.7).

Figura 3. STEFAN SAGMEISTER.
Obsessions make my life worse but my work better. 2008. Detalle.

Figura 4. STEFAN SAGMEISTER.
Obsessions make my life worse but my work better. 2008. Vista a nivel de suelo.

altura. Lo que ven los espectadores a nivel de suelo son palabras formadas por miles de monedas perfectamente ordenadas, pero para acceder a la lectura completa del texto, tienen que desplazarse a lo largo de la pieza e ir interpretándola con atención. No pueden hacerlo de un vistazo.

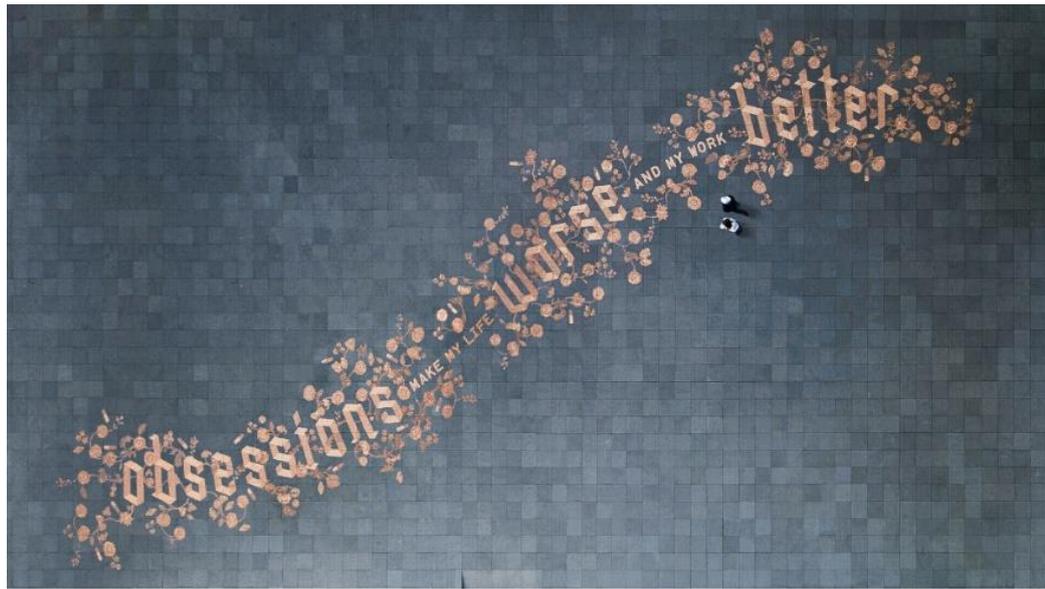


Figura 5. STEFAN SAGMEISTER. *Obsessions make my life worse but my work better*. 2008. Instalación. Waagdragerhof Square de Ámsterdam.

Mientras que para muchos diseñadores de visión conservadora la actuación de la tipografía ha de ser invisible e impersonal (Esgueva, 2011, p.89) en pro de la funcionalidad, Sagmeister opina -y concordamos con él- que el tipo de letra utilizada nos habla del mensaje que estamos transmitiendo (aunque apunta también que podemos contravenir esta circunstancia si así nos conviene).

Of course we go with handwriting when the content is personal, emotional, and deeply human, but we might also go against that and express personal content in deliberately cold typography. And vice versa.⁴ (Strizver, 2016, párr.5)

⁴ Por supuesto, optamos por la escritura a mano cuando el contenido es personal, emocional y profundamente humano, pero también podemos ir en contra de eso y expresar, de forma deliberada, un contenido personal con una tipografía fría. Y viceversa. (Traducción propia).



En el año 2004, Sagmeister realiza el trabajo editorial *Having guts always works out for me*. Se trata de un encargo creado para la revista austriaca .copy, de modo que cada imagen, diseñada para ser impresa a doble página, encabeza cada uno de los capítulos de la publicación. En él, el diseñador crea las palabras que forman dicha frase a partir de diversos materiales como tela, flores, muebles o incluso salchichas. El resultado son las imágenes que vemos a la izquierda (fig. 6). De este trabajo, además del uso con materiales poco convencionales, nos interesan especialmente dos aspectos. El primero de ellos es el punto de vista único que precisan las palabras para poder ser leídas. En cualquiera de ellas, si observásemos el texto desde cualquier lugar que no sea el mismo desde el que se tomó la fotografía, veríamos como las palabras comenzarían a deshacerse, tal y como puede apreciarse en las imágenes que mostramos a continuación. En el caso de la imagen de las salchichas, resulta imprescindible también la incidencia de la luz para que se conforme la palabra.



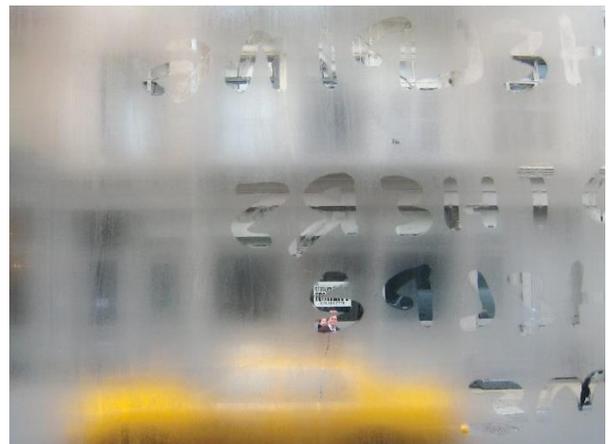
Figura 6. STEFAN SAGMEISTER. *Having guts always works out for me*. 2004. Imágenes para la revista .copy. Austria.

Figuras 7 y 8. STEFAN SAGMEISTER. *Having guts always works out for me*. Distintas vistas de los textos.



Figura 9. STEFAN SAGMEISTER. *Having guts always Works out for me.* Comparación antes/después de una de las imágenes.

Por otra parte, está muy presente la idea de temporalidad. Se trata de intervenciones efímeras y, algunas, perecederas. Nos interesa especialmente la imagen de la palabra “always”, por la reflexión que conlleva. Resulta contradictorio escribir -con un rotulador, quizás permanente- la palabra “siempre” sobre unos lirios que están condenados a morir a los pocos días y, con ellos, la palabra. Otro trabajo de Sagmeister en el que destaca la idea de efimeridad es *Deitch Steam Room* (2008). Se trata de una intervención realizada en la galería Deitch Projects de Nueva York, en la que se genera una pequeña habitación que se mantiene permanentemente empañada. Para ello, desde su estudio invitaron a toda una red de diseñadores de la ciudad para que escribieran cualquiera de sus máximas (como “assuming is stifling” [asumir es sofocante] o “worrying solves nothing” [preocuparse no soluciona nada]) en el escaparate. Así, la ventana está en continuo cambio, mostrando cada vez un nuevo texto. Las frases se hacen y deshacen, creándose capas de texto invisibles sobre la superficie del cristal.



Figuras 10 y 11. STEFAN SAGMEISTER. *Deitch Steam Room.* 2008. Deitch Projects Gallery, Nueva York.

Siguiendo en el ámbito del diseño, otro trabajo que nos atrae es el de **Dídac Ballester**, en concreto, aquellos en los que realiza estudios y reflexiones en torno al libro. En *Sin título* (2009) podemos ver cómo refleja la relación texto-imagen. La intención del diseñador con este trabajo es la de evidenciar el valor poético de la mancha de texto sin perder la legibilidad del mismo (Ballester, 2009). Al añadir esos puntos negros al final de cada párrafo, la dimensión visual del texto adquiere un nuevo peso, quedando la parte lingüística del mismo en segundo plano. La vista se nos va a los puntos y a las líneas en blanco, que adquieren un nuevo protagonismo, a la vez que percibimos el cuerpo de texto como un conjunto de bloques uniformes.



Figura 12. DÍDAC BALLESTER. *Sin título*. 2009. Libro intervenido.

En *Otros espacios del libro*⁵ (2017), experimenta -junto con Blanca Croveto y partiendo del diseño como método- con los libros para poner en valor ciertas zonas periféricas que también forman parte de los mismos. Entienden que “estos lugares poco transitados tienen que ver con los espacios muertos, donde poco o nada ocurre, las otras páginas que se crean al pasar

⁵ El libro *Otros espacios del libro* recoge tres publicaciones: *Alguien ha dicho qué importa quién habla*, *Algunas páginas que aparecen al leer* y *Espacio baldío*.



Figura 13. DÍDAC BALLESTER. *Espacio baldío*, en *Otros espacios del libro*. 2017.

Figura 14. DÍDAC BALLESTER. *Alguien ha dicho qué importa quién habla* en *Otros espacios del libro*. 2017.

las hojas y la autoría cuestionada a través de los títulos de crédito” (Ballester, 2017). En *Espacio baldío* no trabajan con el texto como tal, si no con los espacios que se generan a su alrededor, en concreto con el margen interno de las páginas, el cual pintan de rojo para poner de manifiesto su presencia. En *Alguien ha dicho qué importa quién habla* recogen las páginas de crédito que Ballester ha realizado para artistas y museos y tachan los nombres de los autores con la intención de cuestionar la autoría de un proyecto y de quienes participan en él (Crovetto, s.f.). En este caso, evidencian el texto a través de la acción de tacharlo. Señalan el lugar de un texto con el fin de ocultarlo. Al borrarlo, su presencia se hace más evidente, llegando a ganar protagonismo frente a los textos que no se han eliminado.

En la frontera entre la imagen plana y la imagen escultórica, encontramos a **Lawrence Weiner**, artista que, habiendo desarrollado su producción en el ámbito de la pintura, decide -a partir de 1968- centrar su obra en el lenguaje. Sus trabajos son formulaciones lingüísticas, opta por el concepto en su estado más puro y otorga a las palabras una dimensión material que las eleva a la categoría de escultura. Se define, de hecho, como un escultor que trabaja con palabras.

El uso del lenguaje es un accidente. Cualquier línea que se traza es una forma de lenguaje y en cada país, en cada cultura, tiene una apariencia distinta. Recordemos que, para un alto porcentaje de personas, el lenguaje no es necesariamente una línea recta. Para mí es un material maleable, como una pintura al óleo, una pieza de sonido o una *performance*; siempre está cambiando. Por eso las obras no son únicamente ideas, sino también esculturas. (Espejo, 2013, párr.11)

Su forma de presentar las obras consiste en disponer frases de vinilo en paredes o cristales, valiéndose para de ello de poquísima materia



Figura 15. LAWRENCE WEINER. *IN AND OUT, OUT AND IN, AND IN AND OUT, AND OUT AND IN*. 1971. Instalación. París.

escultórica. De este modo, invade el espacio con sus textos, siendo las propias palabras las que conforman la obra de arte. Utiliza un lenguaje neutral, empleando frases cortas, abiertas y abstractas, que describen o que constatan un hecho. Son, a la vez, contenido y objeto. Frases como por ejemplo “water made it wet” [el agua lo ha humedecido], “to see and be seen” [ver y ser visto] o “arena arrastrada a través de una superficie horizontal”. Se decanta por el uso de letras mayúsculas, porque éstas “anulan cualquier jerarquía entre las letras, y cada palabra se presenta tal y como es para poder formar parte de un conjunto global” (Espejo, 2013, párr.2).



Figura 16. LAWRENCE WEINER. *At the Level of the Sea*. Instalación. 2009. Galería Marian Goodman, París.

Si bien en sus esculturas, Weiner utiliza el lenguaje de una forma objetiva, siendo sus obras más descriptivas que prescriptivas, entiende que -aunque pueda parecer paradójico-, sus obras subrayan la importancia del espectador como parte activa de la obra. “El arte sucede cuando el público hace algo con él” (Espejo, 2013, párr.17).

2.3. La poética de los materiales con los que escribimos

Como hemos visto, a lo largo de la historia se ha escrito con todo tipo de materiales y sobre todo tipo de soportes. Desde las tablillas de barro de los sumerios hasta las pantallas de hoy en día. Podemos escribir con cualquier material u objeto. Vamos a ver ahora cómo la elección de éstos es fundamental a la hora de emitir un mensaje. Cuando creamos una obra artística a partir de un texto caben en éste innumerables lecturas. Las del autor y las del espectador, pero también las que se generan a partir del material, del soporte o del lugar. Yolanda Herranz (2001) entiende el material como un mensajero en el que se contiene la obra y que sirve para matizar los significados de la misma (p. 84). Por su parte, Nuria Peist (2015) en referencia a las aportaciones de Merleau-Ponty, nos habla de cómo la significación de la que está cargada la materia actúa sobre la semántica de los objetos.

En este sentido, es necesario analizar lo material del objeto y las significaciones asociadas, el mundo simbólico que activan y llevan [...] Una materia con una carga estética tiene unas implicaciones fundamentales: la significación, la marca de mediación, dialoga con el objeto y lo transforma en un ente cargado de códigos altamente especializados. (p. 19)

De esta forma, cada material nos acerca a una idea. El hierro es frío y agresivo; las plumas, ligeras y amables; los tejidos nos hablan de unión; los periódicos nos sugieren actualidad e información; las flores nos remiten al tiempo. La poética de los materiales es, muchas veces, algo universal. ¿Quién dudaría que un cristal evoca fragilidad? Sin embargo, esta connotación está condicionada por nuestra propia experiencia. Nuestras vivencias determinan cómo percibimos las cosas, por lo que la rápida asociación

que hemos hecho entre el cristal y lo frágil, puede ser interpretada por otra persona de un modo muy diferente. Ese mismo cristal que nos transmite ternura, podría hablarnos también de corte, de herida, de dolor. Estaríamos percibiéndolo entonces como algo amenazante. La lectura de los materiales dependerá inevitablemente de la mirada del espectador, tiñéndose de su experiencia. En este sentido, Kosuth reflexiona lo siguiente:

[...] la separación entre nuestras ideas y el uso del material, aun no siendo excesiva al principio, es enorme cuando se enfrenta a ella el observador. Mi deseo era eliminar ese abismo. También empecé a ser consciente de que no hay nada abstracto en relación con un material específico. Los materiales siempre tienen algo de real, ya estén ordenados ya sin orden. (Herranz, 2001, p.83)

Conviene tener también en cuenta que la percepción del material no sólo está influenciada por nuestra mirada personal, si no que en ella intervienen varios aspectos. Son muchos los factores que influyen en la poética de los materiales, tales como el color, la tipología⁶, la procedencia o el acabado de los mismos. También las características del entono en el que se sitúe un material influyen en cómo lo percibimos: la luz que incide sobre él, las relaciones que establece con otros materiales y objetos que lo rodean, el color y el tamaño del espacio...).

Los materiales que nos despiertan un mayor interés ahora mismo son dos: las flores y el papel de periódico. Vamos a hacer una breve reflexión sobre lo que nos suscita cada uno de ellos. Comenzaremos por las flores, que es el material con el que más hemos trabajado en los últimos años.

⁶ Yolanda Herranz (2001, pp.84-94) divide los materiales en los siguientes tipos: de reciclaje -encontrados-, industriales -construidos-, naturales -cotidianos-, inmateriales -transparentes, especulares- y los que denomina no materiales y que se refieren a la energía -imagen, sonido, luz, movimiento, fuerza-. Vemos, de este modo, que hay numerosas formas de clasificar y de referirnos a los materiales y a su vertiente connotativa.

Como indica Inmaculada Abarca (2006, p.28) en el catálogo de la exposición *Germinal*, todo elemento vegetal nos evoca a la vida-muerte y especialmente, en el caso de la obra que nos ocupa, al paso del tiempo. Además, las flores –al igual que todo elemento vegetal–, nos remiten a este concepto no solo por su condición de ser vivo y su capacidad sinestésica, sino también por lo efímero de su existencia. De este modo, creamos conexiones entre los recuerdos y las flores, entendiendo que la vida de éstas es fugaz y frágil como la memoria. Más allá de esta concepción de temporalidad, las flores nos evocan, quizá por esa sinestesia, diferentes emociones y sensaciones. Transmiten delicadeza, suavidad, fragilidad, vitalidad, feminidad... Recurrimos a ellas cuando trabajamos en obras de carácter más íntimo o poético. Paul Valéry nos habla de la importancia de los materiales en la poesía.

Un cristal, una flor, una concha se desprenden del desorden ordinario del conjunto de las cosas sensibles. Son para nosotros objetos privilegiados, más inteligibles a la vista, aunque más misteriosos a la reflexión que todos los otros que vemos indistintamente. (Bachelard, 1993, p.140)

En relación con este material, nos gustaría mencionar la obra de dos artistas que trabajan con flores desde la escritura. La primera de ellas es **Paloma Navares**, cuya obra se caracteriza por el uso de las nuevas tecnologías y en la que la mujer tiene una importante presencia. El uso de la escritura es muy recurrente en su trabajo. Escribe sobre todo tipo de superficies: piedra, resina de poliéster, plástico cerámico, fotografías, cristal... Sin embargo, nos centraremos en aquellas en las que escribe en relación con las flores. En su trabajo *Otros páramos* predominan la sutileza poética y la conservación de la memoria (tanto personal como colectiva). Crea collages que compone a partir de flores, las cuales pega con celofán, las envuelve con papel vegetal o en bolsas de plástico y las sitúa junto



Figura 17. PALOMA NAVARES. *Periferia*. A Antonia Pozzi. 2004. Fotografía, silicona, metacrilato, aluminio. 13 x 13 x 1,5 cm.

con textos escritos a mano. se trata de un trabajo muy delicado en el que las flores aparecen con un destacado carácter táctil, debido a la insistencia en las calidades carnales de las flores (Navares, 2009, p.23). Se trata, por tanto, de una obra de corte sinestésico. “La mirada se hace tacto, acaricia en un símil de la memoria personal y colectiva, del abrazo y de la ternura” (Navares, 2009, p.23).



Figura 18. PALOMA NAVARES. *Corazón herido*. 2004. Fotografía, silicona, metacrilato, aluminio. 60 x 60 cm.

Figura 19. PALOMA NAVARES. *Corazón herido* (detalle). 2004.

Otros artistas que trabajan la escritura con las flores como material, son **Anne y Patrick Poirier**, los cuales realizan un trabajo de carácter histórico, centrado en la arqueología y la memoria de civilizaciones antiguas. Para ello, se valen de elementos botánicos. En su serie *Fragility*, escriben sobre flores, tatuándolas palabras de modo que la tinta se infiltra y revela el sistema vascular de la flor (Dominio de Chaumont-sur-Loire, 2018, párr. 4). Entienden que revelar la geografía oculta de las plantas, a partir de flores escarificadas -ya sean frescas o marchitas-, es una forma manifestar la fragilidad de la naturaleza.



Figura 20. ANNE Y PATRICK POIRIER. *Tears (Fragility series)*. 1999. Fotografía. 124,5 x 221 cm.

Figura 21. ANNE Y PATRICK POIRIER. *Hommage à Blaschka Iris blanc*. 2011. Fotografía. 196,5 x 150 cm.

Por su parte, ese segundo material de nuestro interés, el papel, siempre nos ha atraído. Quizá precisamente por ser el soporte habitual de las letras, o por lo cotidiano y accesible del mismo. El papel es también el soporte de la fotografía y el material propio de los libros de artista, disciplinas que hemos trabajado con bastante frecuencia. Pero el motivo que creemos más acertado es que se trata de un material que, personalmente, me remite a la infancia. De niña pasaba horas y horas jugando con papeles. Dibujaba y escribía en ellos, los doblaba, los rasgaba, los cortaba y pegaba, los moldeaba y construía todo tipo de figuras con ellos. Tal vez por eso, encuentro tan cercanas las palabras de Antonio Muñoz Molina (1995):

En un trozo de papel ha estado escrita algunas veces nuestra felicidad o nuestra desgracia. Sobre una hoja rayada avanza con lentitud la mano del niño que está aprendiendo a escribir, y aprieta siempre mucho el lápiz al hacerlo, e inclina tanto la cabeza que su nariz casi roza el papel, y lo humedece con el esfuerzo de su respiración. El dedo índice del adulto que enseña a leer se desliza sobre las hojas anchas de la cartilla y se detiene en la tipografía grande y clara de las primeras sílabas: en la infancia, en los primeros días de la escuela, el olor del papel de los cuadernos, de la goma y de la madera de los lápices, tiene algo de epifanía del aprendizaje, como un anuncio de todas las cosas que se irán descubriendo en la vida gracias al papel y a las palabras escritas. (párr. 4)

Esta vez, sin embargo, recurrimos a un papel que no está en blanco esperando a que lo llenemos con nuestros pensamientos y lo empapemos de nuestras vivencias, si no a uno que ya nos viene cargado de significado y, además, uno muy concreto. Se trata de un papel que nos reitera lo que llevamos meses y meses oyendo. Cifras, noticias desagradables, restricciones...

6.000 desaparecidos	56 desaparecidos
Miles de desaparecidos	Ocho desaparecidos
22 desaparecidos	47 desaparecidos
tres desaparecidos	13 desaparecidos
decenas de desaparecidos	7 desaparecidos
20 desaparecidos	Cinco desaparecidos
152 desaparecidos	2.800 desaparecidos
300 desaparecidos	21 desaparecidos
1.000 desaparecidos	32 desaparecidos
3.000 desaparecidos	cuatro desaparecidos
150 desaparecidos	240 desaparecidos
dos desaparecidos	seis desaparecidos
7.000 desaparecidos	900 desaparecidos
10 desaparecidos	un desaparecido
30 desaparecidos	14 desaparecidos
14 desaparecidos	200 desaparecidos
300.000 desaparecidos	Tres desaparecidos
40 desaparecidos	42 desaparecidos
Nueve desaparecidos	cien desaparecidos
113 desaparecidos	193 desaparecidos
50 desaparecidos	60 desaparecidos
100.000 desaparecidos	6.146 desaparecidos
15 desaparecidos	475 desaparecidos
once desaparecidos	

Figura 22. IGNASI ABALÍ. *Listado (Desaparecidos)*. 2005. Impresión digital. 150x105 cm.

Otra obra que nos gustaría introducir, esta vez en relación al papel de periódico, es la de **Ignasi Abalí**. En su trabajo destaca el análisis del lenguaje, especialmente la relación entre texto e imagen o entre los objetos y sus definiciones. Confronta la presencia y la ausencia, la apropiación y la creación, relacionando el exceso de imágenes en nuestra sociedad con la escasez de significados que les podemos atribuir. Aunque nos interesa toda su obra, queremos centrarnos en aquellas en las que trabaja a partir de periódicos, de los cuales extrae, ordena y clasifica palabras. La necesidad de ordenar y clasificar es una de las características más destacables del artista. Trocea la realidad y la reorganiza para comprenderla. “Necesito reordenar la realidad y clasificarla. Es una manera de tratar de entenderla. Mi trabajo consiste en depurarla y reconstruirla y darle otro sentido al presentarlo” (Riaño, 2015, párr.5). En obras como *Listados* (1998-2007) o *Mapamundi 2010* (2011), colecciona y hace inventario, disponiendo de forma metódica la información que extrae de periódicos.

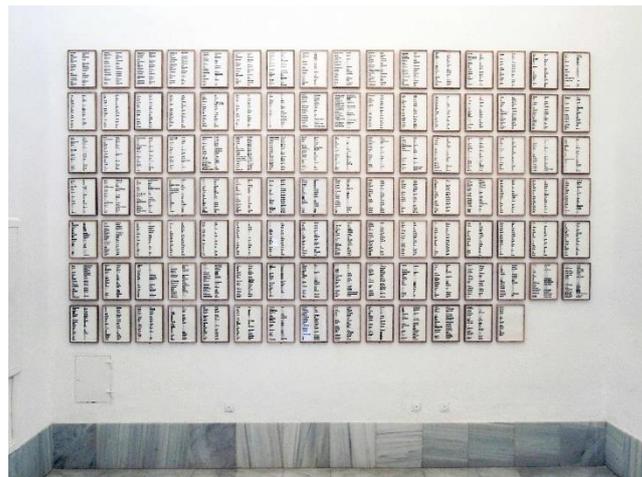


Figura 23. IGNASI ABALÍ. *Mapamundi 2010*. 2011. Collage en papel. 32x22cm c/u.

2.3. Textos que se repiten

Como veremos a la hora de revisar nuestra práctica artística en la segunda parte del trabajo, acudimos habitualmente a la repetición como recurso expresivo, por lo que consideramos oportuno incluir un apartado al respecto. José Luis Pardo se remite al trabajo de los escritores para hablar-nos de repetición. Considera que escribir es copiar y no puede significar otra cosa. Habla de cargar con la letra y se acerca al concepto de *letra muerta* de Platón.

Aproximándonos a nuestro campo de actuación, sabemos que la repetición es un recurso sumamente utilizado en el arte. Louise Bourgeois encuentra en ella una forma de canalizar el dolor. Para la artista, “repetir es una forma de escenificar sin cesar las propias obsesiones, de encontrar alivio en una reexperimentación del dolor que termina resultando sedante pero también adictiva; repetir lleva a volver a repetir una vez más.” (Mayayo, 2002, p.28). Utiliza también la repetición como una forma de hacer comprensibles sus pensamientos y sentimientos, dice que encuentra necesario repetir varias veces aquello que dice o hace para lograr que se la entienda. En el caso de Ignasi Abalí, el uso de este recurso es una constante en el desarrollo de todo su trabajo, como ya hemos dejado entrever en el apartado anterior. Respecto a su obra, João Fernandes (2015) afirma que “la repetición insistente de motivos iguales a primera vista lleva a la aparición de la diferencia” (párr. 5). Y es que no es lo mismo repetir que copiar. Como indica Aurora García (1992), la repetición en el arte nunca genera imágenes iguales, sólo la copia puede dar lugar a lo idéntico pero la repetición implica normalmente transformación (p.18). Así, la continuidad de una obra en otras o la repetición de un mismo elemento en una misma obra, da paso a una metamorfosis o transformación a partir de algo concreto, pero sin caer en la repetición literal propia de la copia. En la

repetición cabe la idea de fragmento o de obra incompleta. García apunta, citando a Nietzsche, que lo completo produce un efecto de debilitamiento. La repetición abre la puerta a nuevos añadidos, se trata de un conjunto de fragmentos en aumento que nunca dan lugar a un todo absoluto. Podemos decir entonces, que los artistas que repiten se encuentran en una búsqueda interminable. Su obsesión está en “intentarlo de nuevo, intentarlo una y otra vez...” (Tarantino, 1992, p.25). O, citando a Bourgeois (1991), “la repetición dota a la experiencia de una realidad física. Repetir, probar de nuevo, seguir intentándolo una y otra vez, en pos de la perfección” (Bourgeois, 1991, p.44).

En cuanto a la repetición como figura retórica, conviene establecer una diferencia entre su uso en el campo lingüístico y en el artístico. Mientras que en el primero la repetición está ligada a la copia, en el segundo -como acabamos de comentar-, cabe hueco para las variaciones.

Cualquier palabra, por ejemplo «repetición», puede repetirse varias veces en un enunciado, aunque cambiemos su entonación o su situación sintáctica, pero no dejará de ser siempre la misma palabra. En cambio, en un cuadro, las repeticiones de cualquier nivel expresivo suelen implicar variaciones importantes. (Carrere, Saborit, 2000, p. 235).

De este modo, la repetición en el arte se basa en el equilibrio repetición-variación del signo plástico. Su uso, además, está ligado a un proceso de fijación en la memoria que se usa a menudo en la publicidad. Carrere y Saborit (2000) han acuñado el término *repeticiones extremas* para aquellas en las que su función coincide con la de la copia y que asocian a las técnicas de repetición utilizadas en disciplinas como la fotografía (pp. 236-237). En nuestro trabajo, al basarnos en la palabra como elemento plástico, estas dos funciones (repetición-variación y repetición extrema) tienden a confluir.

Se reúnen varios aspectos en el acto de repetir. Repetir como un proceso sanador, como la vía de evasión o sedativa de la que habla Bourgeois; repetir -o la repetición- como un aspecto formal que nos vale como elemento estético; repetir para poner algo en valor o subrayarlo, para marcar la relevancia de un mensaje; por último, repetir para fijar en la memoria.

Joaquín Artime, otro de los principales referentes de este proyecto, recurre frecuentemente a la repetición en su obra. Centra su investigación en la encriptación de la palabra dentro del arte contemporáneo como síntoma posmoderno ante la sospecha o desconfianza que producen las fuentes literarias. Utiliza lo ininteligible como estrategia que evidencia el desorden mental y la desorientación ante la abrumadora diversidad de referentes. Para ello, suele trabajar desde disciplinas como la instalación, el vídeo o la performance y es habitual que emplee en sus piezas la escritura, el apunte, el dibujo y la fotografía. Busca que el lenguaje y la técnica empleados se adecúen al objeto de su estudio, el cual está estrechamente relacionado con el cuerpo, la memoria y su construcción lingüística. En los últimos años se ha centrado en la palabra como un signo que ha perdido su capacidad para comunicar u ofrecer diálogo. Entiende que la comunicación se presenta como una meta inalcanzable, siendo imposible construir un discurso ya sea hablado o escrito. En este contexto, el cuerpo se presenta para Artime como ejecutor, portador y destructor de la palabra.

En su proyecto *Letanías*, el cual se compone por varias obras, intenta visibilizar la impenetrabilidad que generan las palabras, pues entiende el lenguaje como un obstáculo. Parte de un espacio, un material, un objeto o una idea y genera relaciones entre éstos y el lenguaje, los escucha y los convierte en una frase que, posteriormente, reproduce incesantemente sobre una misma superficie. Escribe las palabras al revés, sin utilizar signos de puntuación ni dejar espacios, generando un tejido de palabras sin sentido

aparente. Juega de esta forma con la idea que se repite en su trabajo de la palabra como una barrera comunicativa frente al vehículo que debería ser, creando una especie de muro de letras. No se puede ejercer en sus piezas la lectura y la contemplación de forma simultánea. La repetición se refleja en su obra en dos sentidos: por una parte, en el sentido formal de su manera de hacer y, por otra, en la reiteración obsesiva de un mismo pensamiento que escribe sin descanso.



Figuras 24 y 25. JOAQUÍN ARTIME. *Referentes Invertidos*. 2018. Intervención. Biblioteca Central de la Universitat Politècnica de València.

En su obra *Referentes invertidos* (2018), perteneciente al mencionado proyecto *Letanías*, realiza una intervención *site-specific* en el edificio de la Biblioteca Central de la Universitat Politècnica de València. Escribe en las cristaleras, en grandes dimensiones, los nombres de tres escritores que, en habla española, catalana e inglesa, reivindicaron activamente su condición de hombres gays. Construye cada uno de los apellidos con títulos de las obras literarias de cada uno de ellos. Los escribe con colores secundarios y al revés, aludiendo al insulto “invertido”. De este modo, genera un espacio en el que se vinculan arte y literatura. Aunque escribe el texto al revés -y la intención es que el espectador, en un primer encuentro, se tope con “la lectura hacia atrás” (Artime, 2019, p.48)- al utilizar el cristal como

superficie, la dirección de la lectura depende del punto de vista del espectador, de modo que puede leerlo tanto al revés como al derecho. El modo de realizar la pieza consistió en dibujar, primero, los contornos de las letras con cinta de carroceros para rellenarlos, después, a mano alzada y con rotulador de tiza. La vista desde el interior del edificio es perfecta, pudiendo observarse los tres nombres por completo. Sin embargo, los títulos aparecen escritos al revés. Por el contrario, desde fuera, las letras se presentan al derecho, pero las palmeras que se encuentran frente al edificio impiden su correcta lectura.



Figuras 26. JOAQUÍN ARTIME. *subrayar sin texto*. 2016. Exposición *Noli me legere*. Sala de Arte Contemporáneo. Santa Cruz de Tenerife. Papel, cristal y silicona.

Otra de las obras de Artime que nos atrae en particular es *subrayar sin texto* (2016). En ella, escribe sobre papel kraft blanco con subrayador verde por un lado y con subrayador azul por el otro. Es decir: subraya sin texto. Alude a la contradicción de que, si el marcador sirve para resaltar parte del contenido de un escrito, lo emplea en esta pieza para no resaltar nada que contenga texto. Lo usa para construir un documento de exceso e inutilidad. Junto a este gran lienzo de papel, dispone un cristal intervenido en dorado



Figura 27. JOAQUÍN ARTIME.
Lo irreferenciable - azul sobre naranja. 2016.
 Kir Royal Gallery, Madrid. Subrayador s/
 papel kraft.

y una red realizada con silicona termofusible. En *Lo irreferenciable* (2016) trabaja igualmente con la paradoja de escribir con un rotulador que sirve para subrayar el texto. En esta obra, el papel se extiende y se acumula, se estira sobre la pared y se arruga sobre sí mismo. Se pliega y repliega, expandiéndose y contrayéndose en un juego formal que descubre ambas caras del papel. Además de los juegos formales que realiza en sus piezas, otro de los aspectos que nos acercan a su obra es que escribe con y sobre diversos materiales: silicona y cristal como ya hemos visto, pero también espejos, fieltro, papel de aluminio, de calco, de liar, vegetal o, incluso, su propia piel.

Para concluir este apartado, nos gustaría mencionar dos obras más. Por una parte, la obra de **Doris Salcedo**, *Palimpsesto* (2016-2017), en la que trata, como en todos sus trabajos de presentar la violencia, el dolor sin mostrarlos explícitamente. En la instalación, presentada en el Palacio de Cristal de Madrid, se puede ver como surgen gotas de agua del suelo, que poco a poco se agrupan para formar palabras. Éstas, son los nombres de personas que se han ahogado al intentar llegar a Europa en busca de una vida mejor. La repetición de nombres y nombres que llenan el suelo, teniendo el espectador que esquivarlos con cuidado mientras recorre la instalación; la poética y la lentitud de la obra; el silencio que impera en toda la instancia... hacen de ella una obra verdaderamente sobrecogedora.



Figura 28. DORIS SALCEDO. *Palimpsesto.*
 2016-2017. Palacio de Cristal, Madrid. Agua.

Por último, la segunda obra que nos gustaría mencionar es *980 INTERVALOS ÚNICOS DE 4'33"* (2013), de **Concha Jerez**. La Instalación es una obra *in situ* realizada para la sala expositiva El Charco, en Lanzarote. Para realizarla, toma el módulo de 4'33" con el fin de acotar todo lo que sucede a lo largo de 980 intervalos de cuatro minutos y treinta y tres segundos durante las dos semanas en las que permanece abierta al público. La sala pasa a ser un escenario en el que los visitantes son a la vez espectadores e intérpretes de la obra mediante su deambular en el espacio y el tiempo. Invade toda la sala con textos a mano, ilegibles. Trabaja con el lenguaje de forma gestual ocupando todo el espacio de forma inabarcable, creando lo que ella llama *paisajes de letras*.



Figura 29. CONCHA JEREZ. *980 INTERVALOS ÚNICOS DE 4'33"*. 2013. Sala El Charco, Lanzarote.

3. Escribir (en) el espacio

3.1. La importancia del espacio como constructor de significado.

Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios. [...] Tales lugares no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deja de estar incorporado, deja de estar apropiado. El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo. [...]. El espacio se deshace como la arena que se desliza entre los dedos. El tiempo se lo lleva y sólo me deja unos cuantos pedazos informes. Escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos. (Perec, 2001, pp. 139-140)

Partiendo de la premisa del texto como imagen o material y habiendo visto dos de los materiales que más interés nos suscitan en este momento, vamos a ver cómo se relaciona con el espacio. Muchos artistas que desarrollan su trabajo en el terreno de la instalación utilizan texto para crear sus piezas. Ya sea interviniendo en el espacio público o construyendo sus propios espacios en el marco de una galería, ponen de manifiesto el valor de la palabra.

Vivimos rodeados de texto que ignoramos. Continuamente estamos expuestos a la palabra. La cantidad ingente de texto que nos rodea y que recibimos a diario de forma indirecta -letreros, carteles, publicidad... -en lugar de ampliar nuestra capacidad de percepción, la merma. Hace que percibamos el texto como algo invisible. El texto se convierte en una mancha más entre

tantas imágenes y, por tanto, a menudo lo ignoramos. Como comenta Enric Satué (2007) en referencia a la obra de Stuart Davis, las letras no están para ser leídas, sino para ser vistas (p. 106), pues las letras en la obra de este artista -al igual que en el de muchos otros- se presentan como un elemento compositivo más, como una imagen. Victoria Esgueva (2011), en relación con las palabras de Satué, apunta que la letra pasa inadvertida ante nosotros y que “realmente no la vemos, sino que miramos a través de ella, como si fuera transparente o de cristal” (p.89). No obstante, cuando miramos -y vemos- un texto, nuestra tendencia natural es leerlo e interpretarlo, pues una de las características inherentes al ser humano es la comunicación.

Una artista que interviene en el espacio público invadiéndolo con texto es **Barbara Kruger**, quien proviene del diseño y la publicidad y se vale de sus lenguajes tratando de acercar su obra a un público amplio, más allá de los círculos minoritarios y elitistas del arte. Al principio escribía sus textos junto a fotografías en blanco y negro, pero más adelante la palabra fue tomando peso en su obra, llegando a prescindir en ocasiones de la imagen para trabajar sólo con texto, entendiendo que el poder está en la palabra. Invade y transforma el espacio público -aunque también las salas de museos- con sus palabras, aprovechando la inmediatez del lenguaje publicitario para lanzar sus mensajes. Su forma de crear una imagen uniforme e impactante a partir de sus frases las hace destacar sobre la superficie de las ciudades y pone de manifiesto el texto en aquellos lugares en los que suele pasar desapercibido.



Figura 30. BARBARA KRUGER. *Empatia*. 2016. Estación de metro Bellas Artes, México



Figura 31. BARBARA KRUGER. Exposición *Belief doubt*. 2012. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden del Smithsonian



Figura 32. JENNY HOLZER. *Looming*. 2004.
Galería Yvon Lambert, París.

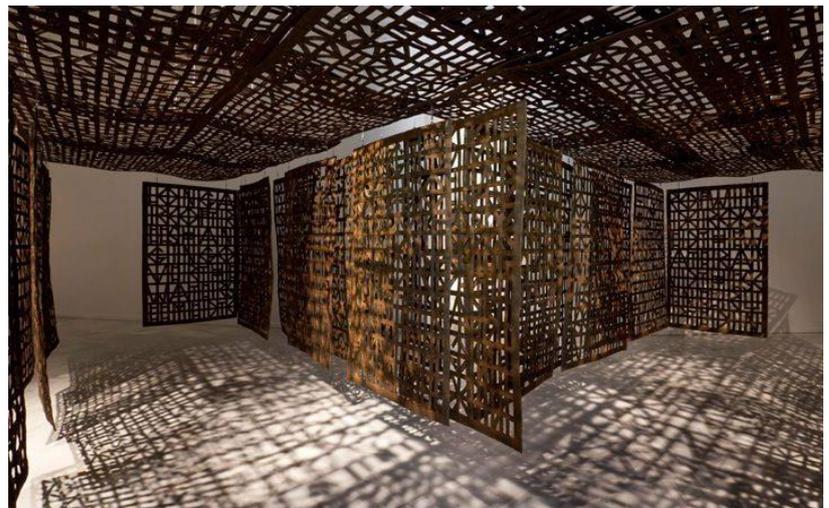


Figura 33. JENNY HOLZER. *Heap*. 2012.
Nueva York.

Otra artista que trabaja *escribiendo* el espacio público es **Jenny Holzer**. Empezó interesándose por la pintura abstracta, pero pronto comenzó a basar su trabajo en el lenguaje. Al igual que Barbara Kruger, toma el lenguaje de la publicidad, aprovechando la brevedad e inmediatez de sus frases, así como su poder de impacto. Utiliza textos que invitan a que el espectador se pare a pensar sobre el contexto sociocultural en el que vive y las contradicciones que éste presenta. Se apropia de superficies normalmente utilizadas en el mundo publicitario para lanzar sus mensajes, como camisetas, pegatinas, pantallas electrónicas... Su intención es acercar el mensaje al ciudadano, más allá de las instituciones de arte, situando sus textos en el entorno urbano, de modo que el espectador se tope con ellos de casualidad, iniciando esa reflexión que busca la artista. A lo largo de su carrera, Holzer experimenta con diversos materiales, pero no deja nunca de trabajar con el lenguaje. Destacamos aquellas piezas en las que muestras sus mensajes en pantallas de LED. Su modo de trabajar consiste en recopilar información y sensaciones provenientes de la colectividad social que después reescribe para generar un lenguaje próximo y abierto.

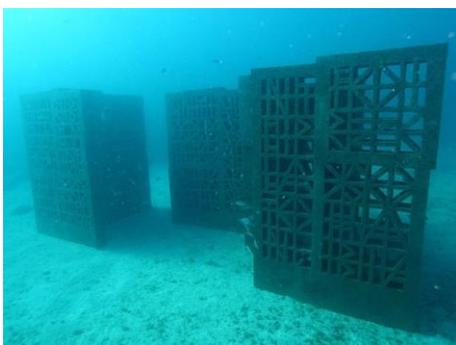
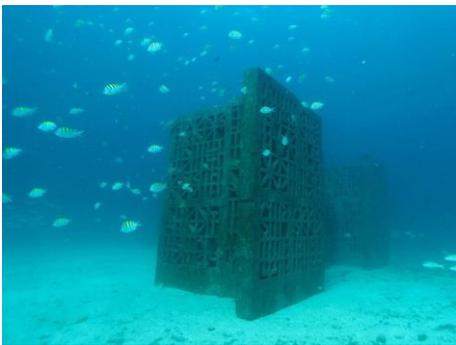
Volviendo a nuestro trabajo, creemos que el espacio amplifica el mensaje de la obra. En una instalación se unen tres elementos: mensaje, material y lugar. Estos dos últimos, ayudan a reforzar el primero. Situar un texto en el espacio, supone añadirle una connotación más. Para Merleau-Ponty (1994), “el espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas”. (p.258). Imaginamos, entonces, un espacio en el que poder decidir la disposición de las cosas -o de nuestras obras-, atendiendo, siguiendo las palabras de Merleau-Ponty, al “poder universal de sus conexiones”. De igual modo, la elección del lugar en el que presentar las palabras es fundamental a la hora de construir el mensaje. No es lo mismo intervenir la fachada de una iglesia que el pasillo de un aeropuerto.

Otra forma de crear un diálogo entre texto y espacio es generar un espacio dentro de otro, como hace, por ejemplo, **Cristina Iglesias**. La artista desarrolla su producción en el ámbito de la escultura y su trabajo está estrechamente ligado a la literatura y la arquitectura. Trabaja con el texto en relación al espacio, introduciendo en muchas de sus obras textos de autores que le interesan, como Roussel o Ballard, y que evocan mundos idílicos e imaginarios. A partir de estos textos literarios crea celosías de palabras, dando lugar a entramados ilegibles que ocultan a la vez que revelan el texto. “Al construir un espacio permeable o no, ocupas otro. Sentir la maleabilidad del espacio es algo que me interesa. También ser capaz de construir lugares. [...] Poder perderse, aunque solo sea por un momento, en una construcción dada” (Cué, 2017, párr. 16). En la instalación *Corredor Suspendido I* (2006), gracias a los reflejos y la incidencia de la luz sobre la pieza, se generan proyecciones sobre el suelo y las paredes, dejando ver -aunque ilegibles- los textos de Ballard que la componen.



Figuras 34 y 35 CRISTINA IGLESIAS. *Corredor Suspendido I y II*. 2006. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Predominan en su trabajo formas abstractas pero repletas de narración que se construyen sobre la idea de ficción. Idea que no sólo aparece reflejada en los textos a los que recurre, sino también en las figuras que crea y los materiales que utiliza. Destaca en Iglesias que siempre ha mostrado interés por la experimentación material. Escribe con aluminio fundido, cemento, madera o resinas con cargas de polvo de bronce, hierro o cobre... También la forma de utilizar estos materiales es poco convencional, consiguiendo que, por ejemplo, el hierro fundido simule trenzados de esparto. A través de estos materiales, habla de la apariencia, que “es una manera de hablar de la piel de las cosas” (Méndez Baiges, 2013, párr. 3). “Construir lugares inolvidables requiere también de un lenguaje, no de palabras, pero sí de materiales que sean capaces de hablar de metáforas y símbolos sin ser objetos” (Aramburu, 2018, párr. 2).



En su obra *Estancias Sumergidas* (2010), construye una ciudad subacuática en aguas de Espíritu Santo, en Baja California (México). La obra pretende fomentar la conciencia sobre la importancia de cuidar los ecosistemas marinos y los recursos pesqueros en el Golfo de California. Son, en palabras de la artista, un refugio para la vida. La ciudad se compone por dos estancias, cuyas paredes son celosías que recortan y construyen espacios. El texto – que habla de la idea poética de la Atlántida como ficción de una vasta extensión en el espacio entre continentes, construyendo memoria en el fondo marino- se dibuja formando los huecos necesarios para que las corrientes las traspasen, haciendo que la formación de corales sea más estable. En este caso, el espacio actúa sobre la obra, la modifica y con el paso del tiempo se irá adueñando de ella hasta devorarla. La artista actúa sobre el espacio, lo interviene, pero el espacio pasará también a actuar sobre la propia obra.

Figuras 36 y 37. CRISTINA IGLESIAS. *Estancias sumergidas*. 2010. Península de Baja California, México.

El trabajo de otro artista que nos atrae enormemente y en el que también se establece una relación muy estrecha entre texto y espacio, es el de **Jaume Plensa**. Plantea una nueva forma de entender el texto en el arte, donde la obra no pretende ser mera imagen auxiliar de las palabras que la inspiran. Su obra va más allá de cualquier valor regulador de significado, pudiendo acercarse al concepto de deconstrucción⁷ de Derrida (Gutiérrez Reyes, 2017, p.98). Plensa analiza el signo visual según las estrategias del propio acto de lectura, moviéndose entre la materia y su significado, buscando la capacidad objetual de la literatura. En sus esculturas el texto “se encuentra derramado” (Gutiérrez Reyes, 2017, p.98).



Figura 38. Jaume Plensa. Pacific Soul, 2018, San Diego, California, EEUU.

Quizá las obras más conocidas de Plensa sean sus retratos escultóricos gigantes, los cuales ubica en el espacio público y muchos de los cuales construye mediante letras. Las figuras se presentan en el espacio, creando juegos de luz con las sombras que proyectan las palabras. Parte del concepto de que “la vida nos va tatuando permanentemente con una especie de tinta transparente” (Arnaldo et al, 2007, p.163). Habla de poder leer en los demás esa escritura invisible que nos recubre la piel.

En la obra *As One* (2003), crea una *superpalabra* de neón de cien metros de longitud a partir de los nombres de los cinco continentes. Situada en un aeropuerto, trata de capturar todas las emociones, la anticipación y la ansiedad que la gente siente al aterrizar en un nuevo país. Dice Plensa que, el problema es que todavía no sabemos cómo leerla, que no tenemos la experiencia (y, además, excede nuestro campo visual, no podemos abarcarla con la vista). Las palabras se iluminan de forma selectiva, creando un texto reconocible e indescifrable. De este modo, en la obra existe también lo inesperado, reflejando de nuevo la experiencia de los viajeros al llegar a un nuevo lugar desconocido.

⁷ La deconstrucción que plantea Derrida consiste en un enfoque filosófico para comprender la relación entre texto y significado. La deconstrucción irrumpe en el pensamiento de la escritura, como una escritura de la escritura.



Figuras 39. JAUME PLENSA. *As One*. 2003. Aeropuerto internacional Toronto Pearson, Canadá.

Le fascina la idea de que el silencio tiene su propia materialidad, es decir, que la palabra, aunque no se pronuncie, tiene materia y existe. De modo que en aquellas obras en las que trabaja con el silencio -como ocurre en las cabinas de alabastro que presenta en la exposición *Love Sounds* (1998), en la Kestner Gesellschaft de Hannover-, subyace igualmente el concepto de textualidad. Utiliza la palabra como una materia, como un soporte o base de trabajo. La entiende no como una finalidad en sí misma, si no como un vehículo. Dice que una de sus obsesiones es “liberar las letras de la prisión de la página” (Arnaldo et al, 2007, p.161), afirmación que sentimos muy cercana en el marco de nuestro proyecto.

Siempre que leo un libro me pregunto ¿por qué las letras están en esta prisión? Da la sensación de que no tienen espalda, que son pura frontalidad. Esto fue lo que inspiró el nacimiento de aquellas cortinas de letras. [...] Las palabras me sugieren también esta idea de protección. He querido liberarlas de su prisión para poder pasar a través de ellas [...]. (Arnaldo et al, 2007, p.161)

En su instalación *Song of songs* (2005), trata de liberar a las letras de esa prisión para poder atravesarlas. Para ello, crea cortinas de letras de hierro que, al atravesarlas, chocan entre sí provocando un suave tintineo. Para crear esta pieza, parte de la obra *Gargantúa y Pantagrüel* de Rabelais, en concreto del concepto de las *palabras heladas* que aparece en el cuarto libro. “Las palabras, cuando se pronuncian, se congelan y se convierten en aire helado, ya no las oímos. Ahora, pasado el rigor del invierno, cuando llega la serenidad y la dulzura del buen tiempo, se derriten.... se escuchan”. Las palabras ocupan ahora el espacio. Fuera del libro, nos muestran su *espalda* y se liberan.



Figuras 40 y 41. JAUME PLENSA. *Song of songs*. 2005. Galerie Lelong & Co. Nueva York, EEUU.

Félix Duque (Arnaldo et al, 2007, p.161) habla de la *materialidad negativa* que adquieren las letras en la obra de Plensa, se refiere a ellas como incisiones y dice que -a diferencia de las cosas- tienen un peso negativo, quitan peso. Sabe crear ligereza a partir de materiales pasados como el hierro y, en esta levedad, parece conseguir su propósito de liberar a las letras de la prisión de la página.

3.2. Del libro de artista al espacio instalativo

Cuando decidimos presentar un trabajo a través de un libro desde una intención comunicativa, presumimos la voluntad del espectador de acceder a su contenido. Dependemos de su iniciativa, de que dé ese primer paso de abrir nuestra obra y comenzar a leerla. Si el arte busca lanzar preguntas, ¿es el libro el mejor altavoz? Pensamos que quizá no lo sea o, al menos, nos atrae la idea de cuestionarlo para empezar a jugar con las palabras en el espacio y observar cómo se comportan fuera del que es su formato más habitual o tradicional. Es verdad que el libro de artista no es un libro al uso y se aleja de ese espacio tradicional. Amplía los límites de la palabra, pero sigue conservando -en cierta medida y por lo general- las características de espacio cerrado y pequeño de las que intentamos huir en este proyecto. No obstante, no perdemos de vista el hecho de que, mientras un libro al uso oculta o “esconde” la palabra, el libro de artista nos da pie a exponerla. Sería, por tanto, el primer paso hacia la exposición de la letra y es así como lo hemos concebido en este trabajo.

¿Cómo exponer un libro? ¿Cómo evitar que se quede acumulando polvo en una estantería? ¿Cómo mostrarlo de manera que el espectador pueda bucear en él sin restricciones? Observar cada página, detenerse en cada letra, en las imperfecciones de la tinta, acariciar el tacto del papel... La forma habitual de exponer los libros de artista suele consistir en presentarlos en una vitrina abiertos por la página que el comisario considera más representativa. Esto hace difícil experimentar el libro. En el mejor de los casos, si se trata de un libro en acordeón, puede presentarse desplegado, pero sigue quedando limitada la experiencia de abrirlo y cerrarlo, de plegarlo y desplegarlo, de girarlo... Aunque el libro de artista es un formato que nos apasiona, creemos que es necesaria una revisión en cuanto a la forma en la que lo mostramos. No obstante, no esta la cuestión que nos ocupa. Aunque

parte de nuestra inquietud gira en torno a qué otras formas de presentar el libro podemos utilizar, nuestra investigación se centra en cómo exponer la letra, pero ésta no tiene por qué salir necesariamente de un libro. Y de esta dubitación surge la reflexión entorno al espacio, a utilizar las paredes como grandes páginas. Es evidente que la experiencia de contemplar una pared es completamente distinta a la de hojear un libro y que cada lenguaje tiene sus matices y posibilidades. Sin embargo, encontramos en la instalación una forma de que nuestras letras puedan ser leídas por un público más amplio. Siendo nuestra obra, en particular, un trabajo con un fuerte carácter introspectivo, este ejercicio trata, en cierto modo, de amplificar el alcance de nuestra intimidad.

Si bien es cierto que el visionado de cualquier obra de arte precisa de un espectador predispuesto a la lectura, presentar los trabajos artísticos de manera que invadan el espacio, creemos que puede facilitar que se encienda la chispa de la curiosidad. Forzamos un primer encuentro, hacemos que sea el texto quien acuda al lector y no a la inversa. Con esto no queremos decir que el formato libro sea de menor interés que la instalación, ni mucho menos, si no que nos planteamos qué otros soportes pueden tener las letras y los efectos de situarlas en diversos medios y contextos. Por tanto, si, como indica Derrida (1967), la destrucción del libro descubre la superficie del texto, podemos pensar que esta superficie -de esta forma, expuesta- invita a ser leída e interpretada.

La idea del libro, que remite siempre a una totalidad natural, es profundamente extraña al sentido de la escritura. [...] Si distinguimos el texto del libro, diremos que la destrucción del libro, tal como se anuncia actualmente en todos los dominios, descubre la superficie del texto. (p. 25)

Roland Barthes (2003) en *Variaciones sobre la escritura* diferencia el texto -como escritura o mensaje- de la obra en sí -esto es, del libro o del soporte que lo contiene-.

No se ha de confundir el texto con la obra. Una obra es un objeto finito, computable, que puede llenar un espacio físico [...]; todo lo que podemos decir es que, en tal o cual obra, hay (o no hay) texto: «La obra se sostiene en la mano, el texto en el lenguaje». Podemos decir, de otra manera, que si la obra se puede definir en términos heterogéneos al lenguaje (que van desde el formato del libro a las determinaciones sociohistóricas que han producido ese libro), el texto, por su parte, es enteramente homogéneo al lenguaje: no es más que lenguaje y solamente puede existir a través de otro lenguaje. Dicho de otro modo, «el texto sólo se experimenta en un trabajo, en una producción» (pp.46-47)

Siendo la obra un espacio finito, tenemos la posibilidad de escoger los límites en los que enmarcar la infinitud del texto con el fin de guiar la lectura del espectador, más allá de las propias palabras. Hemos de tener en cuenta que cada texto se edifica sobre otros; toda lectura anterior ayuda a conformar el sentido de las siguientes de igual modo que lo hacen las experiencias propias del lector. Dicho de otra forma, “[los lectores] generan significado mientras leen, gracias a la construcción de relaciones entre, por un parte, sus conocimientos y el recuerdo de sus experiencias, y por la otra, las frases, los párrafos y los pasajes escritos. Podemos decir, por lo tanto, que la lectura es acumulativa” (Vilar, 2008, p.133).

Esta lectura acumulativa de la que habla Vilar, se relaciona con el concepto de intertextualidad que menciona Barthes (2003).

El texto redistribuye la lengua. [...] todo texto es un *intertexto*; otros textos están presentes en él, en niveles variables, con formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y de la cultura circundante; todo texto es un tejido nuevo de citas pasadas. Pasan al interior del texto [...] pues siempre hay lenguaje antes del texto y a su alrededor. [...] el concepto de *intertexto* es lo que aporta a la teoría del texto el volumen de la socialidad. (p. 146)

Del mismo modo que en todo texto hay otros textos, en toda obra hay otras obras y otras vivencias. Todo lenguaje supone un diálogo. Igual que la obra de arte no se completa hasta que el emisor la percibe y la interpreta, el texto no acaba al escribirse, sino que concluye cada vez que se lee y es, por tanto, distinto en cada lectura. Así, cada obra tendrá tantos significados como personas la interpreten. En relación a la lectura, Túa Blesa (2012) hace una reflexión similar a las anteriores:

Y es que no hay duda alguna de que la práctica de la lectura revela muy pronto cómo leer es una cierta forma de releer, cómo el encuentro con la palabra nueva es en mayor o menor grado un reencuentro con algo de lo que otro u otros textos anteriores ya habían dicho. Las formas, los tópicos, las figuras, las estructuras, los personajes, etc. están en un movimiento permanente de regreso desde el pasado, así como en un movimiento de combinación que puede llegar a producir la impresión de novedad. (p.206)

Hemos de recordar que la lectura que se hace de un texto no sólo está influenciada por las vivencias del espectador y las intenciones del escritor, sino también por el soporte sobre el que se escribe, los materiales con los que se hace y el lugar en el que se presenta. No es lo mismo presentar una pieza en un museo, en una plaza pública o una habitación. El espacio enmarca la obra y la connota. Peist utiliza como ejemplo el arte político, el

cual, mientras que presenta una voluntad de permutar el estado de las cosas, se expone normalmente en museos, cuyos límites simbólicos cercan su espacialidad y especialidad, contradiciendo su fin comunicativo. (Peist, 2015, p.19). Estos límites simbólicos de los espacios son los que nos ayudarán a expandir las connotaciones de nuestros trabajos artísticos. De este modo, el texto no aparece aislado ni cerrado en un libro, sino que se muestra en relación a un espacio determinado y construye su significado en diálogo con él.

Una artista que parte del libro como material y lo presenta en el espacio es **Mar Arza**. Todo su trabajo nos interesa especialmente, tanto por el uso que hace del lenguaje, como por la forma en la que se relaciona con el material. Arza parte de libros para intervenirlos y exponerlos. Se considera una escultora que utiliza “la dimensión material y visual del lenguaje para crear” (Monguió, 2020, párr. 8), utilizando las palabras y todo aquello relacionado con el texto. Su trabajo se considera un *entrededir*, algo que está en un intermedio, en un espacio insinuativo que, aunque de forma sutil, dice mucho. Además de al propio texto, recurre a los espacios en blanco y a los signos de puntuación, pues entiende que éstos dan significado y ritmo tanto a la literatura como al arte. Intenta crear alternativas creativas al orden establecido en los textos convencionales. Parte de libros que la conmueven por algún motivo y deshilacha sus palabras para crear con ellas esculturas, volviendo a tejer los significados. Los manipula y disecciona de forma meticulosa, los recompone y los reescribe. Le seduce la naturaleza visual del lenguaje y encuentra la palabra fuente y recurso de creación. Se interesa tanto por la forma matérica de los textos, como por sus significados.

En su exposición *Le Hasard Jamais* (2020) presentada en la Galería Rocío Santa Cruz de Barceloma, muestra una serie de obras que se vertebran en torno al poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [Una tirada de

dados nunca abolirá el azar] de Mallarmé y al propio concepto del azar. El conocido poema, publicado en 1897, muestra una composición en la que las palabras se dispersan por la página. No hay en él una tipografía fija ni ningún signo de puntuación. Si bien la exposición toma este texto como punto de partida, como es habitual en Arza, se vale del azar para reconfigurar su significado. De este modo, en la pieza *UN DÉ TOMBE TOUJOURS DU MÊME COTÉ*, altera el orden de las palabras del poema, el cual ahora comienza: *Le hasard jamais n'abolira...* [El azar nunca abolirá...]. La última expresión del poema es una marca inscrita en el papel, la cual se produce por contraste de materia en las fibras del papel y sólo se percibe a trasluz. Así, el final del poema, lejos de ser evidente, se presenta implícito en la pieza. Su lectura depende de una suerte de luz adecuada y de un espectador atento. Esta última frase dice “le patriarcat” [el patriarcado].



Figura 42. MAR ARZA
UN DÉ TOMBE TOUJOURS DU MÊME COTÉ. 2020. Galería Rocio Santa Cruz, Barcelona.



Figura 43. MAR ARZA.
UN DÉ TOMBE TOUJOURS DU MÊME COTÉ (detalle). 2020.

Mientras el poema de Mallarmé juega con la ambigüedad, este lo hace con el porvenir. La escultura, un espacio cubierto por grandes hojas de papel que se mecen con las corrientes de aire que entran en la sala, no está pensado para penetrarlo, si no que pide ser recorrido por su exterior para leerlo, interpretarlo y entenderlo. Alrededor de esta pieza, se sitúan varias más.

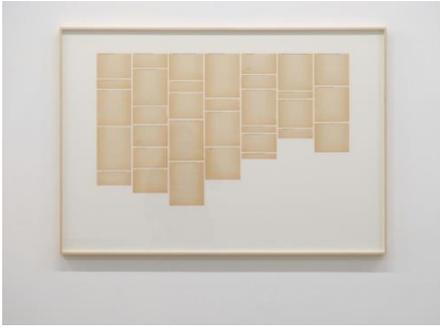


Figura 44. MAR ARZA. *SUERTE*. 2020.

Como la planta de acanto que expulsa sus semillas con estruendo y a distancia considerable, germinan alrededor varias series de trabajos directamente emparentados que matizan, expanden o contraponen las resonancias del poema. Estas obras exponen la perspectiva vertical de los significados de las palabras. Muestran su perfil espinoso y de esta forma, sin azar alguno, ironizan acerca de la construcción de sentido, y la simplificación que la historia ha venido perfilando. (Arza, 2020, párr.10)

De este modo, aborda el lenguaje desde muchos vértices distintos. Formalmente, juega con él a través de su composición, de la incidencia de la luz, de la manipulación del material, de su disposición... Conceptualmente, altera el significado, troceándolo y recomponiéndolo a su antojo.



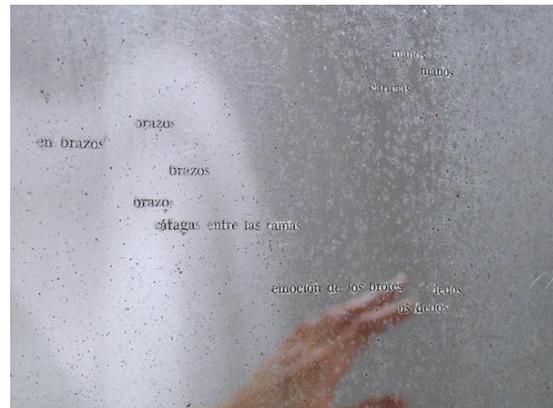
Figuras 45 y 46. MAR ARZA. *Nada reite-rada*. 2020. Instalación. 500 x 240 cm.

Otras obras que llaman nuestra atención son las que recoge bajo el título *En lugar de nada...* y en las que trabaja a partir de la novela *Nada* de Carmen Laforet, extrayendo de ellas palabras y presentando, o bien las palabras extraídas, o bien el esqueleto vacío de las páginas. Arza introduce estas obras citando a Gema del Olmo para acercarse al concepto de la nada.

Difícil de expresar en palabras, la nada despierta un sentimiento de verdad y libertad del que quizá no sea posible desprenderse porque estimula una mirada que permite ver lo que antes estaba en

penumbra, oculto, apenas dibujado. Lo que antes parecía impene-
trable, en un instante comienza a apreciarse, balbuceante, nace la
atracción por el misterio. (Arza, s.f., párr. 2)

En la pieza *Nada reiterada* (2005-2008), lo inefable cobra un nuevo sentido
y “la disputa entre lo decible y lo no decible se desvela ámbito de la verdad
que está siendo pero que todavía no se ha dicho o no puede decirse.” (Arza,
s.f., párr.3). Es una instalación en la que muestra 87 páginas del libro dis-
puestas en la pared. Las hojas, de las que se han extraído todas las palabras
excepto la del título del libro, *Nada*, que encabeza cada una de ellas, dejan
que la luz atraviese sus huecos, creando una imagen bellísima en la que la
nada, el vacío, se reitera dibujándose sobre la pared. En *(soliloquio)* (2005),
dispone en un espejo palabras extraídas del mismo libro, las cuales “des-
criben el reflejo de un cuerpo sobre su superficie” (Arza, s.f., párr. 2).



Figuras 47 y 48. MAR ARZA. *(soliloquio)*. 2005.
Espejo antiguo y palabras extraídas del libro
Nada. 110 x 101 x 14 cm.

3.3. La casa como espacio expositivo

Como hemos ido comentando a lo largo de esta primera parte, la elección del espacio en el que exponer es primordial a la hora de lanzar un mensaje o crear un discurso coherente. Pero ¿qué espacio es el más adecuado para realizar nuestras intervenciones? Bajo las circunstancias que hemos vivido -la situación epidemiológica-, el espacio expositivo nos viene dado, pues no puede ser otro que la casa. Nos encontramos con que este salto que pretendíamos dar ha sido forzado a mantenerse en un espacio privado e íntimo como es la casa. Dentro de ella, deberemos analizar qué estancias o rincones son los más adecuados para mostrar nuestras piezas; cuáles son aquellos sobre los que tiene más sentido intervenir. Los dormitorios pueden evocarnos ensoñación, los baños nos hablan de intimidad, la cocina es el espacio en el que evadirnos elaborando un bizcocho o charlando mientras comemos. Las paredes son las barreras que nos aíslan, las puertas nos acercan a la posibilidad de salir, las ventanas funcionan como conectores entre el espacio público y el privado. Los pasillos, las escaleras, el recibidor... Cada espacio y cada rincón nos comunica algo distinto y está cargado de vivencias y connotaciones personales, pero también universales.

Si bien el confinamiento no nos ha dejado muchas opciones al alcance, el espacio de la casa parece habernos encontrado en una oportuna casualidad. Aunque en principio pueda parecer que la casa no es el mejor sitio para ejercer de altavoz, consideramos que es un buen espacio en el que iniciarnos. Nos permite experimentar en un entorno cómodo y en sintonía con nuestra temática y mensajes. Abre además la posibilidad de futuras instalaciones en las que trasladar este espacio íntimo a un espacio público. De esta forma, daremos el salto poco a poco en lugar de hacerlo de golpe. Pasamos del libro al espacio privado para, más adelante, actuar en el espacio público. La casa nos da pie a empezar a explorar la instalación poco

a poco, de forma tímida y pausada, que consideramos que es una manera de abordar el quehacer artístico acorde a nuestra forma habitual de trabajar y a nuestra personalidad. Se trata de un espacio que nos resulta de especial interés, entre otras cosas, por lo íntimo que conlleva. Nuestra obra, más allá del interés por explorar las posibilidades plásticas y comunicativas de la palabra escrita, parte de un proceso de introspección. Un interés por temáticas como el tiempo o la memoria atraviesa la mayor parte de nuestra producción. Nos encontramos ante el contraste de exponer un texto íntimo, vernáculo del diario personal, en un espacio en el que aparece desprotegido. Si bien la habitación sigue siendo un lugar privado, la letra aparece expuesta, situación que se evidenciará más cuando pasemos a exponerla en un espacio de carácter más público como puede ser una sala expositiva.

Durante el confinamiento, pasamos horas y horas dentro de casa. En estas circunstancias, el espacio es más sedentario que nunca. Ya no tenemos lugar a sentirnos ni a ser nómadas.

El espacio sedentario está estriado por muros, recintos y recorridos entre estos recintos, mientras que el espacio nómada es liso, marcado tan solo por unos “trazos” que se borran y reaparecen con las idas y venidas. En otras palabras, el espacio sedentario es más denso, más sólido y, por tanto, es un espacio *lleno*, mientras que el espacio nómada es menos denso, más líquido y, por tanto, es un espacio *vacío*. (Careri, 2014, pp. 28-30)

Siguiendo el planteamiento de Careri, la casa es un espacio «lleno». De muros, recintos y recorridos, como indica el autor, pero también de recuerdos y vivencias. La casa está cargada de memoria. Bachelard (1993), en su libro *La poética del espacio*, hace referencia a como la casa está estrechamente ligada a los recuerdos.

Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nueva verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida. (p.36)



Figuras 49 y 50. FRANCESCO CARERI.
Planisferoom. 2020.

Durante la cuarentena, la casa se vuelve espacio de creación para muchos. Siguiendo con Careri -quien entiende que la mejor manera de prestar atención a nuestro entorno es caminar lentamente y dejarse ir a la deriva-, frente al impedimento de caminar, cogió todos los mapas de los lugares que había visitado a lo largo de su vida y que guardaba en una caja y los desplegó por toda la casa. Es otra forma de crear un espacio dentro de otro, o más bien, de recoger todos los espacios en uno solo, que parece atender a la necesidad de generar nuevos espacios dentro de la casa al no poder buscarlos fuera.

Volviendo a nuestro trabajo, dentro de todos los espacios de la casa, nos hemos decantado, principalmente por dos: el baño y -sobre todo- la habitación, ya que son los que más ligados están al concepto de intimidad. El baño nos acerca también a la idea de higiene, muy pertinente en el contexto que vivimos. La habitación, por su parte, es el espacio en el que más tiempo pasamos y aquel que recoge mayores vivencias y recuerdos. Si en algunos libros de artista que comentaremos en la segunda parte -como *las horas mudas*, *los días sordos*- la habitación aparece como representación, cuando realizamos instalaciones -como *la primavera se hace un hueco o día equis*-, aparece como escenario. Pasamos de exponer la intimidad desde un formato pequeño, como es el libro, a uno más expansivo.

PARTE 2

Mudar la letra. Aproximación a un proyecto artístico personal

4. El texto en el desarrollo de nuestra producción

A lo largo de esta memoria hemos hablado del texto como imagen y como material de creación a través de la obra de varios artistas. Antes de presentar la nuestra, nos gustaría introducir este apartado hablando de cómo se presenta el texto en nuestra producción. En los trabajos que vamos a presentar, texto e imagen tienden, en ocasiones, a confundirse. Cuando generamos letras escultóricas, éstas son figura y letra a la vez. Se necesita una doble lectura especialmente pausada y atenta para reconocer las palabras que forman. Leer por una parte la imagen y por otra el texto. Al igual que ocurre con cualquier imagen, la apariencia de las palabras escritas se modifica dependiendo del punto de vista desde el que las observemos, como ya hemos visto al hablar del trabajo de Stefan Sagmeister. Si cogemos un libro cualquiera y alteramos nuestro punto de vista respecto a él, podremos ver cómo las letras se van deformando hasta convertirse en manchas ilegibles. Este aspecto nos resulta especialmente interesante, pues puede servirnos a la hora de producir una pieza artística. El binomio legible-ilegible nos permite jugar a dinamizar la obra, generando recorridos sutiles que el espectador habrá de seguir si desea acceder a la lectura completa del texto que le estamos mostrando. Veremos que algo parecido ocurre, por ejemplo, en la intervención *la primavera se hace un hueco* de la que hablaremos más adelante.

La palabra, en relación con la obra de arte, presenta una doble función: como reforzadora de la imagen o como productora de la misma. En el caso de las obras que presentamos en este trabajo, esta doble función adquiere distintos matices según la tipología de la pieza. Por ejemplo, en el caso de los libros de artista -en los que las palabras aparecen acompañadas de fotografías- se puede apreciar, de una forma bastante clara, la división funcional

de la palabra. Al enfrentar palabra e imagen, encontramos que los textos ayudan a reforzar el significado de las imágenes a las que acompañan, mientras que, en otras, las palabras generan nuevas imágenes que ya no sirven para completar las ya existentes, si no que las complementan. Por otra parte, en el caso de las instalaciones en las que las palabras aparecen como elementos compositivos, la connotación de la función podría ser distinta. Ya no hay una imagen a la que se tenga que reforzar con el texto; el texto es la propia imagen. De este modo, la doble función aparece fusionada: el texto construye y refuerza. Cuando esto sucede y ambas funciones convergen, se produce una doble imagen en la que confluyen la imagen física (o real) y la imagen evocada (o virtual). Como comenta Rod Slemmons (2004) en un artículo de la revista EXIT, estas dos imágenes pueden contradecirse.

El pie de foto puede existir de manera simultánea a la creación de la imagen, antes o después. El pie de foto puede mentir acerca de la imagen. La imagen puede desmentir al pie de foto. Las palabras evocan imágenes y las imágenes evocan palabras que pueden hablar de cosas totalmente distintas. (p. 24)

La conjugación del resultado de ambas funciones, la imagen la física y la evocada, ayuda a conformar el mensaje, siendo la elección de las palabras tan importante como el resto de elementos compositivos. El diálogo entre imagen y texto- entendiendo texto como mensaje-, así como entre material y mensaje, deberá ser coherente, aunque esto suponga -con el fin de comunicar de la forma más adecuada el mensaje pretendido- utilizar dos tonos diametralmente opuestos. En el caso de nuestro trabajo, mensaje e imagen van siempre de la mano.

No podemos obviar tampoco la importancia de la lectura en la teoría del texto como parte de la comunicación. En los ejercicios que presentamos existe la intención de crear una conversación entre artista-obra-

espectador. Buscamos que el espectador pueda hacer suyas las piezas, volcando en ellas sus vivencias y generando sus propios significados. Una de las formas de generar este diálogo pretendido, es intentando que el tiempo de lectura sea lento. Para conseguirlo, nos valemos del uso de tonalidades suaves y composiciones cuidadas. La inclusión de texto en las piezas artísticas implica también un tiempo de lectura mayor (Mit, 2008, pp. 87-88), especialmente en aquellas piezas en las que las letras no se presentan con total claridad –como ocurre, por ejemplo, en *la primavera se hace un hueco*⁸- o en aquellas en las que el texto es abundante- como en *cubrir los días*-.

Por último, como ya hemos comentado al inicio de la memoria y como desarrollaremos en las siguientes páginas, existe una clara división en la procedencia de los textos de los que partimos. En el primer bloque trabajaremos con textos poéticos que sacamos de cuadernos personales y, en el segundo, con noticias extraídas de periódicos. Pero antes de pasar a explicar estas obras, comentaremos tres trabajos anteriores, desarrollados en el marco del Trabajo de fin de Grado defendido en el año 2018.

⁸ Aunque buscamos que las letras sean lo más claras posibles, lo cierto es que construirlas a partir de flores hace que no sean tan legibles como un texto tipográfico común.

5. Algunos antecedentes personales

Una vez comentados los rasgos conceptuales en los que se inscriben y que vinculan las obras de las que se compone este trabajo, vamos a pasar a situarlas y comentarlas. *mudar la letra* toma como punto de partida una investigación y práctica artística anterior, las cuales se vertebran en torno a la palabra poética, la relación imagen-texto (concretamente fotografía-poesía), así como la importancia de los materiales como constructores de significado y su diálogo con la propia semiótica de la obra. Para introducir la nueva producción, consideramos importante mencionar tres piezas que creemos funcionan como puente entre nuestros trabajos anteriores y los que se enmarcan en este.



Figura 51. Detalle de *Retales de piel*.



Figura 52. *Retales de piel*. 2018. Libro de artista. 21 x 150 cm.

La primera de ellas es *Retales de piel* (2018), un libro de artista en el que experimentamos con la transferencia para conocer sus posibilidades técnicas y poéticas partiendo de la acción de trasladar, de cambiar el lugar de pertenencia de algo. De este modo, trabajamos con imágenes de mi piel y las transferimos sobre papel vegetal para crear un libro de artista en el cual se vinculan estos pequeños *retales* con textos poéticos que evocan conceptos como el vacío, la distimia o la ausencia propia. Se trata de una estructura plegada en forma de acordeón con pestañas desplegadas que consta de cinco páginas triples. Esto da lugar a cinco pequeños espacios

que funcionan como *habitaciones*, las cuales hacen referencia a aquella que encierra, que es cárcel. En las ventanas de estos espacios encontramos materiales transparentes o semitransparentes como acetato, papel vegetal o papel japonés. Dichas transparencias simbolizan el desnudo emocional, las lágrimas, la propia piel que no se oculta; los pliegues aluden a todo lo que nos conforma, a los sentimientos encontrados que se tapan y des-tapan.



Figura 53. Detalle de *Por los poros*.

Figura 54. *Por los poros*. 2018. Impresión 3D s/ fotografía. 25 x 25 cm c/u.



De este modo, aún sin salir del libro de artista, comenzamos a explorar la presentación de un texto más allá del libro tradicional, en un formato en el que se introduce -aunque tímidamente- la tridimensionalidad. En este mismo sentido, encontramos *Por los poros* (2018), pieza en la que se presenta un texto que también contraviene la bidimensionalidad de la obra. En ella experimentamos con la impresión 3D para este efecto. Se trata de una serie de tres fotografías abstractas que representan fragmentos de piel y

sobre las que se elevan tres breves textos poéticos que nos hablan del paso del tiempo. Además, en las fotografías se puede observar un conjunto de líneas que unen unas palabras con otras. Dichas líneas son el resultado de haber situado el papel a una altura en la que la impresora arañase el papel, dejando registro de su paso por el mismo. Dejando registro del tiempo.



Figura 55. Detalle de *De vacíos y cristales*.

Figura 56. *De vacíos y cristales*. 2017. Instalación.

Por último, nos encontramos con *De vacíos y cristales* (2017). En esta pieza damos un salto más, trasladando el libro de artista *Vacío* (2017) al formato instalativo con la intención de experimentar con el espacio, buscando una forma distinta de acercamiento a la obra en la que el espectador puede rodearla y mirarla desde distintas perspectivas. Se pasa de observarla desde un único punto de vista (como sucede en el libro) a poder transitarla, no sólo por su disposición espacial, sino también porque los marcos presentan imagen en ambas caras. En cuanto al plano conceptual, se trata, de nuevo, de un proyecto de carácter introspectivo y autorreferencial que vuelve a abordar los temas del vacío y de la ausencia propia, partiendo

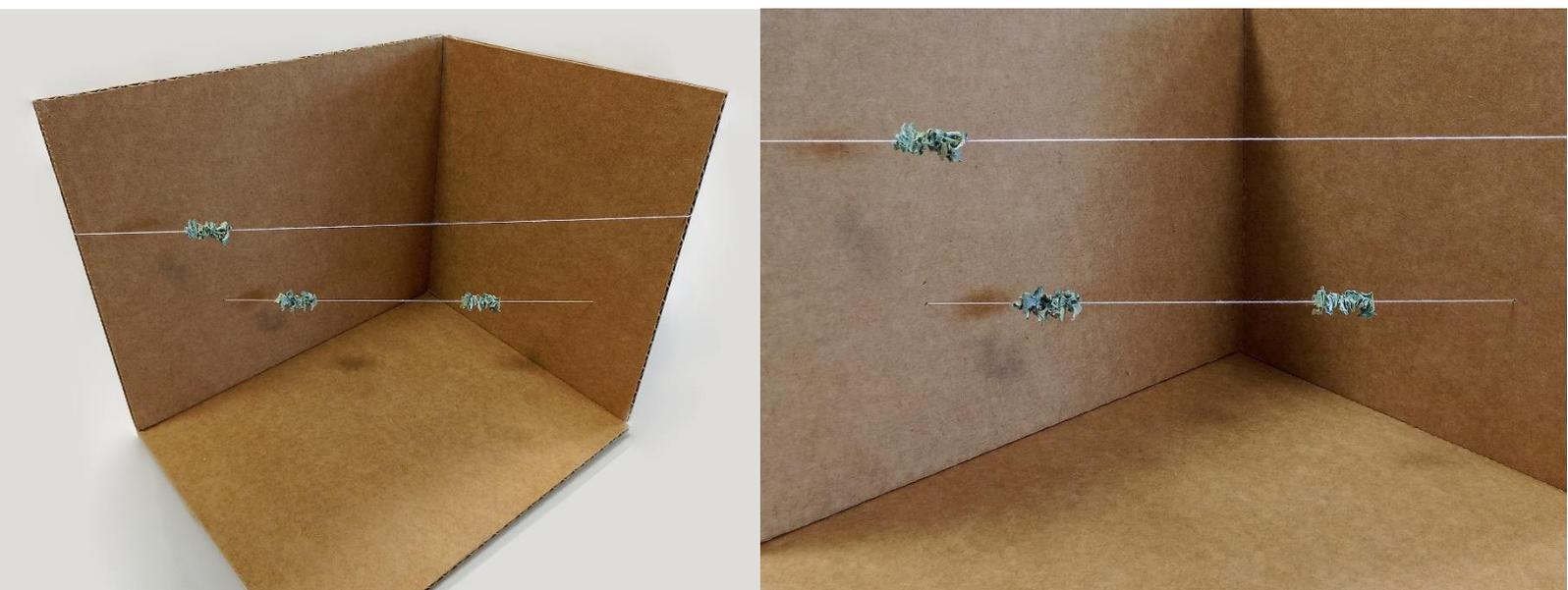
para ello de un momento vital concreto, el punto de inflexión en el que aparece la depresión. En cuanto a las fotografías utilizadas son, de nuevo, autorretratos abstractos -en algunos casos negativos de la fotografía-. Están cortados, doblados, pegados, superpuestos...

Así, podemos ver como esta nueva inquietud de incluir el factor espacio en la ecuación, sacando al texto de su entorno natural y habitual, como es el libro, e intentando invadir con él el espacio, ya se había comenzado a desarrollar en algunos trabajos previos.

Por otra parte, ya iniciado este nuevo proyecto, pero antes de vernos inmersos en la situación en la que desembocó la pandemia, ya habíamos comenzado a esbozar ideas y elaborar maquetas con la intención de explorar nuevos espacios en los que presentar el texto. Pretendían funcionar como nexos entre los libros de artista que comenzamos realizando y las instalaciones que realizaríamos después a partir de éstos. Aunque finalmente no se llevaron a cabo, consideramos oportuno incluir en esta memoria las imágenes de dichas pruebas y comentarlas brevemente. Quedan, además, como el inicio de un posible futuro campo de trabajo. A la izquierda podemos ver una de las primeras maquetas que realizamos tomando como referencia un espacio cualquiera, tipo cubo blanco. Es un descarte, ya que a tamaño real sería difícil conseguir que la tira de texto quedase tan tersa como en la maqueta. En la maqueta que se muestra en las figuras 58 y 59, trabajamos con la idea de presentar flores sobre las que escribiríamos poesías a mano y que presentaríamos tendidas en el espacio con hilos que atravesaran la sala de una pared a otra. En la maqueta se presentan dos hilos, pero la idea sería llenar toda la sala, de modo que el espectador pudiera penetrarla, pero tuviera que hacerlo con cuidado, esquivando los hilos.



Figura 57. Maqueta realizadas antes del confinamiento.



Figuras 58 y 59. Maqueta realizadas antes del confinamiento.

Una vez introducidos estos trabajos y pruebas previas, pasaremos a ver cómo ha evolucionado finalmente este trabajo y a comentar las obras que lo conforman.

BLOQUE 1. Texto propio

6. Escribir para sanar

“ I love language. You can stand anything if you write it down. Words put in connection can open up new relations, a new view of things.⁹”

Louise Bourgeois (Tate, s.f.)

Nuestra predilección por trabajar con las palabras surge de un interés por la poesía y del hábito personal de escribir. Hace unos seis años el texto empieza a tomar peso en mis trabajos artísticos. Comienza a introducirse en ellos, tímidamente, en forma de breves títulos, pero poco a poco van tomando una mayor entidad hasta constituirse como una parte fundamental de la obra. De este modo, en el primer bloque de esta parte presentaremos una serie de obras en las que el texto procede de cuadernos personales, para lo que, frecuentemente, rescatamos palabras olvidadas y les damos un nuevo lugar. Exponemos estas palabras, ya sea por medio de un libro de artista o por medio de una intervención.

El germen de nuestra producción, como ya hemos dejado ver, parte a menudo de un trastorno depresivo y de ansiedad. Y el fin es sanarla. Aunque, ya prácticamente superado, nuestro motor ahora es la propia relación entre la materia textual y el espacio, sus interacciones y diálogos, la enfermedad mental y el arte como una vía mediante la que hacerle frente, es algo que está muy presente en la mayoría de las obras que presentamos. Por este motivo encontramos pertinente dedicarle un espacio en este trabajo.

⁹ Me encanta el lenguaje. Puedes soportar cualquier cosa si la escribes. Las palabras puestas conectadas pueden abrir nuevas relaciones, una nueva visión de las cosas. (Traducción propia).

además, aunque tal vez en menor medida, la práctica de escribir -y de crear- como medio sanador y preventivo, permanece en nuestro quehacer.

Montserrat Escartín Gual (2014) nos habla, en relación con las preocupaciones de la escritora Carmen Martín Gaité, de la expresión oral -pero, especialmente de la escrita- como procedimiento de cura, de la salvación a través de la palabra. Martín Gaité entendía que «contar alivia de ese peso insoportable con que nos abruma lo meramente padecido, nos convierte en protagonistas, nos ayuda a sobrevivir...», es decir, se trata de «convertir el sufrimiento en palabras» (Escartín Gual, 2014, p.575). Si Martín Gaité afirma que, mientras hablamos casi siempre con descuido, escribimos con cuidado, desde la psicología, es habitual utilizar la escritura automática como práctica para mantener la salud mental. Se trata de una escritura en la que el objetivo es llenar páginas y páginas sin ningún cuidado y sin pensar demasiado, soltando todo aquello que nos recorra la cabeza, dejándolo ir.

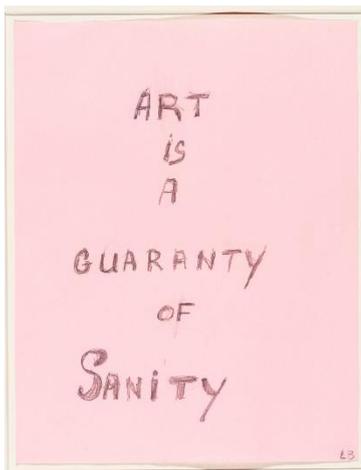


Figura 60. LOUISE BOURGEOIS.
Art is a guaranty of sanity, 2000.

Entendemos que toda palabra que escribimos se queda en el papel -o en cualquier soporte sobre que utilicemos-, ya sea con cuidado o sin él, deja de pertenecernos. Este pensamiento es el que nos lleva a utilizar la escritura como proceso sanador. Como dice **Louise Bourgeois** en la cita que introduce este capítulo, podemos soportar cualquier cosa si la escribimos. Esta artista, de difícil clasificación y en cuyo trabajo encontramos varias analogías con el nuestro, desarrolló durante su carrera un trabajo de carácter multidisciplinar, utilizando en él multitud de materiales. Bourgeois crea a partir del trauma, representando en sus piezas el dolor producto de una niñez traumática. Utiliza el arte como terapia, siendo una muestra de ello su conocida frase *Art is a guaranty of sanity* [el arte es garantía de salud mental]. En varias de sus piezas, como en ésta, utiliza la escritura como medio de expresión trazando a mano o bien cosiendo las palabras sobre

tejidos. Comenzó a escribir diarios cuando era niña, acumulando en ellos sus experiencias. A lo largo de su vida, siguió escribiendo y registrando sus pensamientos, actividades y experiencias. Además de utilizar las palabras de sus diarios como un almacén de memoria del que rescataba ideas para su trabajo, también incluyó algunos de los textos en sus obras.

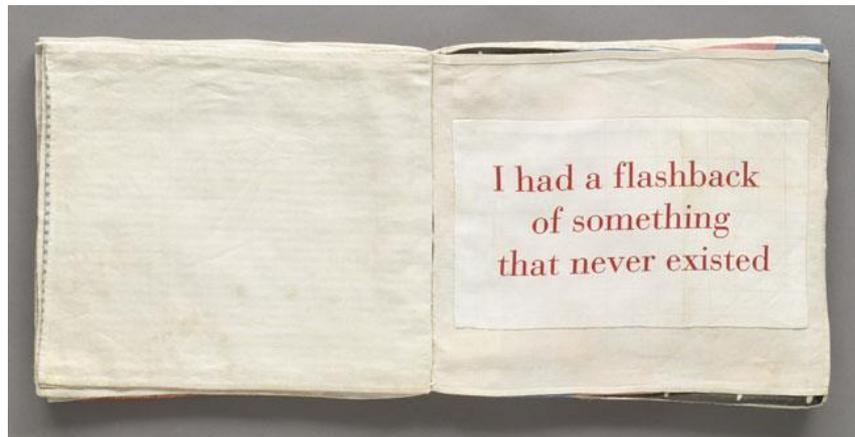


Figura 61. LOUISE BOURGEOIS. *I had a flashback of something that never existed*. 2013.

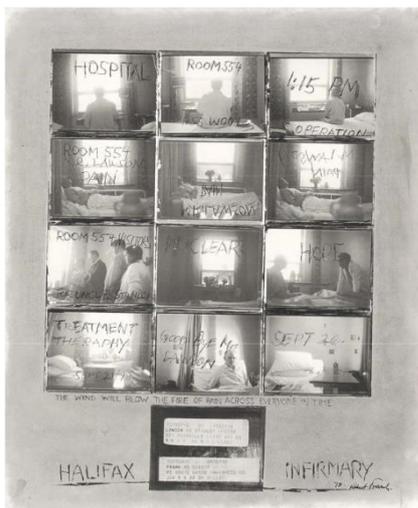


Figura 62. ROBERT FRANK. *Halifax Infirmary*. 1978. Impresión de gelatina de plata, texto escrito a mano y pintura. 50x40,5 cm.

Otro artista que utiliza la escritura como vía de escape es **Robert Frank**, quien, a partir de los años sesenta, comienza a trabajar exclusivamente con temas personales. Realiza imágenes descuidadas, destruidas, huyendo de la imagen perfecta y manipulando la imagen. Corta y rompe las imágenes para superponer textos sobre las fotografías, rayándolos. Cortando y rompiendo las imágenes. Este cambio de estilo en su obra coincide justamente con la muerte de su hija en un accidente aéreo, por lo que cabe pensar que realizaba estos trabajos por necesidad, para poder volcar el dolor en su obra. (Vilar, 2008, p.88) De nuevo, pensamos que escribir y crear nos ayuda a sanar.

6.1. *kit de supervivencia semántica de la pena*

Se trata de un libro de artista que pretende servir como una herramienta mediante la cual mostrar y acercarse a la depresión, a la vez que me permite tratar de comprenderla. Encontrar el sentido a esta pena a través del lenguaje y la poesía poniendo en diálogo textos poéticos y fotografías en las que las flores -formando distintas letras y composiciones- aparecen como protagonistas y como símbolo de recuerdos, de lágrimas, de efimeridad. Aunque el libro funciona en cierto modo como autorretrato, la interacción del lector es especialmente importante. Ésta se busca mediante pequeños *easter eggs*, los cuales se presentan como piezas que modifican el significado de algunas partes del libro, alterándolo, ampliándolo o completándolo¹⁰.



Figura 63. Portada *kit de supervivencia semántica de la pena*. 2019.

¹⁰ En el Anexo 1 se pueden ver los diferentes *easter eggs* que esconde el libro.

En cuanto al plano formal, el *kit* consta de doce láminas sin encuadernar en las que se intercalan fotografías impresas en distintos tipos de papel con textos impresos mediante tipografía móvil sobre estas imágenes, su reverso o diferentes tipos de papeles (como pueden ser vegetal o de acuarela). El conjunto de las páginas queda recogido en una faja de papel vegetal en la que aparece impreso el título con tipos móviles. Algunas de las páginas, como veremos aparecen intervenidas mediante cosidos, troquelados, etc. El libro forma parte de un trabajo colectivo -*Kit de supervivencia*- compuesto de veinticinco ejemplares, además de tener una edición independiente de veinte copias.



Figura 64. Tirada de 25 copias para el libro colectivo *Kit de supervivencia*.

Figura 65. Páginas del libro desplegadas.

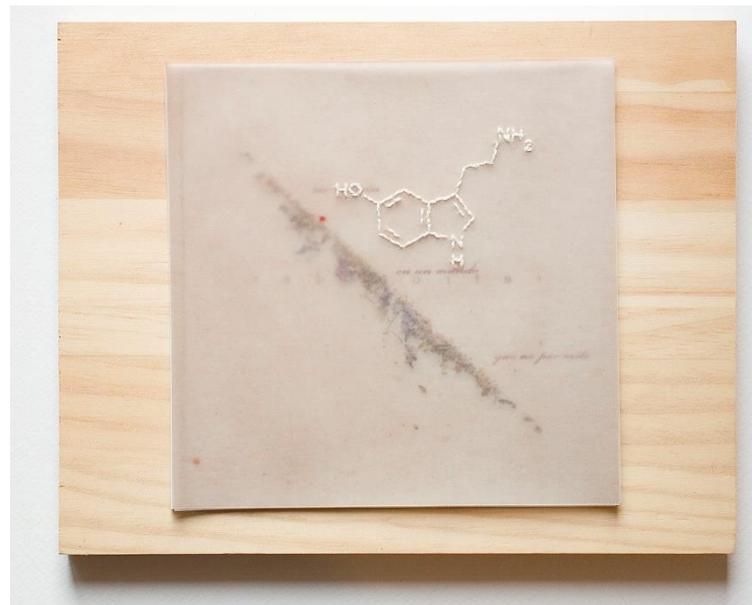


Figura 66. Proceso de construcción de las piezas *fl*.

Figura 67. Perforado de la palabra *depresión*.

Figura 68. Cosido de las páginas *etimología de la depresión*.

Como ya hemos mencionado e iremos viendo a lo largo del trabajo, en nuestra producción la reflexión en torno al tiempo es uno de los temas principales que tratamos. Por eso es tan importante la lentitud del proceso. El hecho de construir piezas en las que el detalle tiene suma importancia, así como el proceso manual. Es un proceso lento y minucioso que pone de manifiesto el paso del tiempo y tiñe a la obra con un velo de temporalidad. El tiempo como factor imprescindible para curar. Pasar tiempo creando para cerrar la herida. Coser poco a poco. Envolver poco a poco. Sin prisa, ni pausa. Tejiendo una paciencia prácticamente desvanecida hoy en día.



Figuras 69 - 72. Algunas páginas de kit de supervivencia semántica de la pena.



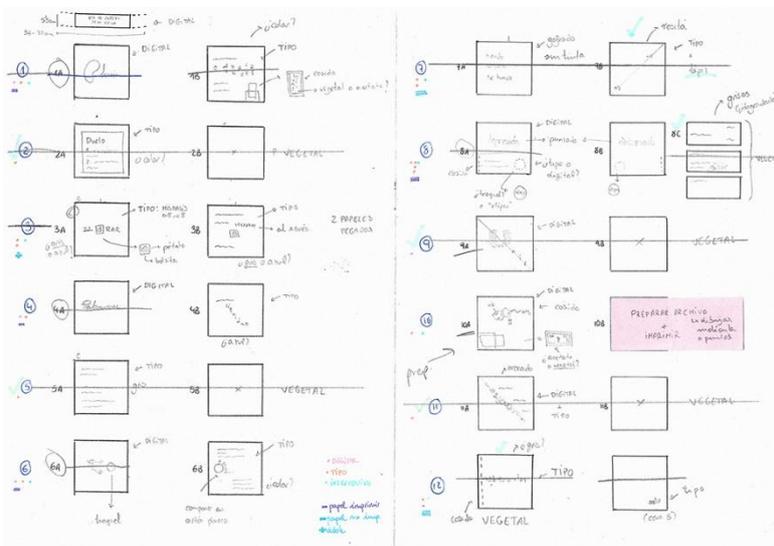
Figura 73. Páginas secando en el taller.

Figura 74. Paginación y apuntes.

Figura 75. Páginas de la maqueta.

En el caso de este libro, aunque no habla propiamente de dicho concepto, éste adquiere en él una importancia implícita, haciéndose presente en cada uno de los matices del trabajo. En cada troquel, en cada puntada, en cada minúscula letra compuesta una a una, en cada página impresa manualmente o cada flor colocada minuciosamente con unas pinzas sobre el soporte. El tiempo está siempre, aunque no sea de forma explícita. La repetición del proceso da lugar a un trabajo en cierto modo automático en el que se origina una especie de *espacio muerto*, de tiempo para la evasión. Continuando con la línea de trabajos anteriores: el proceso artístico como agente sanador. De este modo, entendemos la importancia de la repetición, en este caso, en el sentido de repetir un acto.

El proceso de este trabajo fue largo, demandante y supuso un reto al no haber trabajado nunca antes con tipos móviles. Sin embargo, también resultó especialmente enriquecedor. El desarrollo del proyecto cumplió la que era, quizás, la más importante de sus funciones: un acercamiento a comprender la depresión.



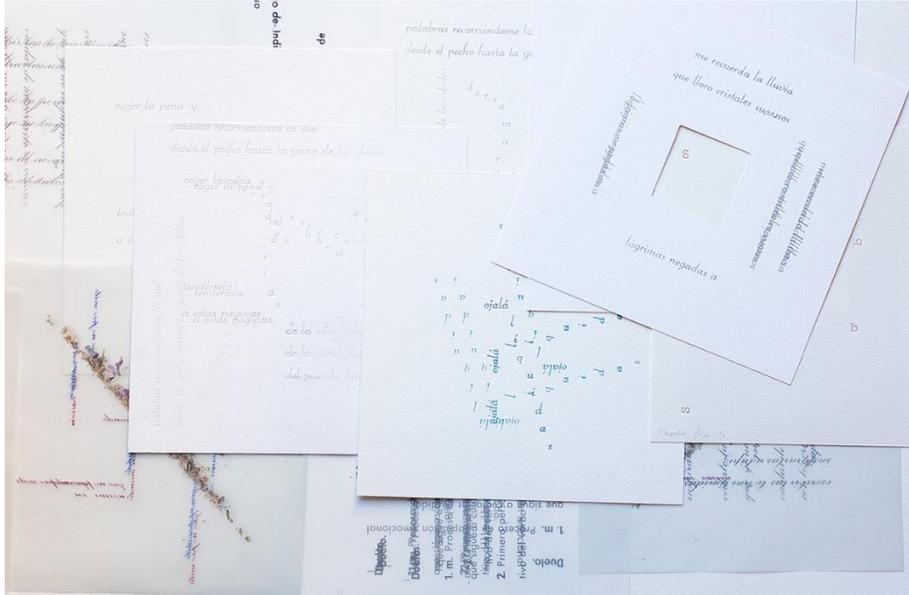
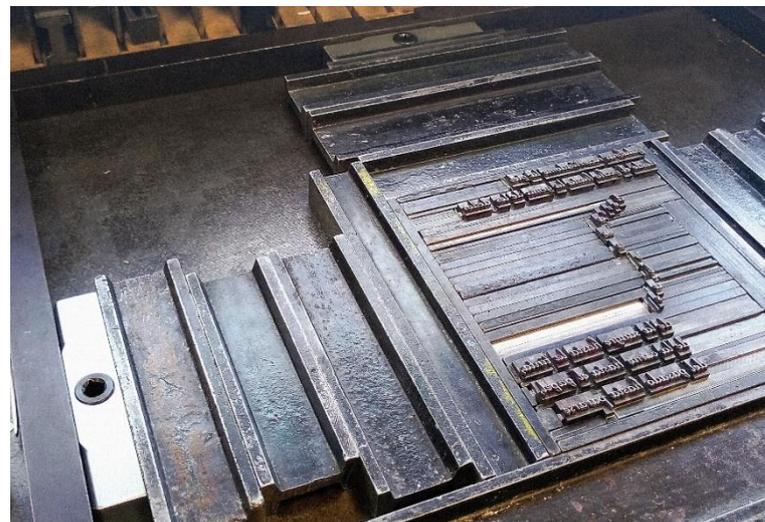


Figura 76. Pruebas de tipos móviles.
Figura 77 y 78. Pruebas de impresión.

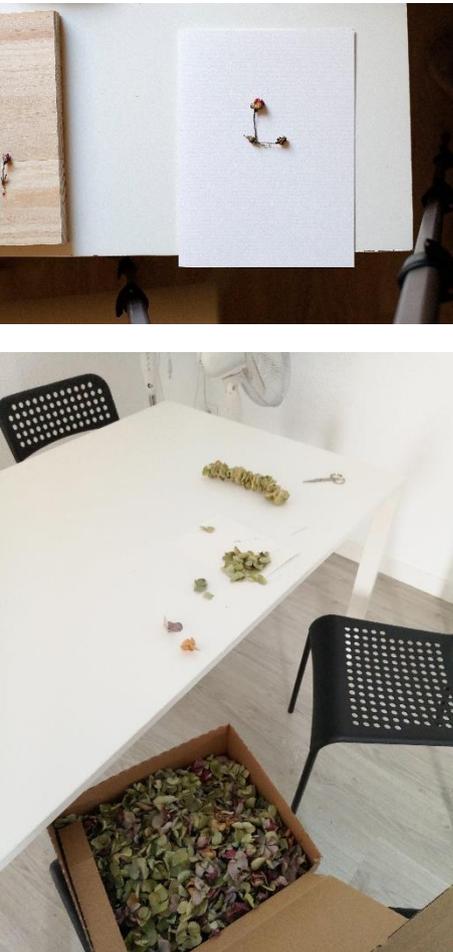
Se trata de un proyecto muy ambicioso y laborioso, por lo que para poder cumplir los plazos y completar ambas tiradas (que en total suman cuarenta y cinco ejemplares), fue imprescindible llevar una planificación muy precisa. Empezamos realizando varias maquetas hasta llegar a una que se acercase lo máximo posible al resultado final, con el fin de medir bien los tiempos. Esta es una forma de trabajo a la que no estoy acostumbrada, ya que suelo trabajar- sobre todo en el caso de los libros de artista, no tanto en las instalaciones- dejando cierto margen para la improvisación y el azar, de modo que voy conformando y reajustando el contenido a medida que trabajo. En este caso, el margen fue bastante estrecho.



Figuras 79 y 80. Trabajo en el taller de tipografía.

Figura 81. Composiciones en tipos móviles.

Figura 82. Composición en tipos móviles en la rama. Página *derramarlas*.



Figuras 83 y 84. Proceso de construcción de las letras de flores que aparecen en las fotografías del libro.

Una vez realizada la maqueta, hicimos un repaso de todos los pasos que deberíamos seguir, los materiales, etc., y comenzamos a realizar las fotografías y a componer los textos en el taller de tipografía. Primero imprimimos los textos cuyo soporte no era un papel impreso y las fotografías sobre papel vegetal, a la par que continuamos componiendo el resto de textos y comenzamos a hacer las pruebas de impresión en distintas impresoras y con distintos papeles para el resto de las imágenes. Una vez decidido el papel¹¹ e impresas y guillotinas todas las imágenes, procedimos a imprimir los textos que correspondían a estas páginas. El último paso fue elaborar las piezas y realizar las intervenciones (cosidos, troquelados, etc.) y montar cada libro con su faja.

Conviene hacer mención a la experimentación con tipografías¹². Aunque, según el enfoque de diseñadores como Enric Jardí (2007, p.8) o Massimo Vignelli (Hustwit, 2007, min. 5-6), lo más adecuado hubiera sido emplear no más de tres tipografías¹³, nos decantamos por utilizar varias familias tipográficas con el fin de explorar las posibilidades de la tipografía móvil, intentando adecuar cada una al lenguaje de la página que la recoge¹⁴. De esta forma, por ejemplo, en las páginas en las que aparecen definiciones, empleamos Futura, una fuente de palo seco apropiada para textos objetivos o de carácter científico (Carrere, 2009, pp. 15-16). Por su parte, en páginas que recogen textos poéticos, nos decantamos por el uso de tipografías script (Litográfica) o cursivas (Gloria). Del mismo modo, jugamos a variar el tamaño y peso de las letras con el fin de reforzar el mensaje.

¹¹ Creative Smooth 240g.

¹² Las familias tipográficas utilizadas, así como su cuerpo y peso.

¹³ No se trata, sin embargo, de una opinión unánime. Otros diseñadores, como Stefan Sagmeister consideran que restringir el uso a dos o tres tipografías equivale a que un escritor decida escribir solo con dos o tres palabras (Hustwit, 2007, min. 53-54).

¹⁴ Cada familia tipográfica nos acerca a una connotación distinta. En palabras de Jost Hochuli (2001), las letras “provocan por su lenguaje de formas sentimientos determinados”, “pueden transmitir también «lo atmosférico»” (p. 38).

Figura 85. Página *atravesar*.



Por último, nos gustaría comentar el devenir que ha sufrido la pieza. En las páginas LL O RAR, algunos pétalos se han movido (lo cual no pudimos prever dado que en la página de la maqueta esto no ha ocurrido.). Aunque estéticamente nos resulta molesto, conceptualmente nos interesa. Cada pétalo simboliza una lágrima y éstas no son algo estático, por lo que este fluir aporta significado a la página.

Figura 86. Cara A págs. LL O RAR troqueladas.

6.2. *las horas mudas, los días sordos*

las horas mudas, los días sordos (2020) es un libro de artista que puede considerarse obra hermana de la anterior *Retales de piel*. En *las horas mudas, los días sordos* se repite la estructura de libro desplegable de *retales de piel* y vuelve a aparecer la representación de la habitación, encontrando en este caso tres habitaciones cerradas además de cuatro ventanas que hacen de nexo, buscando el dinamismo de la pieza y no una diferenciación semántica.

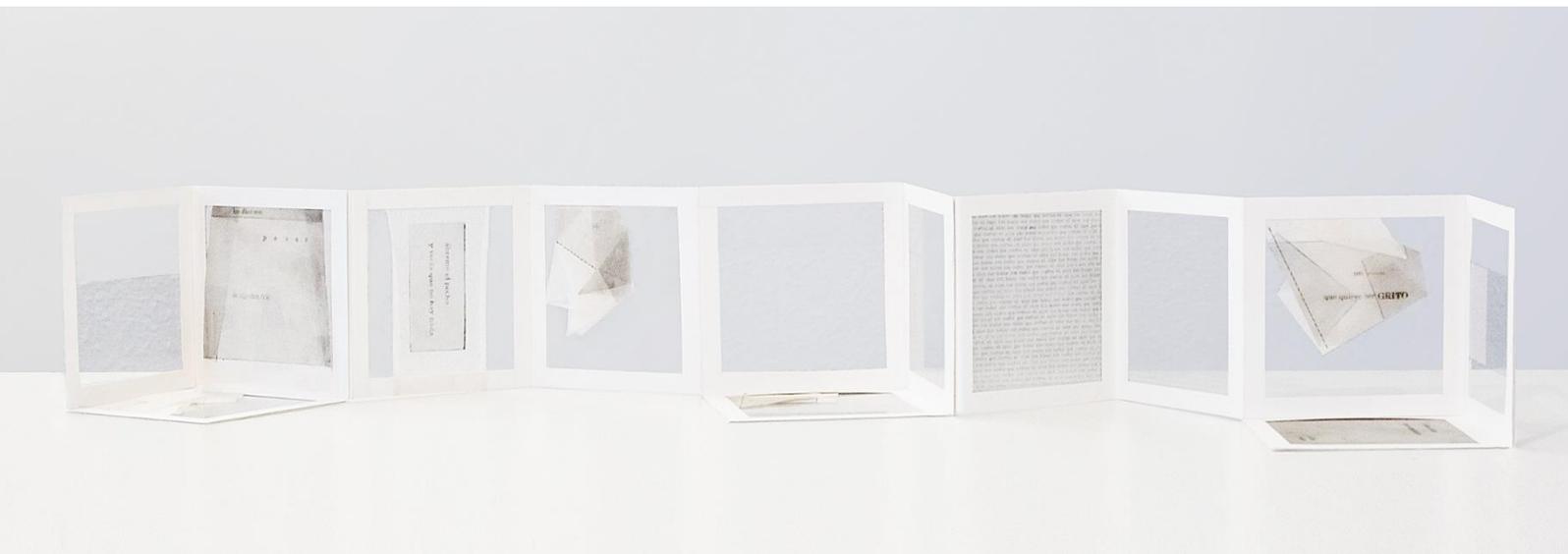


Figura 87. *las horas mudas, los días sordos*. Libro de artista. 20 x 150 cm.

En cuanto a la técnica, la empleada en este caso es el grabado calcográfico, en concreto el grabado a la punta seca sobre planchas de acetato, que estampamos posteriormente en papel japonés de 9 gramos. A partir de las estampas resultantes -sobre las cuales realizamos una serie de plegados y pespuntos- y algunas matrices grabadas, compusimos el libro utilizando papel de acuarela como base. En este caso, prescindimos de la imagen y trabajamos sólo con texto. El resultado es un libro de artista en el que los grabados dialogan con las propias matrices, dándose el juego de mostrar y ocultar, aludido también en los plegados del papel.

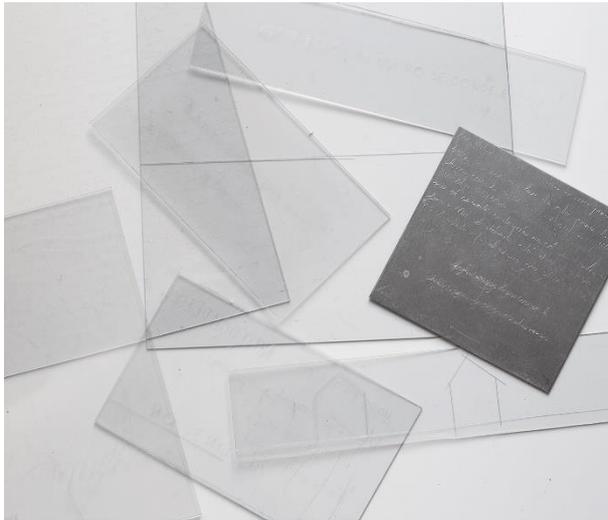
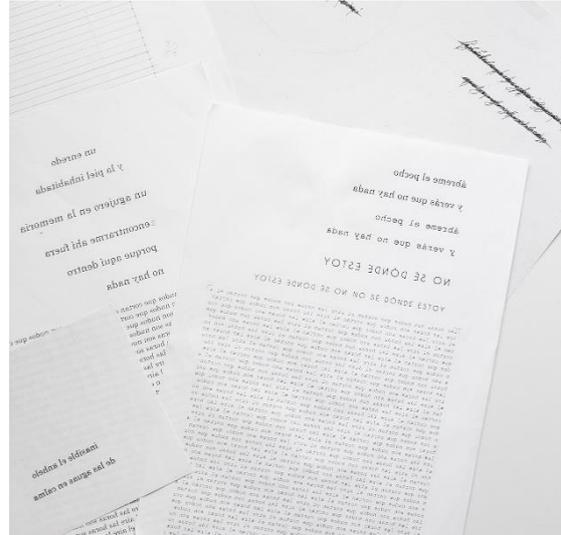
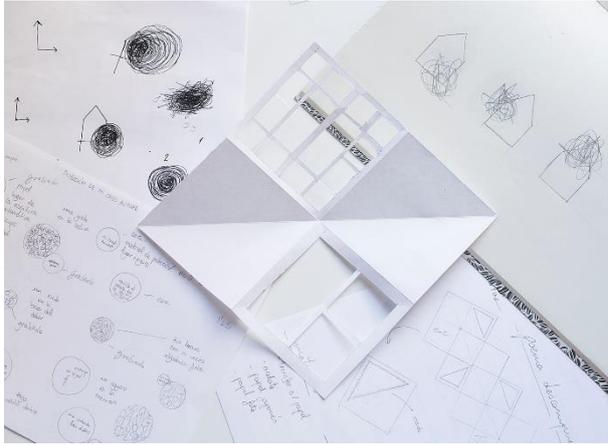


Figura 88. Bocetos y maqueta.

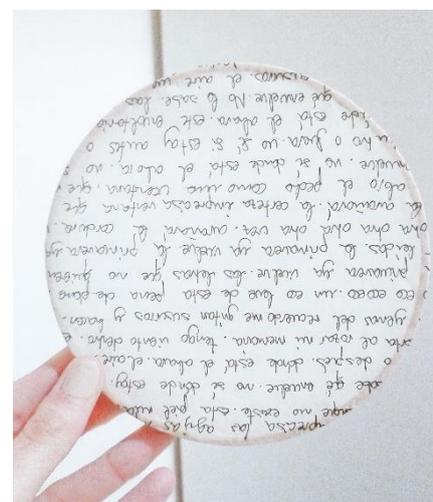
Figura 89. Plantillas.

Figuras 90 y 91. Pruebas en planchas de zinc y acetato.

Figura 92. Prueba en papel vegetal s/bastidor.

Figura 93. Bocetos y pruebas con xilografía.

Figura 94. Prueba en papel vegetal s/bastidor.



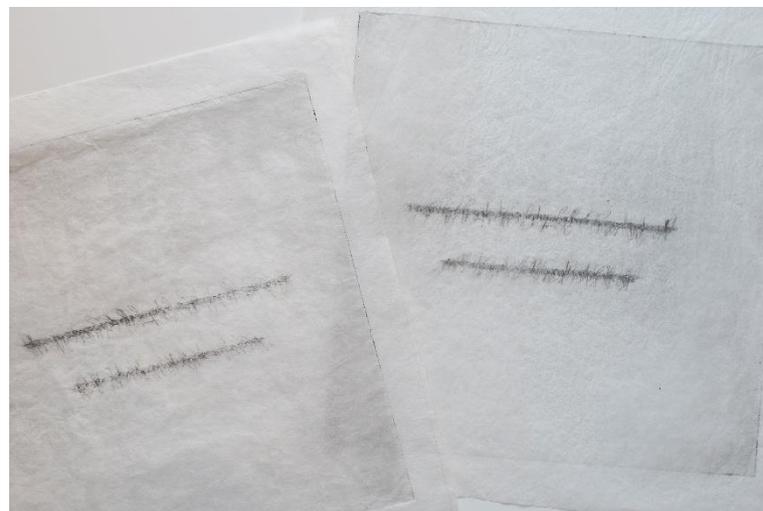
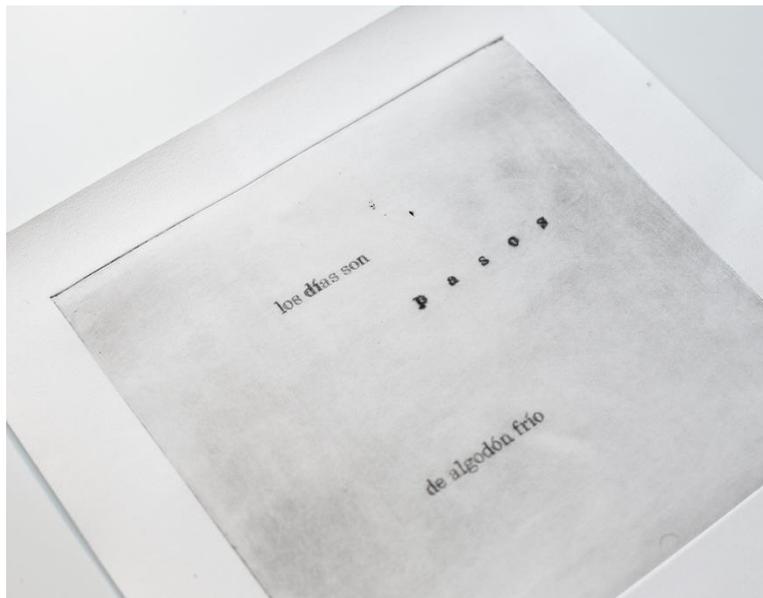
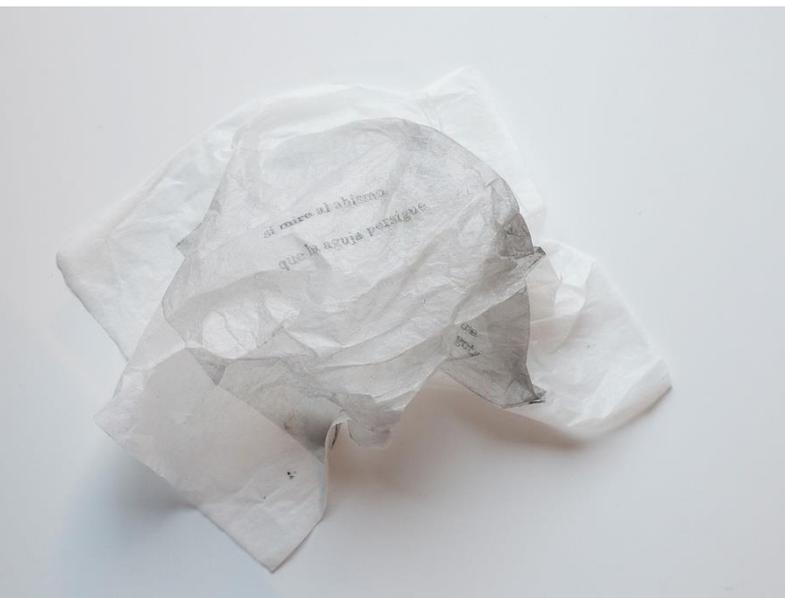


Figura 95. Descarte.

Figura 96. Prueba de estado s/ papel Rosaespina.

Figura 97 Prueba de plegado con papel japonés.

Figura 98. Pruebas de textos ilegibles en papel japonés.

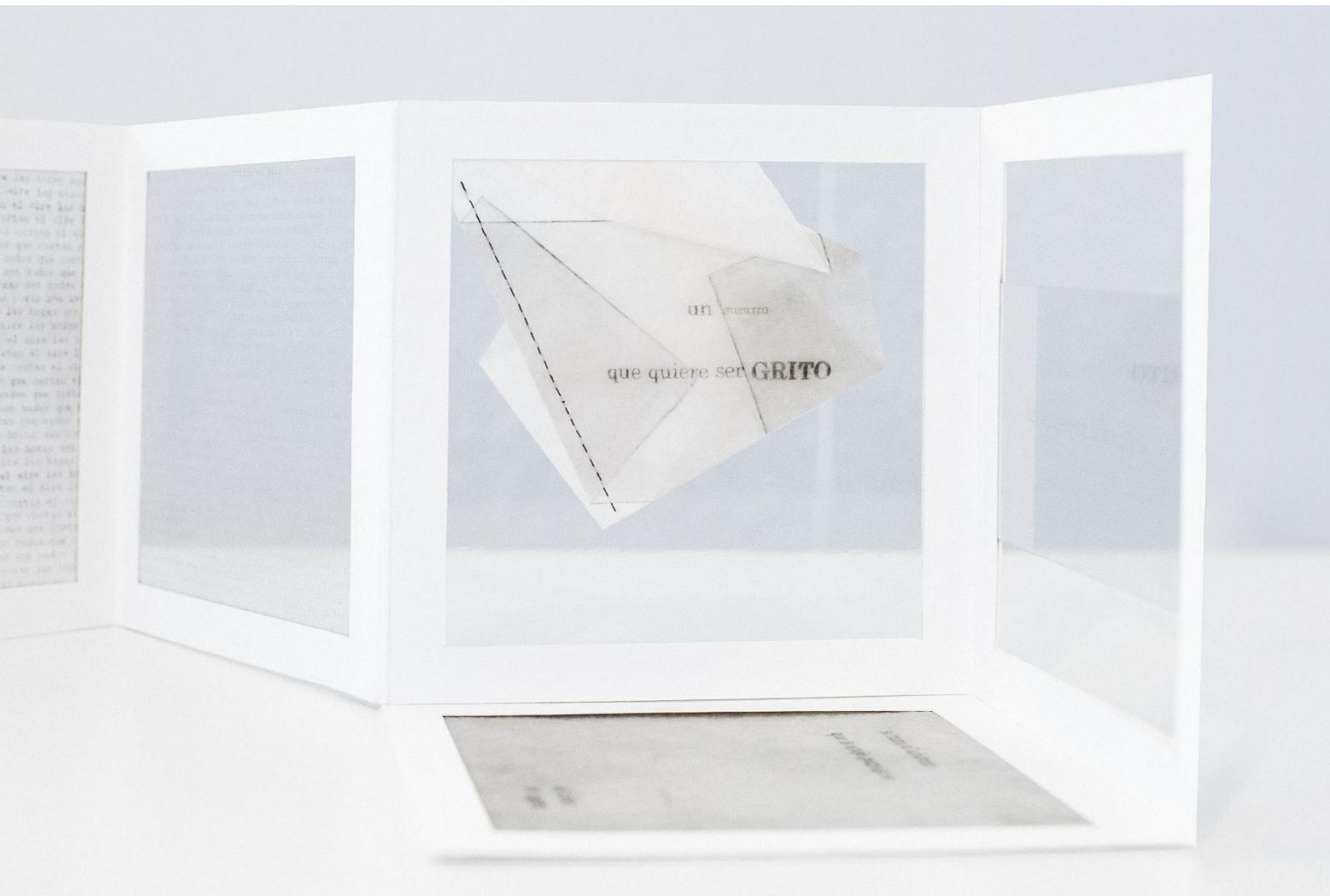


Figura 99. Detalle de *las horas mudas, los días sordos*.

Conceptualmente, aunque encontramos convergencias, el significado y el punto de partida de ambos libros es distinto. Si en *retales de piel* creamos desde el letargo que supone la depresión, en esta pieza lo hacemos desde la urgencia de hablar del tiempo en relación a la depresión ansiosa o el trastorno de ansiedad generalizada. Pretendemos representar la sensación de desubicación que se produce durante un ataque de ansiedad y la concepción del tiempo como algo angustioso. Buscamos encontrar respuestas a preguntas que aún no se han formulado. Arañando y rasgando la matriz de la pieza, tratamos de romper la nuestra propia, de salir de la enfermedad.

Para reforzar la idea de desubicación y desasosiego, el texto presentado se compone de frases inconexas, huyendo de una lectura lineal del mismo. Esto viene dado también por las propias frases. Por ejemplo, *si miro al abismo que la aguja persigue*- siendo el abismo el futuro- o *las horas son nudos que cortan el aire*. Por otra parte, aparecen de nuevo las transparencias como símbolo de intimidad desvelada, de la propia piel habitada y sincera. Del mismo modo, las puntadas remiten al acto de coser las heridas.

las horas mudas, los días sordos tiene un cierto carácter contemplativo -a diferencia del libro visto en el apartado anterior, *kit de supervivencia semántica de la pena*, en el que la interacción del lector cumple un factor importante-. Funciona en cierto modo como libro objeto, acercándose más al terreno de la escultura que al formato libro tradicional. Aquí el lector no pasa las páginas con los dedos, las recorre con la mirada. Más que lector, puede considerarse un espectador de una pieza escultórica. No obstante, para realizar su lectura, se precisa una especial voluntad por parte del espectador.

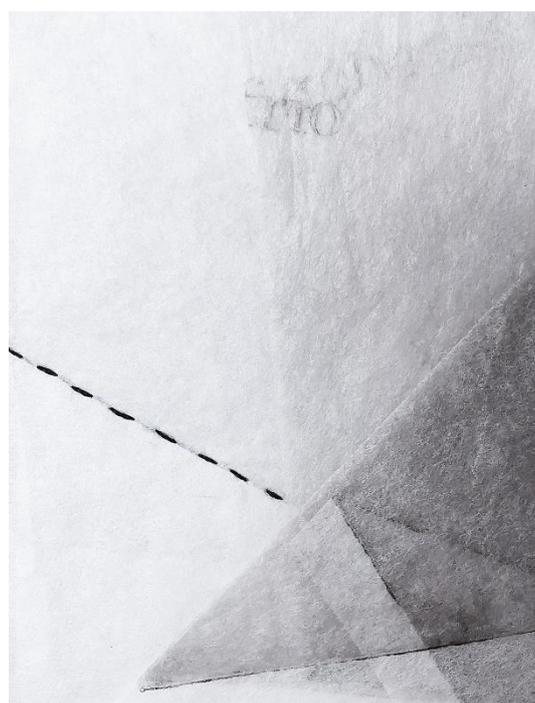


Figura 102 y 103. Detalles de *las horas mudas, los días sordos*.



Figura 104. Pestaña del libro.

La escritura en esta pieza es muy sutil, resultando en algunas matrices especialmente difícil su lectura. El texto aparece casi escondido, invisible, breve, pequeño y poco contrastado. En algunas páginas hay incluso que buscarlo para poder verlo. Esto hace, de nuevo, que la lectura de la pieza sea lenta, debiendo el espectador permanecer en ella un cierto tiempo para poder alcanzar una comprensión completa de la misma.

Continuaríamos así -como ya ocurrió en las piezas del apartado “antecedentes” y en *retales de piel*- dando otro paso, también tímidamente, hacia una ampliación de los márgenes espaciales de la escritura.



Figura 105 y 106. Detalles de *las horas mudas, los días sordos*. 2020.



6.3. *un eco leve de esta pena de plomo*

Como hemos ido mostrando, el uso de la palabra en nuestros trabajos ha ido casi siempre acompañado de imágenes. En el ejercicio de explorar las posibilidades de la escritura fuera de su lugar habitual, incorporando en él la tercera dimensión, comenzaremos a prescindir de la fotografía y a tratar el texto como imagen y objeto. Al expandir los límites del texto, sorteamos que sea el espectador quien tenga que realizar el acercamiento a la obra, induciendo que sea ésta la que acuda a él.

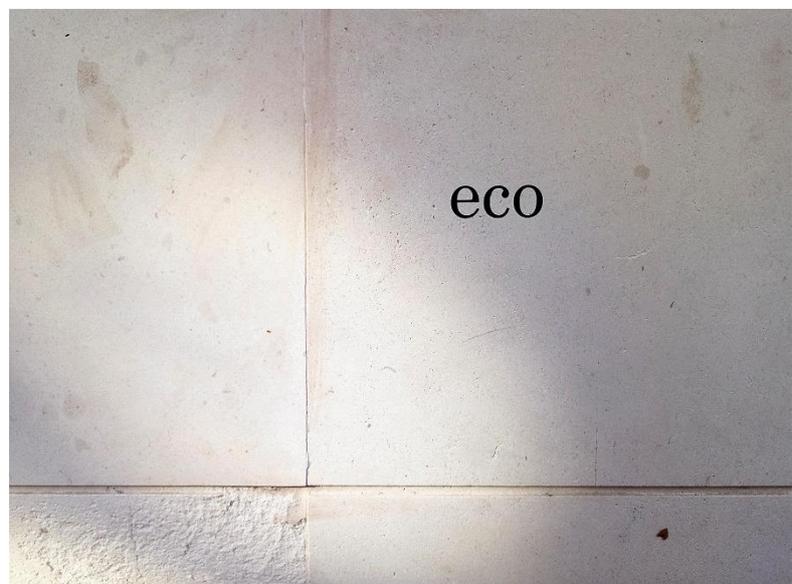
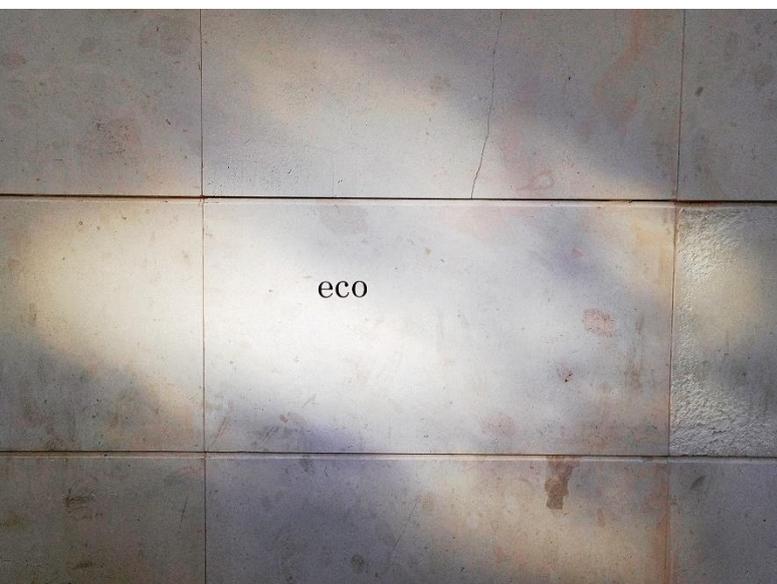
En este sentido empezamos a trabajar, antes del inicio de la pandemia, en el proyecto *un eco leve de esta pena de plomo* (2019-). Utilizando la palabra “eco” recortada en vinilo adhesivo, comenzamos a dejarla por distintos espacios de la calle, siguiendo nuestros recorridos diarios habituales. Conceptualmente, recurrimos de nuevo al tema de la depresión, entendiéndola esta vez como una enfermedad crónica que aun cuando está controlada te persigue como una sombra o como un eco. De este modo, el eco va impregnando los lugares que transitamos, dejando huella y haciéndose visible allá por donde vamos.

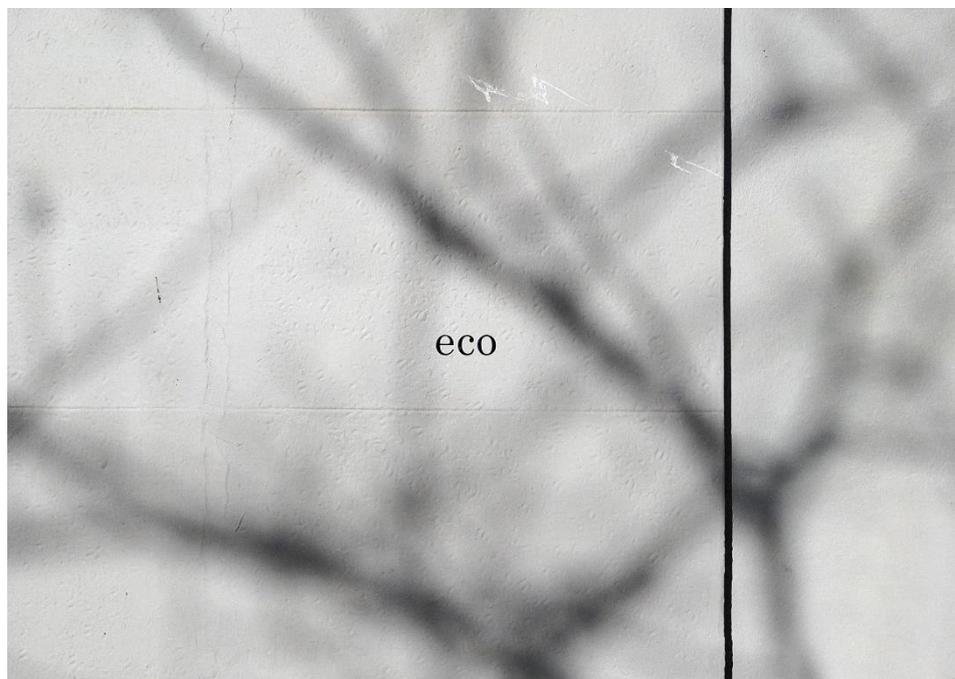


Figura 107. Prueba en la calle.

Figuras 108 y 109. Proceso.

Figuras 110 y 111. *un eco leve de esta pena de plomo*. 2020. Intervención en la calle.





Figuras 112 y 113. *un eco leve de esta pena de plomo.* 2020. Intervención en la calle.

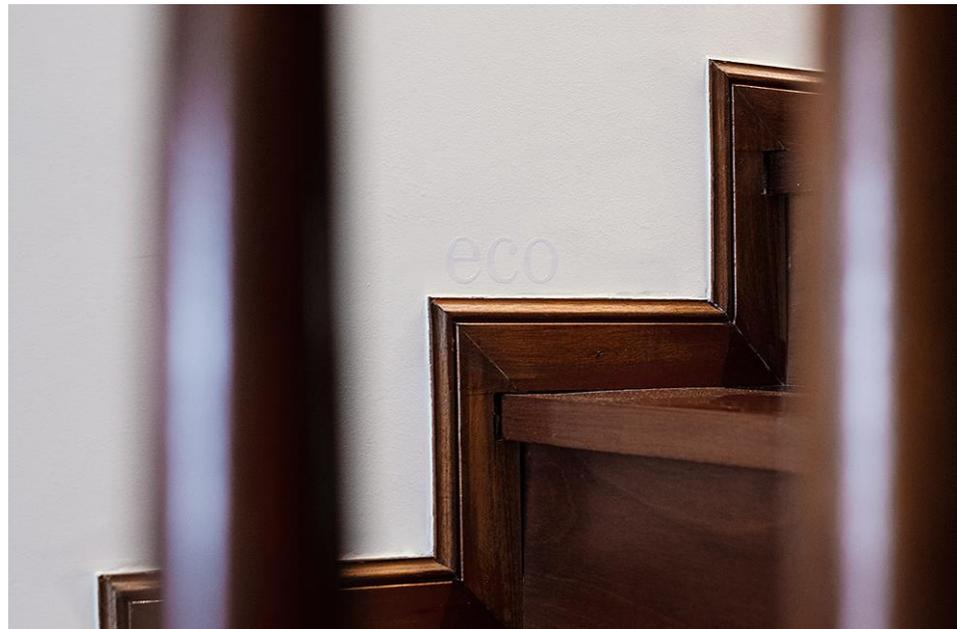
De nuevo, la situación epidemiológica interrumpió este trabajo. En un principio pensamos en dejarlo pausado para comenzar más adelante. Sin embargo, nos pareció apropiado continuarlo dentro del nuevo espacio en el que comenzamos a pasar tanto tiempo: la casa. Espacio que es además refugio recurrente durante los periodos depresivos. Volvemos de nuevo a las habitaciones de *retales de piel* y *kit de supervivencia semántica de la pena*, solo que esta vez no se trata de una representación del espacio, si no que intervenimos el propio lugar, extendiendo nuestro ámbito de interés y actuación a toda la casa. Se trata de un proyecto abierto que pretendemos continuar desarrollando por distintos espacios y recorridos.



Figuras 114 y 115. *un eco leve de esta pena de plomo*. 2020. Intervención en casa.



Figuras 116 y 117. un eco leve de esta pena de plomo. 2020. Intervención en casa.



6.4. *de tiempo, piel y polvo*

Así, el tiempo parece estar presente en la realidad cotidiana de las personas, aunque bien es verdad que de una manera un tanto inasible, inaprensible, inmaterial. El tiempo es una noción sin referencia, una idea que tiene un montón de palabras para no referirse a ningún objeto concreto.

Perec (2001, pp.9-10)



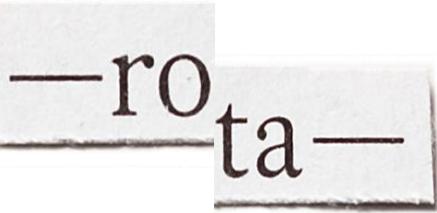
Figura 118. Portada de *de tiempo, piel y polvo*.

La situación provocada por la pandemia ha dado lugar, como ya hemos ido comentando a lo largo de la memoria, a una bifurcación de nuestra producción artística y, por tanto, de la base de este trabajo. Por una parte, el constante ruido de noticias y datos sobre la pandemia hace que -de forma en parte consciente, en parte inconsciente-, continuemos con la propagación del zumbido y produzcamos piezas sobre dicha temática, utilizando textos apropiados y un tono que se aleja de la poética que solemos trabajar, como iremos viendo más adelante. Sin embargo, por otra parte, resuena en nuestras cabezas la necesidad de continuar trabajando con texto propio y tintes más poéticos. Esto establece un doble camino de la producción, dando lugar a dos lenguajes dispares pero que parten de un mismo origen. El fotolibro *de tiempo, piel y polvo* (2020) es una de las piezas realizadas durante el confinamiento que sigue nuestra línea habitual de trabajo.

Reflexiona, desde un acercamiento abstracto, sobre cómo afrontar un yo en ruinas desde la memoria –o pedazos dispersos de identidad-, y la concepción del tiempo en el encierro. Fragmentos que sirven como piezas de reconstrucción, como pequeñas píldoras de autoterapia. Imágenes descontextualizadas. Trozos de piel y de ser. De tiempo. De polvo que se reitera. Hacer la primavera dentro. De estas cuatro paredes. De estos muros de piel. Un doble encierro en el que el tiempo pesa el doble y pasa intermitente. Un ayer que es presente. Una identidad difusa



Figuras 119 y 120. Páginas 6 y 7 de *de tiempo, piel y polvo*.



El concepto de tiempo es una constante en todo el fotolibro. A lo largo de las páginas, encontramos varios elementos visuales que nos remiten al tiempo y a la memoria. Para empezar, como ya hemos mencionado en la primera parte del trabajo y hemos visto al hablar de *kit de supervivencia semántica de la pena*, las flores presentan una fuerte carga conceptual en nuestra obra y aparecen muy vinculadas a la idea de temporalidad.

acariciar con las yemas del recuerdo



Figura 121. Detalle de la pág. 23.

Figura 122. Imagen de la pág. 10.

Figura 123. Pág. 26.

Más allá de las flores, podemos ver otras referencias al tiempo, como puede ser el movimiento en las imágenes como consecuencia de una baja velocidad de obturación, el cual se repite en la mayoría de fotografías que conforman el libro (ver figuras 125 y 126). Elementos como la propia piel, la representación de un reloj o las iniciales de los días de la semana, nos hablan también del pasar de las horas. El propio texto hace numerosas referencias al tiempo - “dejarme rozar por la arena que cae”, “un tictac incesante”, “acariciar con las yemas del recuerdo”, etc.-, que no aparece ya como enemigo o punto de partida de la ansiedad, si no como constructor de la identidad y agente sanador. Como ocurría en los libros de artista que hemos visto, el texto se presenta a modo de fragmentos que aparecen desordenados.

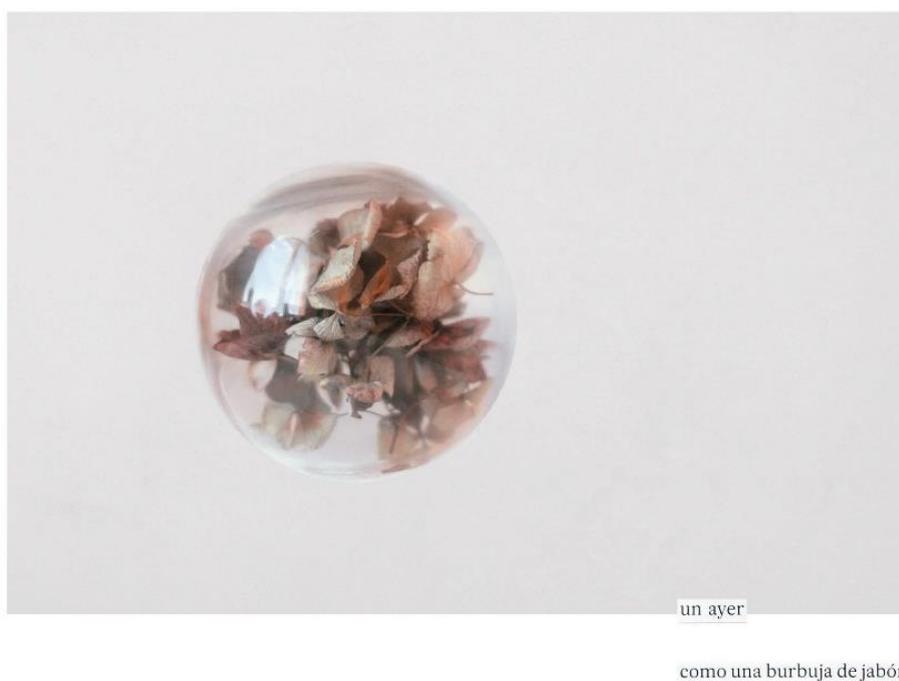


Figura 127. Pág. 29.

Figura 128. Imagen de la pág. 5.

Por último, atendiendo al plano formal, el libro se compone por cuarenta y cuatro páginas¹⁵ que muestran autorretratos fotográficos en los que se distinguen fragmentos de cuerpo y flores, principalmente. de manera muy sutil, recurrimos al uso de papel de periódico que, como veremos en las piezas del segundo bloque, es un material que hemos incorporado en nuestro proceso de trabajo y forma parte de nuestro quehacer actual. En este caso, el periódico aparece de una forma muy sutil y desvinculado del significado de la pandemia. Rescatamos palabras o pequeñas frases a las que damos un nuevo sentido, recomponiéndolas junto a las imágenes.

Se trata de un libro en formato digital que está pensado para ser editado en una tirada cuyo número de ejemplares está aún por definir y encuadernado mediante encuadernación rústica cosida. Es posible que revisemos su contenido para ampliarlo o modificarlo ligeramente, con la idea de añadir alguna página que incluya transparencias.



¹⁵ La paginación completa del libro puede consultarse en el Anexo 2.

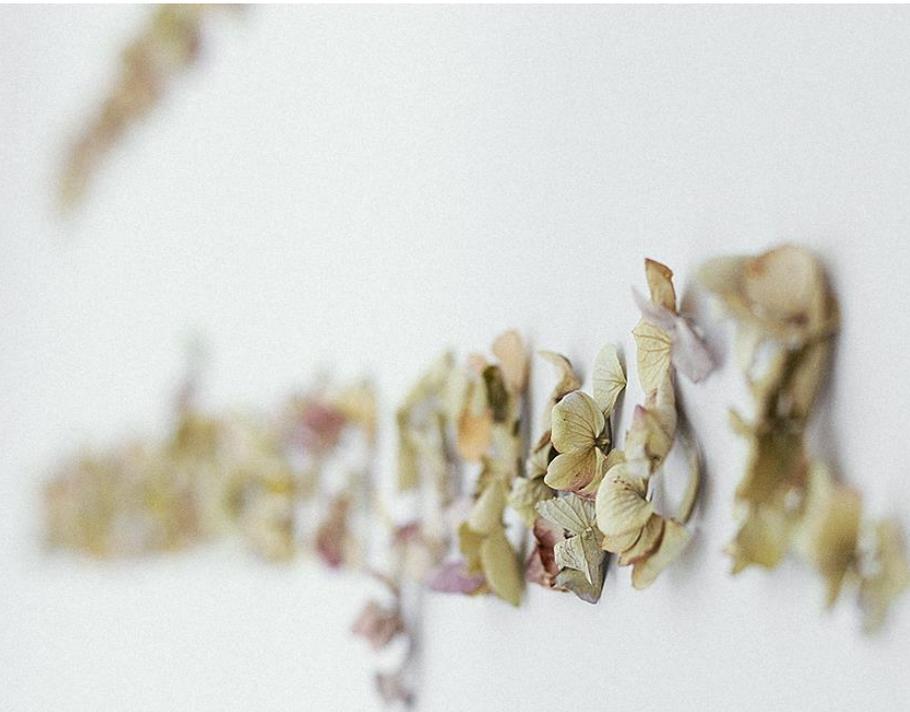
6.5. *la primavera se hace un hueco*

“Estaba, es cierto, en mi habitación con todo el placer y el agrado posible; pero, ¡ay!, no podía salir de ella a voluntad.”

Xavier de Maistre (2007, p.15)

A raíz del fotolibro que acabamos de ver, surge la intervención *la primavera se hace un hueco* (2021). Las flores, recuerdo de otra primavera, encuentran su sitio en la habitación. Separadas, en su día, de su lugar de origen, encuentran cobijo en este. Secas, como no puede ser de otra forma, nos hablan otra vez del tiempo. Nos hablan de las flores que crecen fuera de los edificios, de la vida que nos estamos perdiendo. Nos recuerdan el tiempo pasado -las primaveras vividas-, nos remiten al presente -el encierro - y refieren a un posible futuro -las primaveras por venir-. Hablamos de hacer la primavera dentro, de recrear cada florecer que esta vez no veremos, una primavera robada.

Figura 129. Detalle de *la primavera se hace un hueco*. 2021.



soy de un limbo impreciso
que crece en el encierro.
un trozo de esta pausa,
de este absurdo de presente.

cuatro paredes

se hace un hueco

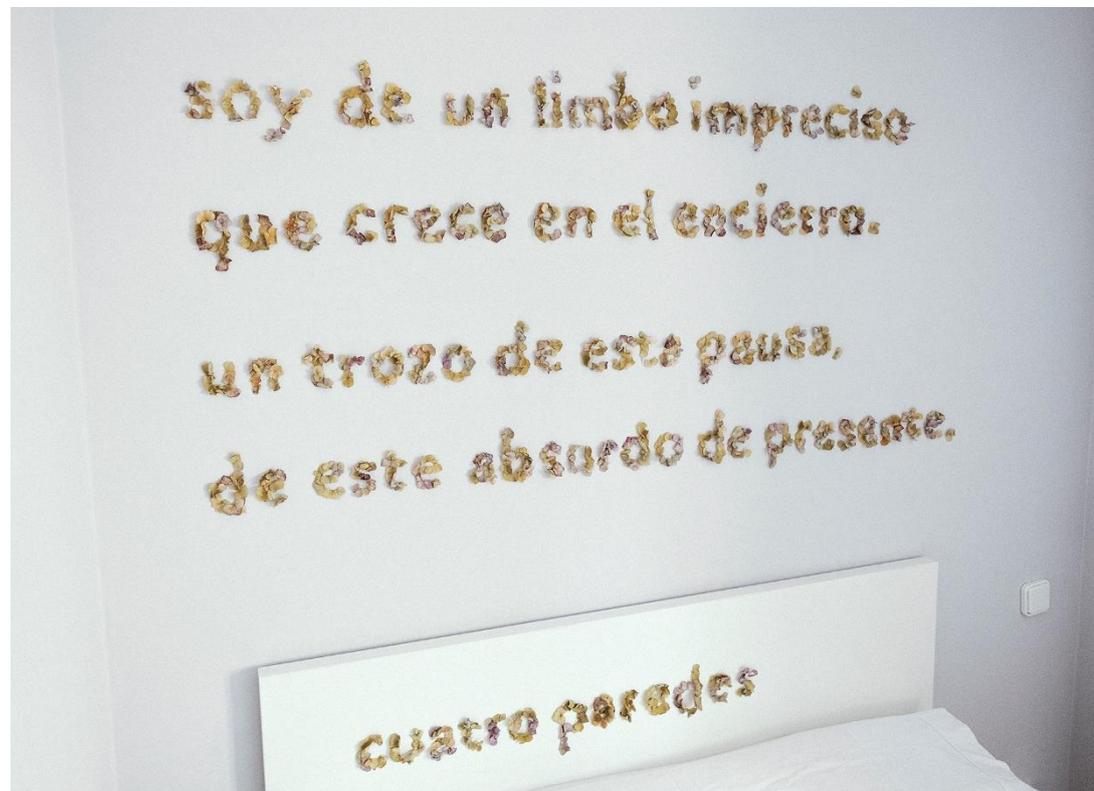
en esta habitación

La pieza se compone de un total de ciento ochenta y cinco letras elaboradas a partir flores de hortensia que escogen la cama como papel sobre el que escribirse. La cama es el lugar de la reflexión y del descanso. Es el soporte que nos ve nacer y nos ve morir (de Maistre, 2007, p.20).

¿Existe un escenario más propicio a la imaginación, que despierte ideas más enternecedoras que el mueble en el que me abandono algunas veces? [...] Es finalmente en ese mueble delicioso donde olvidamos durante la mitad de nuestra vida las penas de la otra mitad. (p.20)

Figura 130. (pág. anterior). *La primavera se hace un hueco.* 2021. Intervención. Flores s/papel

Figuras 131 y 132. Detalles de *la primavera se hace un hueco.*



Las palabras se despliegan, además, a lo largo de la pared y el suelo de la habitación, llenando el espacio de primavera y estableciendo la relación dentro-fuera. Conviene mencionar que no existe ningún punto de vista desde el que se pueda leer todo el texto a la vez. Para hacer la lectura completa del mismo, el espectador tiene que desplazarse necesariamente a lo largo de la pieza e ir leyendo el poema por partes a medida que realiza el recorrido. Para leer, tiene que pasear por el jardín.



Figura 133. Detalle de *la primavera se hace un hueco*.

En cuanto al proceso, las letras están construidas sobre una base de papel a la que fijamos las flores. Lo primero fue decidir la tipografía de la que se compondrían las letras. Realizamos varias pruebas de impresión y, tras analizar varias familias, nos decantamos por *Lora*, aunque tuvimos que hacer algunos ajustes en la misma para conseguir un trazo más uniforme sobre el que se pudieran asentar bien las flores. Lo siguiente fue realizar pruebas de color para conseguir que el tono de la base fuera lo más parecido al de la pared para evitar que, si quedase algún hueco sin cubrir por completo, se notase.

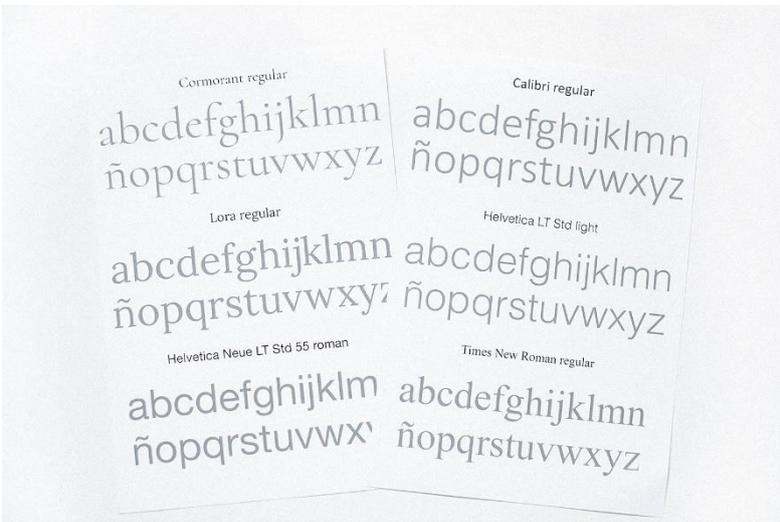


Figura 134. Pruebas de tipografía para la base de las letras de *la primavera se hace un hueco*.



Figura 135. Pruebas de color y tipografía para la base de las letras de *la primavera se hace un hueco*.

Para construir las palabras, compusimos en varias páginas las letras que conforman los versos del poema, las imprimimos en papel de 90 gramos y las recortamos. Fuimos seleccionando, componiendo y adhiriendo flores de hortensia secas con ayuda de una plegadera y con cuidado de no romperlas, pues son muy frágiles. Para fijarlas, decidimos probar dos tipos de adhesivo distintos con el fin de estudiar su idoneidad y durabilidad. Como no realizamos la instalación de cara al público, realizamos las pruebas con las letras que conformaron la instalación final, para así poder ver la evolución del adhesivo a mayor plazo y sobre un mayor número de piezas. De este modo, en las dos primeras filas de letras que aparecen en la pared, las flores están fijadas con pegamento de barra, mientras que en las dos últimas utilizamos cinta adhesiva de doble cara. Comprobamos que el pegamento funciona mejor que la cinta¹⁶.

¹⁶ Tras tres semanas, de las 41 letras de las dos primeras filas, sólo dos han perdido alguna flor, mientras que de las también 41 que forman las dos últimas filas, han sido 15 las letras de las que se han desprendido flores.

Una vez construidas las letras, las compusimos en el espacio. Para lograr que quedaran en línea recta, nos ayudamos de dos folios que fuimos desplazando sobre las superficies. Las fijamos (con cinta adhesiva de doble cara) en las zonas verticales -pared, cabecero, pie de cama- y las colocamos en las horizontales -cama y suelo-. Las letras, además, están impregnadas de aceite de rosa, lo cual llena la habitación de un olor a jardín que ayuda a recrear la sensación de primavera y de exterior.

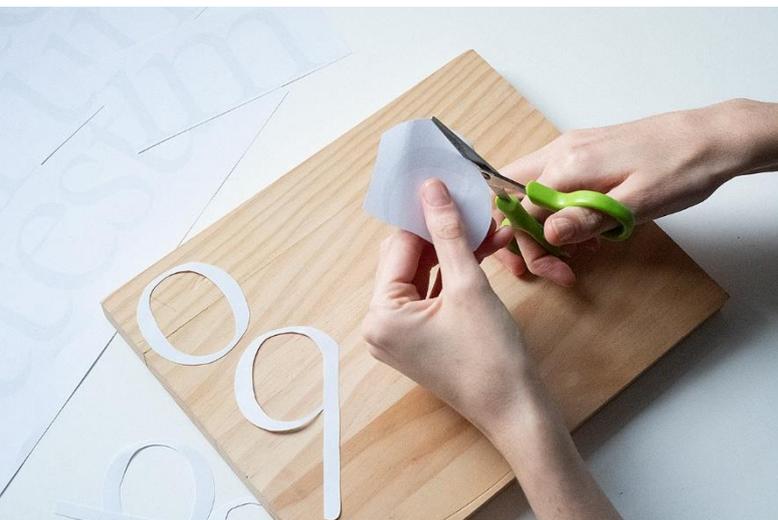


Figura 136-139 Proceso de construcción de las letras para *la primavera se hace un hueco*.

BLOQUE 2. Texto apropiado

7. Cambio de paradigma: pandemia global por Covid-19

Poco después de comenzar el segundo cuatrimestre del máster, en el que íbamos a desarrollar la parte instalativa del proyecto y a comenzar a explorar las posibilidades espaciales de nuestros textos, el coronavirus se interpuso en nuestras vidas impidiendo que continuáramos la investigación de la forma que teníamos prevista.

El 31 de diciembre de 2019 se tuvo constancia del primer caso de coronavirus en Wuhan (Organización Mundial de la Salud [OMS], 2020) y justo un mes después, el 31 de enero de 2020, se detectó el primer caso en España (Arroyo, 2020). Sin embargo, no fue hasta marzo cuando la situación pandémica comenzó a afectar directamente nuestra vida cotidiana. El 14 de marzo de 2020 se decretó el estado de alarma y nos vimos inmersos en un confinamiento.

En esta repentina realidad, adquirimos una nueva concepción del espacio. Éste se reduce, se limita y se vuelve una constante. Día tras día, vemos una sola cosa. La misma casa, las mismas habitaciones, las mismas porciones de exterior enmarcadas por las mismas ventanas. Igualmente, en esta rutina incesante, el tiempo toma también una nueva dimensión. Ese tiempo que parecía que no teníamos, de pronto parece estirarse hasta hacerse infinito. Vivimos atrapados en una continua alusión a la relación espacio-tiempo. En cada gesto cotidiano, estos dos factores se hacen especialmente relevantes.



Figura 140. Primeras pruebas con periódicos. Flores.

Figura 141. Primeras pruebas con periódicos. Hilera/collar.

Figura 142. Primeras pruebas con periódicos. Hojas de periódicos dobladas y grapadas formando la palabra FASE.

El espacio y el tiempo. El tiempo y el espacio. Dos categorías que sirven para explicar toda una realidad, dos coordenadas que se entrecruzan para decir un algo antes indefinido, inexistente. Todas las preguntas posibles pueden ser respondidas por medio de estos dos ejes: aunque unas realidades sean más «temporales» y otras más «espaciales», el registro «espaciotemporal», [...] porque una realidad no puede ser explicada, ni siquiera pensada, sin requerir la presencia de esta doble idea. (Perec, 2001, p.)

No obstante, está nueva realidad parece ser, siguiendo las palabras de Perec, más «espacial». Se establece una relación dentro-fuera en la que asociamos dentro, la casa, con lo seguro -aunque también con el encierro- y fuera, la calle, con el peligro -aunque también con la libertad-. Se pone en evidencia una dualidad que hasta entonces no parecía tener este peso. Se impone una frontera que antes podíamos transitar libremente.

Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afilada de la dialéctica del sí y del no que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y de lo negativo. (Bachelard, 1993, p. 250)

Si hasta ahora el foco del daño -la ansiedad- procedía de dentro, en esta nueva realidad da un giro y llega desde fuera. Inevitablemente la incertidumbre, el incesante bombardeo de cifras relativas a contagios y fallecimientos, las nuevas y cambiantes medidas de seguridad, etc. hacen difícil que nuestra salud mental no merme. Por otra parte, el continuo bombardeo de los medios de comunicación hace que se desvirtúe nuestra percepción real del problema, llegando a magnificarlo aún más si cabe. Así, lejos de recibir una información sana que nos ayudase a sobrellevar la situación



Figura 143. Primeras pruebas con periódicos. Bolas de papel arrugado formando una E.

Figura 144. Primeras pruebas con periódicos. Bolas de papel arrugado formando la palabra lunes.

y hacer frente al confinamiento y la pandemia de una forma racional, el consumo desmesurado de información hizo que nos enfrentáramos a ella de una forma caótica¹⁷. En este sentido Gil Calvo (2003) en *El miedo es el mensaje. Riesgo, incertidumbre y medios de comunicación* habla precisamente de cómo la acción de los medios de comunicación contribuye a crear un ascenso del clima de alarma social e incluso pueden incrementar el riesgo real.

Dada esta peculiar interacción entre el riesgo real y el riesgo percibido, cuando éste crece por las revelaciones de los medios de comunicación –que aunque no sean alarmistas desde luego se están expandiendo, por lo que multiplican todos sus contenidos, incluidos los que siembran alarma social–, también puede crecer el latente riesgo real, si se suscitan expectativas capaces de favorecer la multiplicación de riesgos y de inhibir la capacidad colectiva de superarlos. Lo cual genera el efecto óptico de hacer pensar que si crece la percepción mediática del riesgo revelado es porque está creciendo la producción social –la construcción colectiva– del riesgo real. Así es como los medios se convierten sin quererlo en bomberos pirómanos, pues la publicidad del riesgo percibido contribuye a magnificarlo. (Gil Calvo, 2003, p. 39)

¹⁷ Un ejemplo pueden ser las avalanchas de compras que tuvieron lugar en los supermercados y que dieron lugar a la falta de stock de muchos productos cuando el riesgo de desabastecimiento no era real.

El contexto epidemiológico hace que el foco de nuestro interés temático cambie. De este modo, encontramos el material de creación en los periódicos. Nos valemos de los textos de otros, de las noticias de la situación actual para contar nuestra propia visión de la actualidad y narrar nuestras propias vivencias dentro de ésta.

Dentro del marco de este contexto se realizan las obras presentadas en el Bloque 2 de la segunda parte de este trabajo, las cuales vamos a desarrollar a lo largo de las siguientes páginas.

7.1. *cubrir los días*

cubrir (del lat. *cooperīre*.)

1. Ocultar y tapar algo con otra cosa.
2. Ocupar, llenar, completar algo.
3. Dicho de un informador: Seguir de cerca las incidencias de un acontecimiento para dar noticia pública de ellas.

cubrir los días (2020) es un proyecto instalativo que surge y se desarrolla durante los días de confinamiento en los que nos vimos inmersos a raíz de la pandemia global por Covid-19, concretamente en la primera ola de la misma. Está compuesto por dos instalaciones realizadas en espacios de mi casa: *día equis* -en mi habitación- y *veinte segundos* -en el baño- en las que utilizamos noticias extraídas de periódicos de estos días para llenar con ellas dichos lugares. Ambas piezas invitan a reflexionar acerca de la sobreinformación que estamos recibiendo durante los últimos meses y la continua preocupación a la que nos hemos enfrentado en estas circunstancias. Así, hablamos de cubrir en el sentido de tapar el lugar y cubrir en el sentido de ocupar el tiempo. También cubrir en su acepción de cubrir una noticia.

Utilizando como recurso principal la repetición, evidenciamos el exceso de noticias a la vez que conseguimos abstraernos, en cierto modo, de él. Si en kit de supervivencia semántica de la pena dicho recurso era destacable durante el proceso, en estas piezas se evidencia también en el contenido. En el libro de artista, se trataba de una condición del propio proceso, algo derivado de él. Sin embargo, en *cubrir los días* (tal y como veremos que sucede en salir), se trata de algo premeditado, de forma que buscamos este tiempo de reflexión o de evasión. El proceso de ambas piezas, que se prolonga durante varios días, se convierte en una especie de ritual dentro de

la cuarentena en el que, mientras seleccionamos, recortamos y envolvemos con noticias, nos abstraemos de ellas al realizar un proceso que se convierte en algo mecánico. El lugar del texto pasa a ser el espacio privado, envolviendo todo el espacio y haciendo aún más explícito su contenido. Estamos rodeados, ahora literalmente, de todas las noticias que resuenan en nuestros oídos día tras día. Sucede, sin embargo, algo curioso durante el proceso. En esta sobresaturación voluntaria circunscrita dentro de la sobresaturación forzada, la repetición hace de anestesia, sirviendo como herramienta contra la ansiedad que nos provoca la situación. Anestesia que se desvanece una vez que terminamos la instalación y pasamos a contemplarla poniéndonos en la piel de un espectador. En este momento, las noticias cogen más fuerza y pasan a pesar el doble.

Figura 147. Detalle de veinte segun-

	Contagios	Muertes	
	47.146	6.623	
	34.726	3.391	
	14.054	1.697	
	12.628	1.261	
	11.018	831	
	10.187	811	
	9.060	876	
	7.494	284	
	4.187	464	
	4.092	221	
	3.358	223	
	2.658	321	
	1.958	149	
	1.944	91	
	1.777	117	
	1.550	117	
	1.463	117	

7.2. *día equis*



Figura 148. Envolviendo un libro para *día equis*.

La primera pieza en la que se materializa el proyecto *cubrir los días* es *día equis*. Tras varios días en cuarentena, comenzamos a ser conscientes de la cantidad de información recibida. Viéndonos continuamente bombardeados por datos y noticias monotemáticas y ante la obligación de permanecer encerrados en un único espacio, parece difícil desviar la atención del tema en cuestión. Las noticias se cuelan en nuestros hogares y los inundan, desestabilizando la tranquilidad inherente a ellos. Este sitio que era cobijo es, ahora, cárcel. De este modo, en *día equis*, mi habitación (como todas las habitaciones y todas las casas), se ve sumergida en este exceso de información. Saturada de datos y anulada de una identidad que la defina.



Figuras 149-151. Detalles de *día equis*. Ordenador.





Figuras 152 y 153. Detalles de *día equis*. Libros, mesa y papetera.

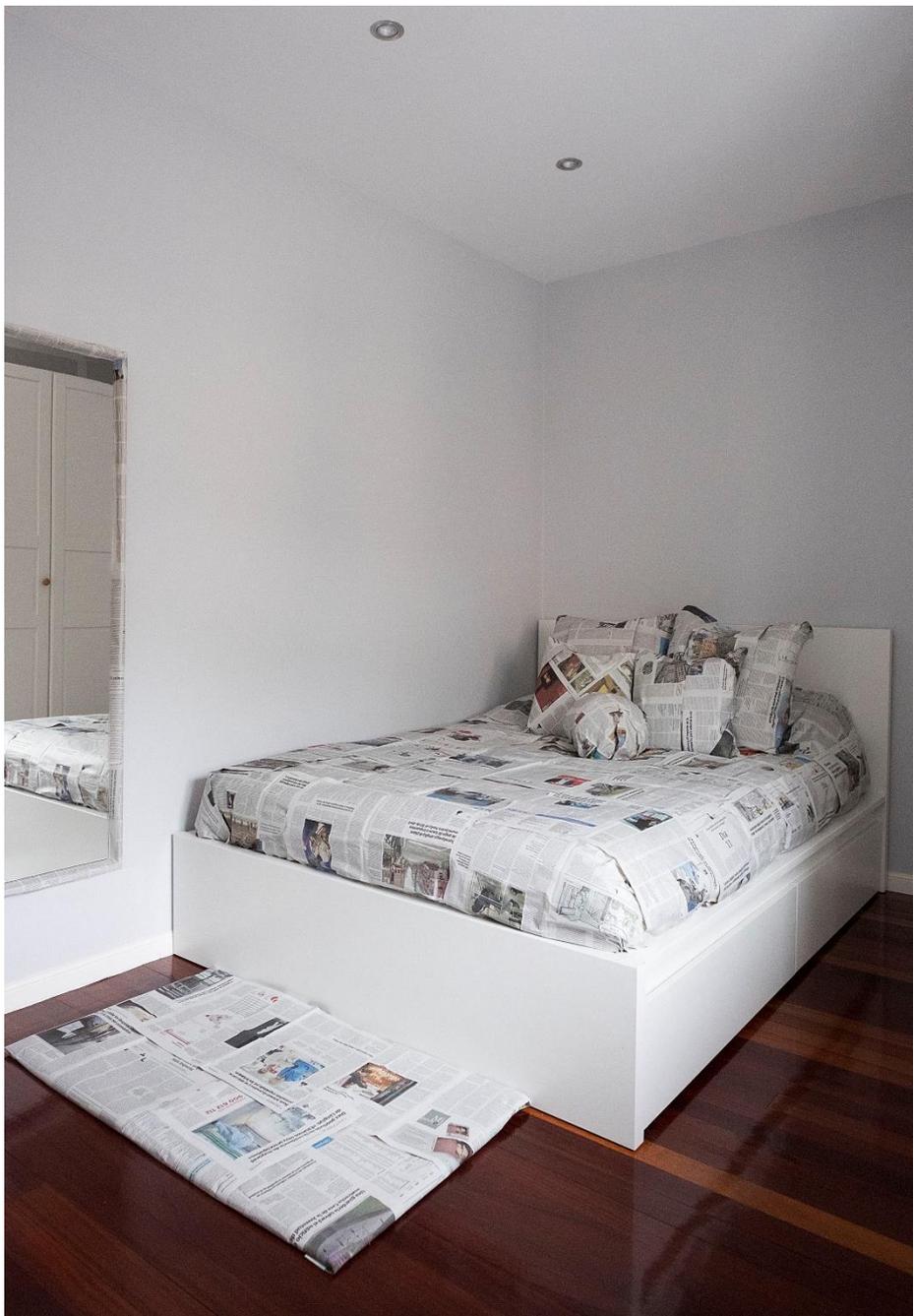
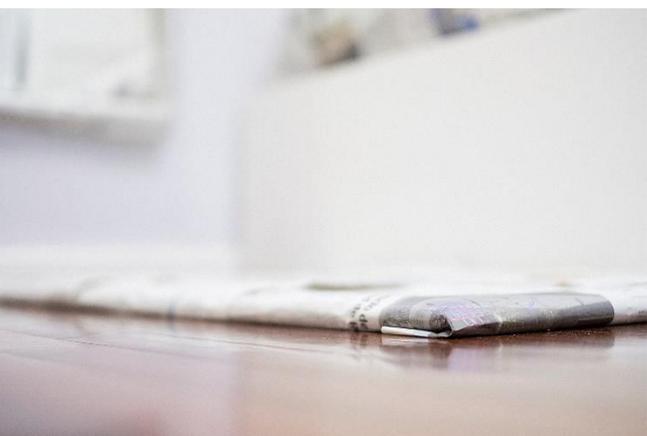


Figura 154. Detalles de *día equis*. Escritorio.



Cubrimos cada uno de los objetos de la habitación: libros, adornos, lápices, fotografías... incluso la cama. Los envolvemos con papel de periódico con el fin de ocultar sus superficies para poner de manifiesto este exceso de noticias. Tapamos todo elemento que pueda dar pistas sobre nuestra identidad, dejando expuestos, tan solo los muebles, blancos y universales, ordinarios, comunes. Funcionan como un lienzo sobre el que destacan las noticias. Cada objeto puede ser ahora uno cualquiera. En los dorsos de los libros ya no aparecen títulos, sino titulares; en los cuadros no hay fotografías, sino noticias; la colcha se cubre de texto en lugar de flores; los lápices se tornan monocromáticos. El individuo queda en segundo plano, en un contexto en el que, más que nunca, prima la idea de comunidad.

Figura 155. Detalles de *día equis*.



Figuras 156-158. Detalles cama.

Figura 159. *día equis*. 2020. Instalación. Periódico.



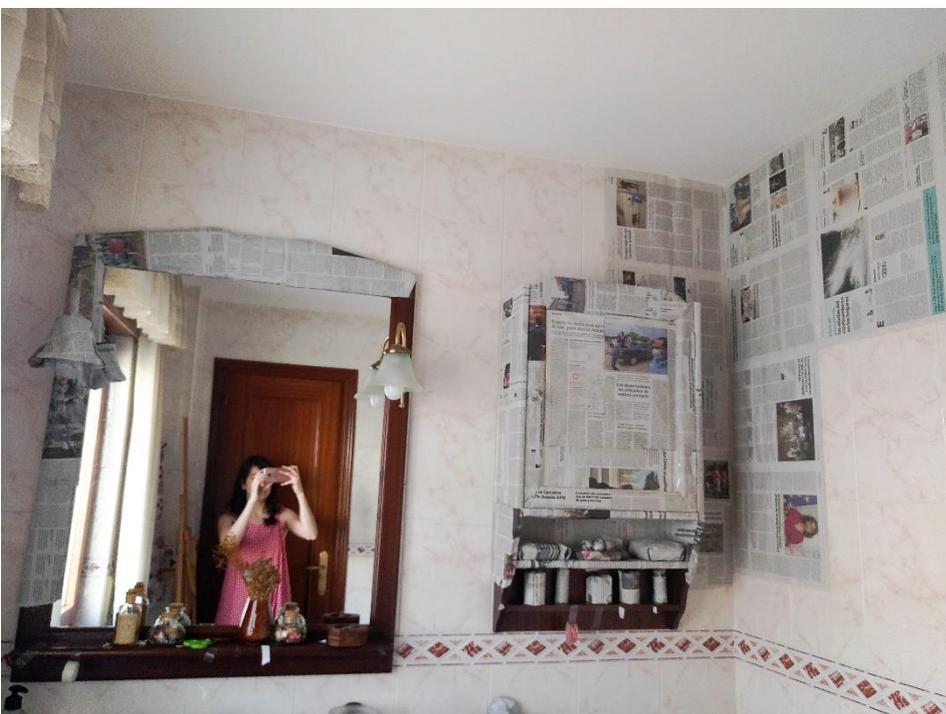
Figura 160. *veinte segundos*. Detalle suelo.

1.1. *veinte segundos*

Siguiendo la misma línea, en *veinte segundos* cubrimos completamente el cuarto de baño: objetos, muebles, paredes, suelo... El texto encuentra su lugar en cada esquina, inundando absolutamente toda la estancia y dando lugar a una instalación total con la idea de que el espectador, al entrar en ella, se vea abrumado y totalmente envuelto por noticias de la Covid-19. Mire a donde mire, se encontrará con titulares que hablan de la situación actual. Por otra parte, el espacio del baño nos remite a la idea de higiene, a la necesidad de desinfectar y de lavarnos continuamente las manos (veinte segundos es el tiempo mínimo recomendado durante el que hay que lavarse las manos para eliminar al virus). Esta obsesión -y a la vez necesidad- por la asepsia como consecuencia del temor a una posible infección, queda reflejada mediante la presencia de titulares y noticias que visitan todo el espacio.



Figura 166. veinte segundos. 2020. Instalación. Papel de periódico-



Figuras 167-170. Proceso veinte segundos.

Figuras 171 y 172. Alcachofa recubierta por esponja y papel film. Impermeabilizamos la alcachofa y los grifos para evitar que se mojase el papel.

En este mismo espacio surge el vídeo homónimo *veinte segundos*²⁰, en el que se observa primer plano del lavabo empapelado con noticias y entro en escena para limpiarme las manos. Durante la grabación se aprecia como el agua, al caer, va empapando y deshaciendo poco a poco el papel mientras el lavabo se encharca y las noticias se descomponen. Su duración aproximada es de 30 segundos.



Figura 173. Fotograma del video *veinte segundos*.

Consideramos que la exposición de este proyecto en el momento actual puede ayudarnos a reflexionar sobre cómo estamos enfrentando esta extraña situación y cómo nos está afectando. Pararnos a ser conscientes de la cantidad de información que recibimos constantemente, la cual resulta más evidente en estas circunstancias al tratarse prácticamente un único tema en cada medio de comunicación, en cada conversación. El proyecto podría considerarse un retrato de la realidad de estos meses. Si se expusiesen estas piezas en un escenario en el que se hubiera alcanzado la muy esperada normalidad, podrían servir de igual manera para recordar la gravedad de lo que nos está tocando vivir. Para no perder de vista la importancia de dejar de lado los propios intereses en pro de aportar un beneficio al bien común. Para que la vida siga funcionando para todos.

²⁰ En el Anexo 3 dejamos un enlace desde el que se puede visualizar el vídeo.



Figuras 174 y 175. Simulación 3D de la exposición.



Figura 176. Simulación 3D de la cabina.

Dado que la ubicación original de las instalaciones es algo peculiar, hemos contemplado una adaptación de *veinte segundos* para una posible futura exposición en un espacio distinto. La adaptación de dicha instalación a una muestra expositiva podría materializarse en dos piezas, las cuales explicaremos a continuación.

Como hemos ido viendo, el germen de esta propuesta es el estado de confinamiento por el que hemos pasado. *cubrir los días* surge en un escenario en el que nuestra realidad se limita prácticamente a cuatro paredes. En esta situación el espacio de la casa y todo lo que ocurre dentro de él adquieren una nueva dimensión. A su vez, a través de los medios de comunicación comenzamos a recibir una ingente cantidad de datos y noticias que amplifican su efecto en nosotros al encontrarse limitada nuestra libertad de movimiento.

Es en este contexto donde se conforma el sentido de las piezas, en íntima relación con el espacio de la casa y, por tanto, consideramos necesario trasladar dicho escenario a la sala expositiva. Para conseguir recrear la sensación de encierro y de agobio que generaba la pieza del baño, *veinte segundos*, consideramos necesario recrear de algún modo este espacio en la sala expositiva²¹. El hecho de estar día tras día entre cuatro paredes, así como la constante repetición de un mismo tema, ha enfatizado esta sensación de sobreinformación de la que hablamos. La manera de hacerlo es generar un espacio dentro del propio espacio. De este modo, la primera de las piezas sería una cabina de madera en la que recrearemos parte de la instalación. Junto a ella, se proyectaría la segunda pieza, el vídeo *veinte segundos*. Para complementar ambas piezas, podría colocarse un vinilo con los datos de la exposición y las tres definiciones de cubrir con las que comenzábamos este apartado.

²¹ Para la realización de las imágenes en 3D se tomó como referencia la Sala d'Arcs de la Fundación Chirivella Soriano, pero podría realizarse de forma similar en otro espacio.



Figura 177. Simulación 3D del interior de la cabina.

La cabina albergaría un lavabo de escayola y un espejo. Estos dos elementos, así como las paredes, el suelo y el techo de la estructura estarán completamente empapelados con noticias de la Covid-19, del mismo modo que sucede en la instalación realizada en el baño, tratando de reproducir la sensación inmersiva que se generaba en él. Sería una estructura desmontable formada por nueve listones de madera (tres de los cuales, si las características del espacio lo permitiesen, irían anclados a la pared) y cuatro tablones de contrachapado, dejando una entrada abierta. Las dimensiones de la cabina dependerían del lugar de exposición. En su interior, colgada del techo, situaríamos una bombilla led.

7.3. salir



Figura 178. Detalle de *salir* (2020).

Figura 179. *salir*. 2020. Rotulador s/cris-tal. Vista interior.

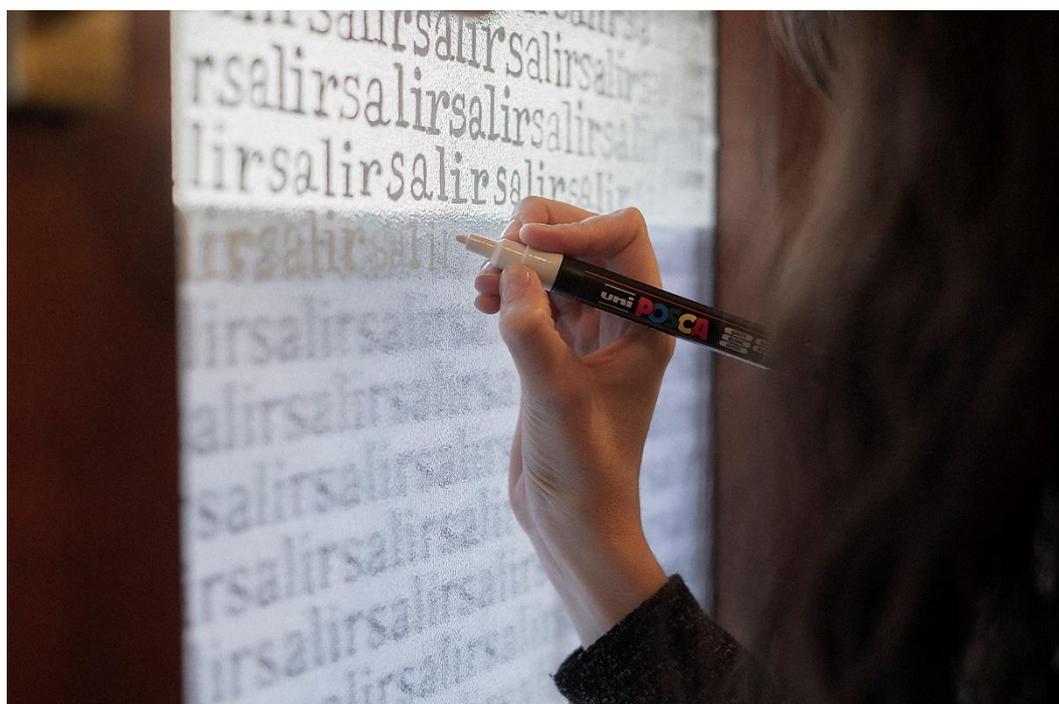
Durante el confinamiento, después de varias semanas encerrados, llegó un momento en el que una palabra comenzó a invadirlo todo: salir. Salir. Salir. Salir. Una palabra que resuena a todas horas. Dentro y fuera. Salir empieza a ser una necesidad que cada vez nos inquieta más. No sabemos cuándo vamos a poder hacerlo y, aunque tenemos la esperanza de que sea pronto, ésta va acompañada a la incertidumbre de cómo podremos hacerlo.

Las ventanas son un elemento que nos suscitó especial interés desde que comenzó el confinamiento. Siendo el marco que nos une con el exterior y que nos lo muestra, quisimos intervenirlas desde un primer momento. Inspirándonos en la obra de Joaquín Artime, creamos esta pieza en la que cubrimos una ventana de la casa con la palabra salir. Se repite la idea de cómo la casa, el lugar que era refugio, ha pasado a ser cárcel. Reforzamos la barrera dentro-fuera. El uso de la repetición como recurso es evidente en este trabajo. Tanto en la parte compositiva como durante el proceso. Volvemos al acto repetitivo como acto sanador. Mientras escribimos “salir” una y otra vez, olvidamos un poco las ganas que tenemos de que se convierta en una realidad.

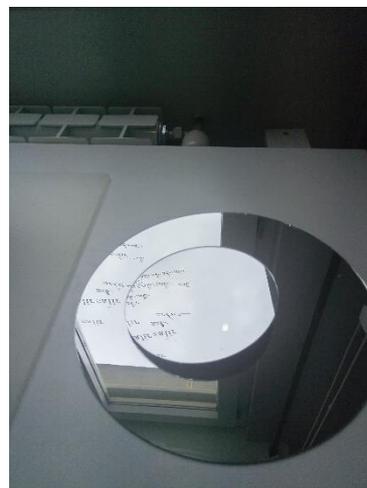




Aunque el elemento de la ventana estaba claro, realizamos varias pruebas utilizando cristales enmarcados con la idea de realizar un recorrido hacia la ventana con la palabra salir, pero finalmente decidimos intervenir directamente la ventana. En cuanto a las consideraciones técnicas, la pieza está realizada con un rotulador blanco en base al agua apto para cristal. La elección del color blanco atiende a que es un color aséptico, el color de los hospitales. Para conseguir cierta uniformidad, utilizamos una plantilla impresa en papel que adherimos en la parte exterior de la ventana (el texto está escrito desde dentro -es desde la casa desde donde gritamos la necesidad de salir) y que nos sirvió como guía para calcar las letras. A medida que íbamos rellenando la ventana, desplazábamos la hoja.



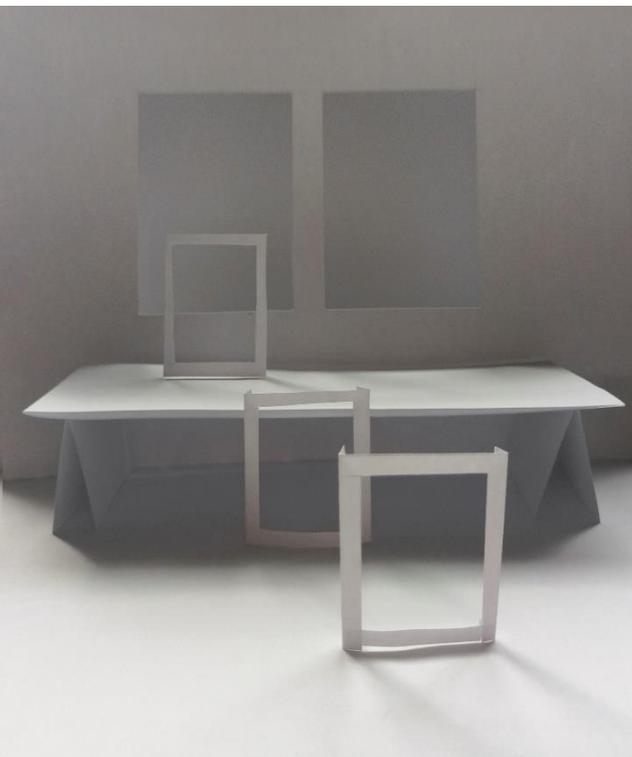
- Figura 180. (pág. anterior) salir. 2020. Rotulador s/ventana. Vista interior.
- Figura 181. Proceso de salir junto con veinte segundos.
- Figura 182. Plantilla para salir.
- Figura 183. Plantilla para salir colocada. Vista exterior.
- Figura 184. Plantilla para salir colocada. Vista interior.
- Figura 185. Proceso de salir.
- Figura 186. Plantilla para salir colocada. Vista interior.



Figuras 187 y 188. Pruebas en cristal con marco.

Figuras 189 y 190. Pruebas en cristal.

Figuras 191 y 192. Pruebas en espejo.



Figuras 193. Maqueta.

Figuras 194. Pruebas de disposición.



Figuras 195 y 196. salir. 2020. Rotulador s/cristal. Vista exterior.



Figura 197. salir. 2020. Rotulador s/cristal. Vista exterior de noche.

7.4. *la letra deshecha*

En *la letra deshecha* (2021), recurrimos de nuevo a cubrir las ventanas y a trabajar con papel de periódico. Esta vez, lo perforamos hasta deshacer las páginas, creando un montón de confeti que no permite la lectura del texto, pero tampoco ver más allá de la ventana. El cristal deja de ser una superficie a través de la que podemos ver para pasar a ser un muro más que oculta el exterior y nos repite lo mismo que no dejamos de oír a todas horas. Deshacemos la información para evidenciar el exceso de la misma. Así, cientos de pequeños círculos contenedores de un texto que no podemos leer, pero cuyo contenido podemos imaginar, va llenando las ventanas. Visualmente, se asemeja al ruido (como la nieve de las televisiones antiguas o el que aparece cuando trabajamos de vislumbrar algo en la oscuridad) de modo que representamos el ruido informativo mediante el ruido visual. Hemos decidido no cubrirlas por completo, para representar cómo vamos saturándonos poco a poco. No obstante, hacerlo podría ser otra forma de mostrar esta intervención.

Figura 198. Detalle de *la letra deshecha*.





Figuras 199 y 200. *la letra deshecha*. 2021. Ventana intervenida con papel de periódico perforado.



El proceso consistió en, tras seleccionar varias páginas de periódicos que contuviesen noticias sobre la crisis sanitaria, agujerearlas con una perforadora de papel. Después, para no tener que pegar uno a uno cada trozo de papel directamente sobre la ventana y poder agilizar el trabajo, los fuimos adhiriendo con cuidado a una cinta adhesiva con ayuda de una plegadera, creando tiras de papel. Fijamos las tiras a la ventana con cinta adhesiva de doble cara empezando por la parte de debajo de la ventana. En la parte superior, en la que los puntos van dispersándose, sí que los pegamos los uno a uno, con pegamento de barra y mucho cuidado de no manchar la ventana.

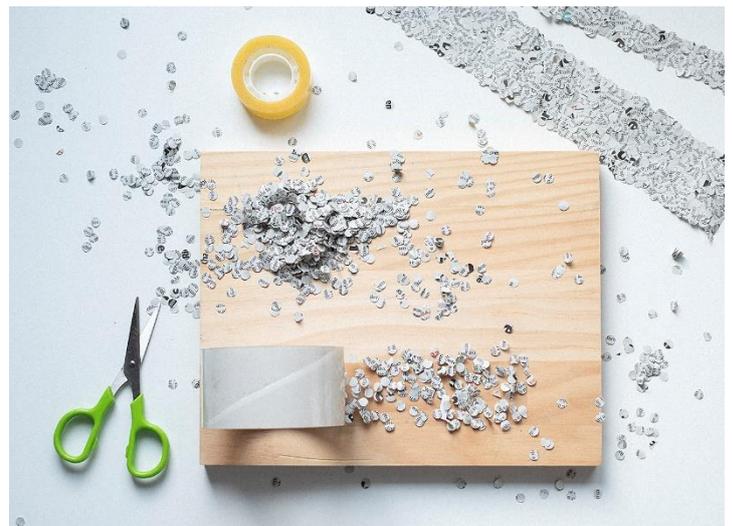
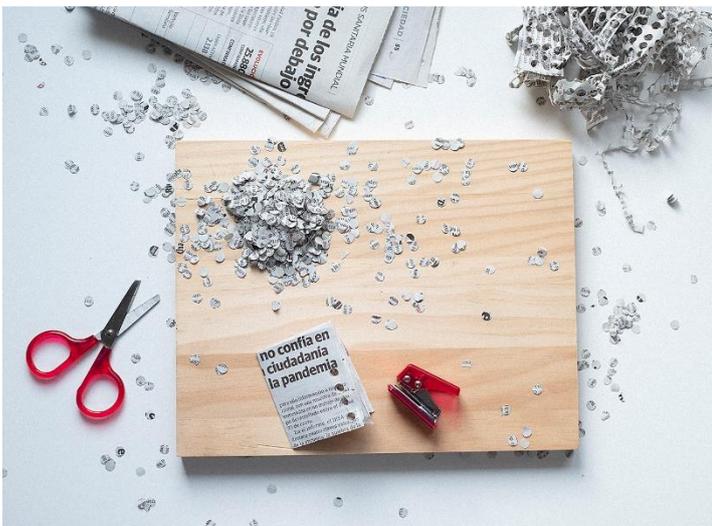


Figura 201. (pág. anterior) Detalle de *la letra deshecha*.

Figuras 202-204. Proceso de *la letra deshecha*.

7.5. ABC

En *ABC* (2021), recurrimos de nuevo a los periódicos para rescatar noticias relacionadas con la pandemia que, meses después del inicio de la misma, siguen monopolizando los medios de comunicación. Esta vez, las utilizamos para moldear letras de papel maché. De esta forma, los textos pasan a formar una pasta ilegible con la que se formarán todas las letras del abecedario.

Figura 205. Detalle ABC.





Figura 206. ABC. 2021. Intervención. Papel maché.



Se presenta la información oculta en estas letras, que pasan a ocupar el espacio hablándonos, igual que las piezas anteriores, de la sobreinformación y la repetición de la misma. En este caso, la información está sin estar, de modo que aparece invisible y el espectador no puede leerla. Al contrario de lo que ocurría en *cubrir los días* el efecto producido es más sutil, produce menos impacto. Es una pieza posterior al confinamiento, por lo que la avalancha informativa ya no resulta algo novedosa, nos hemos acostumbrado a ella. Así, en *ABC*, se hace alusión a cómo la información deja de hacernos efecto después de repetirla continuamente. El texto nos es indiferente y lo vemos como una imagen, como un conjunto de letras que no dicen nada, pero contienen una cantidad altísima de información.

Figuras 207 y 208. Detalles ABC.





Figuras 209 y 210. Detalles ABC.



Figuras 211-2013. Proceso de elaboración del papel maché.

Figura 214. Bola de papel maché.

En cuanto al proceso de elaboración de las letras, las realizamos con papel maché hecho a partir de periódicos que hemos ido almacenando. Comenzamos seleccionando aquellas páginas cuyo contenido esté relacionado con la pandemia. Las troceamos y las metemos en un cuenco, las cubrimos de agua y las dejamos en reposo durante veinticuatro horas. Pasado este tiempo, las trituramos con una batidora hasta conseguir una mezcla uniforme y las escurrimos con ayuda de un colador. Después, vamos cogiendo porciones y las estrujamos bien con las manos para terminar de eliminar el exceso de agua. Finalmente, añadimos poco a poco cola blanca hasta que conseguimos una masa consistente (la proporción es de aproximadamente dos cucharadas soperas de cola por cuatro páginas de periódico). Podemos conservar la masa envolviéndola en papel film y guardándola en

la nevera. De hecho, durante el proceso comprobamos que, si la masa reposa unas horas en la nevera, se hace más fácil su manipulación. Una vez elaborado el papel maché, procedemos a rellenar el molde de silicona y lo guardamos en un lugar seco. La masa tarda dos o tres días en secar, pero podemos acelerar el secado dejando el molde al sol, sobre cualquier superficie que emane calor -como una manta eléctrica- o, incluso, horneándolo). Una vez ha secado lo suficiente, desmoldamos con cuidado. Es probable que en este paso algunas letras se estropeen un poco. Podemos retocarlas con ayuda de una plegadera. Las piezas seguirán algo húmedas, por lo que las dejamos secar, por lo menos, otro día más.



Figuras 215 y 216. Rellenando los moldes.



7.6. 123



Figura 217. Detalle de 123.

Figura 218. 123. 2021. Intervención. Papel maché.

123 (2021) es una continuación de *ABC*. En este caso, en lugar de letras dispuestas en la pared, se muestran un montón de números, en alusión a la cantidad de cifras que se nos han presentado –y siguen presentando– durante todos estos meses. Igual que en *ABC*, la información aparece descompuesta e ilegible. Esta vez, además, acumulada. De nuevo, las piezas están realizadas en papel maché a partir de periódicos, de los cuales se han seleccionado las noticias referidas a la pandemia. El proceso de elaboración ha sido exactamente el mismo que para la pieza precedente.



CONCLUSIONES

El presente trabajo ha supuesto un ejercicio de profundización de nuestro quehacer artístico, tanto en el plano formal como en el conceptual. Nos ha permitido profundizar en las bases discursivas sobre las que se fundamenta nuestra práctica. Revisando los objetivos que planteamos al inicio del trabajo, consideramos que los hemos alcanzado. En cuanto al objetivo principal, desarrollar un conjunto de obras que nos sirviesen como estudio de las posibilidades plásticas de la escritura en relación con el espacio, hemos realizado siete instalaciones que nos han permitido explorar la capacidad plástica y expansiva de la palabra, abarcando esta exploración desde distintos enfoques. Algunos más íntimos, como en *la primavera se hace un hueco* y otros completamente invasivos, como en *veinte segundos*. Para ello, tuvimos que enfrentarnos a la nueva realidad que nos sobrecogió y aprendimos a adaptarnos a las dificultades sin abandonar nuestro propósito de explorar el espacio. Convertimos la habitación y el baño en espacios expositivos, estudiamos y exploramos cada rincón de la casa en busca de sus posibilidades poéticas, espaciales y plásticas para poder crear piezas coherentes. Aunque la situación nos vino dada, trabajar la instalación en la casa no fue algo que forzáramos, sino que más bien surgió como un diálogo natural con el espacio.

Hemos indagado un lenguaje nuevo para nosotros, el de trabajar a partir de textos apropiados. Lo hemos hecho, además, desde una temática que tampoco habíamos abordado nunca, aproximándonos a conceptos cargados de un tinte social y de actualidad que se aleja de la escritura poética e introspectiva a la que estamos habituados, pero sin alejarnos de la intención que vehicula toda nuestra práctica: el arte como proceso sanador. Esta vez, en lugar de realizar una escritura poética mediante la que

sanarnos, hemos recogido textos de la realidad que nos ahogaba y los hemos fragmentado, recortado, triturado, deshecho, para generar algo nuevo a partir de ellos. Repetir incesantemente para olvidar, reconstruir la realidad con cada letra moldeada, triturarla para desprendernos de ella.

En el acto de manipular la plasticidad escrita de la situación que vivimos, encontramos una forma de afrontar la ansiedad. Nuestros trabajos terminan siendo en muchas ocasiones mecánicos. Durante el proceso de cubrir toda una habitación se repiten los mismos pasos: seleccionar el papel, cortarlo, adaptarlo y pegarlo. Y vuelta otra vez. En este proceso repetitivo, dejamos de prestar atención a las noticias que tanto nos agobian y conseguimos alejarnos de ellas para evadirnos a otros lugares. Lo mismo ocurre, por ejemplo, cuando construimos letras con flores. Nuestros pensamientos se centran en seleccionar cada pétalo y disponerlo de forma armónica junto a los demás, tratando de completar el puzle que supone cada letra. Igualmente, cuando elaboramos pasta de papel, la cabeza se pierde en estrujar, en mezclar la pasta; en adaptarla al molde y en desmoldarla con cuidado de no romperla. Creamos para evadirnos y, aunque este no es un objetivo que hayamos listado al principio, lo consideramos, quizá, el más esencial.

Volviendo a los objetivos marcados, en cuanto a los específicos, el primero de ellos era concretar un marco teórico alrededor del texto como material de creación en relación con el espacio instalativo. Creemos que también lo hemos logrado, diseccionando nuestro campo de estudio en dos: por una parte, hemos hablado del texto como material de creación y por otra, del texto en relación al espacio. Hemos generado reflexiones que nos han ayudado a entender y situar mejor nuestra propia obra y a la vez hemos encontrado nuevos referentes en los que apoyarnos -lo cual conecta con el siguiente objetivo, indagar en referentes artísticos, recopilando aquellos trabajos y procesos que den solidez al nuestro-. Hemos encontrado en

ellos un apoyo que nos ha ayudado a concretar y verbalizar nuestras inquietudes y nos ha dado ánimos para continuar por este camino.

Otro de los objetivos era experimentar con nuevos materiales y procedimientos. En este sentido, se introducen en nuestro trabajo materiales y procesos como el vinilo, el rotulador sobre cristal o la tipografía móvil. Pero el material que más peso ha tenido en el proyecto ha sido, sin duda, el papel de periódico. Lo hemos enfrentado desde distintos modos de hacer: envolviendo con él, triturándolo, haciéndolo pasta, recortándolo, componiéndolo... En definitiva, transformándolo de diversas maneras. Continúa suscitándonos interés, por lo que lo seguiremos empleando en nuestra práctica y seguiremos exprimiendo sus posibilidades formales y discursivas. La inclusión de este material ha enriquecido la vertiente poética y discursiva de nuestras piezas. Durante todo nuestro proceso, intentamos que exista una relación coherente entre materia y contenido. De este modo, las obras ganan en significado gracias a la dualidad que se produce entre la carga connotativa que lleva implícito y el sentido que le añadimos con nuestras palabras o modo de hacer.

En cuanto a los objetivos relacionados con la producción, realizamos los libros de artista que nos habíamos propuesto con el fin de expandirlos posteriormente. Aunque esta intención se vio parcialmente truncada, el proceso de creación de los libros ha resultado muy enriquecedor y tenemos en ellos un recurso al que acudir más adelante, cuando retomemos el proyecto que nos habíamos planteado antes del confinamiento. Por otra parte, hemos introducido la práctica instalativa en nuestro quehacer, lo hemos hecho a partir de la palabra y vamos a continuar trabajándola de esta manera, pues estamos muy satisfechos con los resultados obtenidos. En la instalación encontramos una mayor libertad de actuación, percibimos que la palabra fluye de una forma distinta a como lo hace en el libro.

No es lo mismo leer un periódico o un libro hecho con recortes del mismo, que sumergirse en *veinte segundos*. Es cierto que no sólo afecta el hecho de presentar el texto en el espacio, sino también cómo lo hacemos (invadiéndolo y saturándolo), pero las posibilidades que nos ofrece la instalación no podemos encontrarlas en el libro de artista. Sentimos en ella esa *liberación de la palabra* de la que hablaba Jaume Plensa y vemos en esta práctica un campo infinito del que nos queda aún muchísimo por aprender.

Para finalizar, queremos indicar que este proyecto no es un trabajo cerrado y que no ha concluido, sino que abre un nuevo camino de investigación que seguiremos trabajando, ampliando nuestro campo a nuevos espacios y materiales a partir de los cuales continuar explorando las posibilidades plásticas y espaciales de la palabra. Encontramos en las letras y en la escritura una fuente inagotable en la que queremos seguir buceando. Seguiremos sumergiéndonos en las letras, observándolas, manipulándolas, construyéndolas. Aunque creemos que el espacio de la casa tiene aún muchas posibilidades y continuaremos utilizándolo como escenario, lo que siga a este proyecto probablemente sea una ampliación de los límites de nuestra investigación en cuanto a espacios se refiere, ya que nos gustaría continuar explorando la relación texto-espacio en un nuevo contexto sin limitaciones y con mayor libertad de actuación. Habiendo dado ya el salto del libro a la pared, queremos ahora saltar de la casa a otros tipos de espacios.

FUENTES REFERENCIALES

Abarca, I. et al. (2006). *Germinal*. Valencia: Editorial de la UPV.

Aramburu, F. (2018). Cristina Iglesias: “Los materiales tienen que hablar de metáforas y símbolos sin ser objetos”. Recuperado de <https://elcultural.com/cristina-iglesias-los-materiales-tienen-que-hablar-de-metaforas-y-simbolos-sin-ser-objetos>

Arnaldo, J. et al. (2007). *Jaume Plensa. Sinónimos*. Madrid: Editorial Círculo de Bellas Artes.

Arroyo, J. (23 de marzo de 2020). Coronavirus: infectados en España y la evolución del brote desde el origen. [https:// www.redaccionmedica.com/secciones/sanidad-hoy/coronavirus-infectados-espana-y-evolucion-covid19-desde-origen-4148](https://www.redaccionmedica.com/secciones/sanidad-hoy/coronavirus-infectados-espana-y-evolucion-covid19-desde-origen-4148)

Artime Pinilla, J. (2019) Referentes invertidos: intervención artística, teoría queer y literatura. En M. Pérez, E. et al. (Ed.), *IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales: Imagen [N] Visible*. (pp.47-55). Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València

Arza, M. (s.f.) *En lugar de nada...* Recuperado de: <http://mararza.com/index.php?/2005-2008/en-lugar-de-nada/>

Arza, M. (2020). *LE HASARD JAMAIS*. Recuperado de: <http://mararza.com/index.php?/2020/le-hasard-jamais/>

Bachelard, G. (1993). *La poética del espacio*. Chile: Fondo de Cultura Económica.

Ballester, D. (2009). *Untitled project*. Recuperado de <https://www.didacballester.com/es/llobres/untitled-project/>

Ballester, D. (2017). *Otros espacios del libro*. Recuperado de <https://www.didacballester.com/es/lilibres/didac-ballester-y-blanca-crovetto/>

Barthes, R. (2003). *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós.

Careri, F. (2014). *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Carrere, A., Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra.

Crovetto, B. (s.f.). *Alguien ha dicho qué importa quién habla*. Recuperado de http://blancacrovetto.com/ha_dicho.html

Blesa, T. (2012). *La escritura como palimpsesto (una forma de la logofagia)*. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18, 204-215. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201218556

Blesa, T. (2011). *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*. Salamanca: Delirio.

BOURGEOIS, L. (1991) I am a woman with no secrets: Statements by Louise Bourgeois. *Parquet*, 27. 36-47.

Brooks, S.K. et al. (2020). The psychological impact of quarantine and how to reduce it: rapid review of the evidence. *The Lancet*, 395(10227), 912-920. [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(20\)30460-8](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(20)30460-8).

de la Calle, R. (2005). *La mirada inquieta: educación artística y museos*. Valencia: Universitat de València

de la Calle, R. et al. (2008). *El arte necesita de la palabra*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, D.L.

Carrere, A. (2009) *Retórica tipográfica*. Valencia: Editorial de la UPV.

Chae, J y Yumiba, T. (2013). *Typecache Interview #04: Sagmeister & Walsh*. Recuperado de: <http://typecache.com/interviews/04/>

Cué, E. (2017). *Entrevista a Cristina Iglesias*. Recuperado de <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/41497-cristina-iglesias-entrevista>

Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. México DF: Siglo XXI.

Dominio de Chaumont-sur-Loire. (2018). *Anne y Patrick Poirier "Herbarium memoriae"*. Recuperado de: <http://www.domaine-chaumont.fr/es/node/5795/anne-y-patrick-poirier>

Escartín Gual, M. (2014). Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica. *Revista de Literatura*, 76 (152). 575-603. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2014.02.022>

Esgueva, V. (2011). *El signo (tipo) gráfico como herramienta aplicada al arte. Una aportación personal* [tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València.

Espejo, B. (2013). *Lawrence Weiner*. Recuperado de <https://elcultural.com/Lawrence-Weiner>

Fernandes, J. (2015). *Ignasi Aballí. sin principio / sin final*. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ignasi-aballi>

Fernández Aparicio, C. (s.f.). *One and Three Chairs (Una y tres sillas)*. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>

García, A. (1992). La realidad de desdobla. En Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía (Ed.). *Repetición/Transformación*. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992, D.L.

Gil Calvo, E. (2003). *El miedo es el mensaje. Riesgo, incertidumbre y medios de comunicación*. Madrid: Alianza.

Gutiérrez Reyes, C. (2017). Usar la palabra para volver a narrar: la relación arte-literatura en la obra de Jaume Plensa. *Boletín de Arte-UMA*, 38, 97-108. <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2017.v0i3>

Herranz, Y. (2001). *Palabra y escultura. Referencias, reflexiones y quehacer artístico*. Pontevedra: Diputación provincial de Pontevedra.

Hochuli, J. (2001). *El detalle de la tipografía*. Recuperado de https://www.academia.edu/38853970/El_detalle_de_la_tipograf%C3%ADa_Jost_Hochuli

Huang, Y. (2021). Mental health toll from the coronavirus: Social media usage reveals Wuhan residents' depression and secondary trauma in the COVID-19 outbreak. *Computers in Human Behavior*, 114 (106524). <https://doi.org/10.1016/j.chb.2020.106524>.

Hustwit, G. (Director). (2007). *Helvética* [Documental]. Gran Bretaña: Swiss Dots y Veer. Recuperado de: <https://www.area-documental.com/player.php?titulo=Helvetica>

Izquierdo Romero, N. (2020). COVID-19: *Informarse sin enfermarse*. Recuperado de: <https://www.efesalud.com/sobreinformacion-informarse-enfermar-canales-covid/>

Jardí, E. (2007). *Veintidós consejos sobre tipografía*. Barcelona: Actar.

Jelb, I. (1982). *Historia de la escritura*. Madrid: Alianza.

de Maistre, X. (2007) *Viaje alrededor de mi habitación*. Madrid: Funambulista.

Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Guipúzcoa: Editorial Nerea.

Méndez Baiges, M. (2013). *Cristina Iglesias: Arquitecturas de percepción*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/cristina-iglesias-arquitecturas-percepcion>

Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta DeAgostini.

Mit, G. (2008) *El tercer texto. Imagen y relato*. Valencia: Editorial de la Universitat Politècnica de València.

Mit, G. (2002). *El título en las artes plásticas: La imagen desvelada por el nombre*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

Monguió, L. (2020). *Mar Arza. Le Hasard Jamais*. Recuperado de <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/mar-arza-le-hasard-jamais/>

Muñoz Molina, A. (1995). *La casa sin papel*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1995/09/20/cultura/811548007_850215.html

Navares, P. (2009). *Otros Páramos*. Madrid: Fotosíntesis.

Organización Mundial de la Salud. (29 de junio de 2020). *COVID-19: cronología de la actuación de la OMS*. Recuperado el 2 de febrero de 2021 de <https://www.who.int/es/news/item/29-06-2020-covidtimeline>

Peist, N. (2015). Las obras de arte, las personas y los materiales. Un análisis fenomenológico y sistémico del arte actual. *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología*, 15, 15-12. <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i15.2564>

Perec, G. (2001). *Especies de espacios*. Barcelona, España: Montesinos.

Riaño, P.H. (2015). El artista que vomita periódicos. Recuperado de: https://www.lespanol.com/cultura/arte/20151023/73742689_0.html

Slemmons, R. (octubre-noviembre 2004). Entre el lenguaje y la percepción. *Exit: Escribiendo imágenes*, 16, 24-34

Strizver, I. (2016). TypeTalk: *The Typographic Expressions of Stefan Sagmeister*. Recuperado de <https://creativepro.com/typetalk-the-typographic-expressions-of-stefan-sagmeister/>

Tarantino, M. (1992). Repetición/Transformación. En Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía (Ed.). *Repetición/Transformación*. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992, D.L.

Tate. (s.f.) *The Art of Louise Bourgeois*. Recuperado 15 febrero 2021, de <https://www.tate.org.uk/art/artists/louise-bourgeois-2351/art-louise-bourgeois>

Vilar, S. (2008). *Històries de paraula plàstica: Contar històries mitjançant la imatge i el text en el discurs artístic contemporani*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1.** GUILLAUME APOLLINAIRE. *Il pleut*. 1918. <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=17>
- Fig. 2.** JOSEPH KOSUTH. *One and three chairs*. 1965. <https://www.muse-oreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>
- Fig. 3.** STEFAN SAGMEISTER. *Obsessions make my life worse but my work better*. 2008. Detalle. <https://sagmeister.com/work/obsessions-make-my-life-worse-but-my-work-better/>
- Fig. 4.** STEFAN SAGMEISTER. *Obsessions make my life worse but my work better*. 2008. Vista a nivel de suelo. <https://www.droog.com/projects/obsessions-make-my-life-worse-and-my-work-better-by-sagmeister-inc/>
- Fig. 5.** STEFAN SAGMEISTER. *Obsessions make my life worse but my work better*. 2008. Installation. Waagdragerhof Square de Ámsterdam. <https://sagmeister.com/work/obsessions-make-my-life-worse-but-my-work-better/>
- Fig. 6.** STEFAN SAGMEISTER. *Having guts always works out for me*. 2004. Imágenes para la revista .copy. Austria. <https://sagmeister.com/work/obsessions-make-my-life-worse-but-my-work-better/>
- Fig. 7.** STEFAN SAGMEISTER. *Having guts always works out for me*. Distintas vistas de los textos. <https://www.dandad.org/awards/professional/2004/typography/14003/copy-magazine-having-guts-always-works-out-for-me/>

- Fig. 8.** STEFAN SAGMEISTER. *Having guts always works out for me*. Distintas vistas de los textos. <https://www.dandad.org/awards/profesional/2004/typography/14003/copy-magazine-having-guts-always-works-out-for-me/>
- Fig. 9.** STEFAN SAGMEISTER. *Having guts always works out for me*. Distintas vistas de los textos. <https://www.dandad.org/awards/profesional/2004/typography/14003/copy-magazine-having-guts-always-works-out-for-me/>
- Fig. 10.** STEFAN SAGMEISTER. *Deitch Steam Room*. 2008. Deitch Projects Gallery, Nueva York. <https://enviromeant.com/deitch-steam-room/>
- Fig. 11.** STEFAN SAGMEISTER. *Deitch Steam Room*. 2008. Deitch Projects Gallery, Nueva York. <https://enviromeant.com/deitch-steam-room/>
- Fig. 12.** DÍDAC BALLESTER. *Sin título*. 2009. Libro intervenido. <https://www.didacballester.com/es/llobres/untitled-project/>
- Fig. 13.** DÍDAC BALLESTER. *Espacio baldío*, en *Otros espacios del libro*. 2017. <https://www.didacballester.com/es/llobres/didac-ballester-y-blanca-crovetto/>
- Fig. 14.** DÍDAC BALLESTER. *Alguien ha dicho qué importa quién habla en Otros espacios del libro*. 2017. <https://www.didacballester.com/es/llobres/didac-ballester-y-blanca-crovetto/>
- Fig. 15.** LAWRENCE WEINER. *IN AND OUT, OUT AND IN, AND IND AND OUT, AND OUT AND IN*. 1971. Instalación. París. <https://art.base.co/event/1775-in-out-of-amsterdam>

- Fig. 16.** LAWRENCE WEINER. *At the Level of the Sea*. 2009. Marian Goodman Galery, París. <https://www.mariangoodman.com/exhibitions/129-lawrence-weiner-at-the-level-of-the-sea/>
- Fig. 17.** PALOMA NAVARES. *Periferia. A Antonia Pozzi*. 2004. Fotografía, silicona, metacrilato, aluminio. 13 x 13 x 1,5 cm. https://www.paloma-navares.com/Catalogo_Otros_Paramos.pdf
- Fig. 18.** PALOMA NAVARES. *Corazón herido*. 2004. Fotografía, silicona, metacrilato, aluminio. 60 x 60 cm. <https://www.yumpu.com/es/document/read/4447436/del-alma-herida-de-lame-blessee-paloma-navares>
- Fig. 19.** PALOMA NAVARES. *Corazón herido (detalle)*. 2004 <https://www.yumpu.com/es/document/read/4447436/del-alma-herida-de-lame-blessee-paloma-navares>
- Fig. 20.** ANNE Y PATRICK POIRIER. *Tears (Fragility series)*. 1999. Fotografía. 124.5 x 221 cm. <http://www.domaine-chaumont.fr/es/node/5795/anne-y-patrick-poirier>
- Fig. 21.** ANNE Y PATRICK POIRIER. *Hommage à Blaschka Iris blanc*. 2011. Fotografía. 196,5 x 150 cm. <http://www.domaine-chaumont.fr/es/node/5795/anne-y-patrick-poirier>
- Fig. 22.** IGNASI ABALÍ. *Listado (Desaparecidos)*. 2005. Impresión digital. 150 x 105 cm. <http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/listados->
- Fig. 23.** IGNASI ABALÍ. *Mapamundi 2010*. 2011. Collage en papel, 32x22cm c/u. <http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/mapamundi/>

- Fig. 24.** JOAQUÍN ARTIME. *Referentes Invertidos*. 2018. Intervención. Biblioteca Central de la Universitat Politècnica de València. <http://joaquinartime.com/referentes-invertidos>
- Fig. 25.** JOAQUÍN ARTIME. *Referentes Invertidos*. 2018. Intervención. Biblioteca Central de la Universitat Politècnica de València. <http://joaquinartime.com/referentes-invertidos>
- Fig. 26.** JOAQUÍN ARTIME. *subrayar sin texto*. 2016. Exposición Noli me legere, Sala de Arte Contemporáneo, Santa Cruz de Tenerife. Papel, cristal y silicona. <http://joaquinartime.com/subrayar-sin-texto>
- Fig. 27.** JOAQUÍN ARTIME. *Lo irreferenciable - azul sobre naranja*. 2016. Kir Royal Gallery, Madrid. Subrayador s/ papel kraft. <http://joaquinartime.com/lo-irreferenciable>
- Fig. 28.** DORIS SALCEDO. *Palimpsesto*. 2016-2017. Palacio de Cristal, Madrid. Agua. <https://www.art-madrid.com/es/post/doris-salcedo-palimpsesto>
- Fig. 29.** CONCHA JEREZ. *980 INTERVALOS ÚNICOS DE 4'33"*. 2013. Sala El Charco, Lanzarote. <http://conchajerez.net/installations-1976-1990/installations/installations-2011-2020/980-intervalos-unicos-de-433-2013-sala-el-charco-lanzarote/>
- Fig. 30.** BARBARA KRUGER. *Empatía*. 2016. Estación de metro Bellas Artes, México. <https://www.archivo.cdmx.gob.mx/vive-cdmx/post/empatia-barbara-kruger>
- Fig. 31.** BARBARA KRUGER. Exposición *Belief doubt*. 2012. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden del Smithsonian. <https://hirshhorn.si.edu/explore/meet-the-artist-barbara-kruger/>

- Fig. 32.** JENNY HOLZER. *Looming*. 2004. Galería Yvon Lambert, París. <https://projects.jennyholzer.com/LEDs/looming-2004>
- Fig. 33.** JENNY HOLZER. *Heap*. 2012. Nueva York. <https://projects.jennyholzer.com/LEDs/heap-2012>
- Fig. 34.** CRISTINA IGLESIAS. *Corredor Suspendido I y II*. 2006. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. <http://cristinaiglesias.com/es/obras/corredor-suspendido-i-y-ii/>
- Fig. 35.** CRISTINA IGLESIAS. *Corredor Suspendido I y II*. 2006. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. <http://cristinaiglesias.com/es/obras/corredor-suspendido-i-y-ii/>
- Fig. 36.** CRISTINA IGLESIAS. *Estancias sumergidas*. 2010. Península de Baja California, México. <https://www.estanciassumergidas.com/la-evolucion>
- Fig. 37.** CRISTINA IGLESIAS. *Estancias sumergidas*. 2010. Península de Baja California, México. <https://www.estanciassumergidas.com/la-evolucion>
- Fig. 38.** Jaume Plensa. *Pacific Soul*, 2018, San Diego, California, EEUU. <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/public-space/pacific-soul-2018>
- Fig. 39.** JAUME PLENSA. *As One*. 2003. Aeropuerto internacional Toronto Pearson, Canadá. <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/public-space/as-one-2003>
- Fig. 40.** JAUME PLENSA. *Song of songs*. 2005. Galerie Lelong & Co. Nueva York, EEUU. <https://jaumeplensa.com/exhibitions-and-projects/exhibitions/jaume-plensa-song-of-songs>

- Fig. 41.** JAUME PLENSA. *Song of songs*. 2005. Galerie Lelong & Co. Nueva York, EEUU. <https://jaumeplensa.com/exhibitions-and-projects/exhibitions/jaume-plensa-song-of-songs>
- Fig. 42.** MAR ARZA. *UN DÉ TOMBE TOUJOURS DU MÊME COTÉ*. 2020. Galería Rocío Santa Cruz, Barcelona. <http://www.mararza.com/index.php?/2020/le-hasard-jamais/>
- Fig. 43.** MAR ARZA. *UN DÉ TOMBE TOUJOURS DU MÊME COTÉ* (detalle). 2020. <http://www.mararza.com/index.php?/2020/le-hasard-jamais/>
- Fig. 44.** MAR ARZA. *SUERTE*. 2020. <http://www.mararza.com/index.php?/2020/le-hasard-jamais/>
- Fig. 45.** MAR ARZA. *Nada reiterada*. 2020. Instalación. 500 x 240 cm. <http://www.mararza.com/index.php?/2005-2008/en-lugar-de-nada/>
- Fig. 46.** MAR ARZA. *Nada reiterada*. 2020. Instalación. 500 x 240 cm. <http://www.mararza.com/index.php?/2005-2008/en-lugar-de-nada/>
- Fig. 47.** MAR ARZA. (*soliloquio*). 2005. Espejo antiguo y palabras extraídas del libro Nada. 110 x 101 x 14 cm. <http://www.mararza.com/index.php?/2005-2008/en-lugar-de-nada/>
- Fig. 48.** MAR ARZA. (*soliloquio*). 2005. Espejo antiguo y palabras extraídas del libro Nada. 110 x 101 x 14 cm. <http://www.mararza.com/index.php?/2005-2008/en-lugar-de-nada/>
- Fig. 49.** FRANCESCO CARERI. *Planisferoom*. 2020. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.373921>

- Fig. 50.** FRANCESCO CARERI. *Planisferoom*. 2020.<http://doi.org/10.7238/a.v0i27.373921>
- Fig. 51.** CLARA BARQUÍN. *Retales de piel*. (detalle) 2018. Libro de artista. 21x150 cm.
- Fig. 52.** CLARA BARQUÍN. *Retales de piel*. 2018. Libro de artista. 21x150 cm.
- Fig. 53.** CLARA BARQUÍN. *Por los poros*. (detalle). 2018. Impresión 3D s/ fotografía. 25x25 cm c/u.
- Fig. 54.** CLARA BARQUÍN. *Por los poros*. 2018. Impresión 3D s/ fotografía. 25x25 cm c/u.
- Fig. 55.** CLARA BARQUÍN. *De vacíos y cristales*. (detalle). 2017. Instalación.
- Fig. 56.** CLARA BARQUÍN. *De vacíos y cristales*. 2017. Instalación.
- Fig. 57.** Maqueta realizada antes del confinamiento.
- Fig. 58.** Maqueta realizada antes del confinamiento.
- Fig. 59.** Maqueta realizada antes del confinamiento
- Fig. 60.** LOUISE BOURGEOIS. *Art is a guaranty of sanity*. 2000. <https://www.moma.org/collection/works/139281>
- Fig. 61.** LOUISE BOURGEOIS. *I had a flashback of something that never existed*. 2013. <https://www.moma.org/collection/works/126528>
- Fig. 62.** ROBERT FRANK. *Halifax Infirmary*. 1978. Impresión de gelatina de plata, texto escrito a mano y pintura. 50x40,5 cm. <https://ri-unet.upv.es/bitstream/handle/10251/1903/tesisUPV2567.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Fig. 63.** CLARA BARQUÍN. *kit de supervivencia semántica de la pena*. 2019. Portada.
- Fig. 64.** Tirada de 25 copias para el libro colectivo *Kit de supervivencia*. 2020.

- Fig. 65.** CLARA BARQUÍN. *kit de supervivencia semántica de la pena*. 2019. Páginas desplegadas.
- Fig. 66.** Proceso de construcción de las piezas fl.
- Fig. 67.** Perforado de la palabra depresión.
- Fig. 68.** Cosido de las páginas etimología de la depresión.
- Fig. 69.** CLARA BARQUÍN. *kit de supervivencia semántica de la pena*. 2019. Pág. fl.
- Fig. 70.** CLARA BARQUÍN. *kit de supervivencia semántica de la pena*. 2019. Pág. golpe.
- Fig. 71.** CLARA BARQUÍN. *kit de supervivencia semántica de la pena*. 2019. Pág. LL O RAR.
- Fig. 72.** CLARA BARQUÍN. *kit de supervivencia semántica de la pena*. 2019. Pág. Serotonina.
- Fig. 73.** Páginas secando en el taller.
- Fig. 74.** Paginación y apuntes.
- Fig. 75.** Páginas de la maqueta.
- Fig. 76.** Pruebas de tipos móviles.
- Fig. 77.** Pruebas de impresión.
- Fig. 78.** Pruebas de impresión.
- Fig. 79.** Trabajo en el taller de tipografía.
- Fig. 80.** Trabajo en el taller de tipografía.
- Fig. 81.** Composiciones en tipos móviles.
- Fig. 82.** Composición en tipos móviles en la rama. Página derramarlas.
- Fig. 83.** Proceso de construcción de las letras de flores que aparecen en las fotografías del libro.

- Fig. 84.** Proceso de construcción de las letras de flores que aparecen en las fotografías del libro.
- Fig. 85.** CLARA BARQUÍN. *kit de supervivencia semántica de la pena*. 2019. pág. atravesar.
- Fig. 86.** cara a págs. LL O RAR troqueladas
- Fig. 87.** CLARA BARQUÍN. *las horas mudas, los días sordos*. 2019. Libro de artista. 20 x 150 cm.
- Fig. 88.** Bocetos y maqueta.
- Fig. 89.** Plantillas.
- Fig. 90.** Pruebas en planchas de zinc y acetato.
- Fig. 91.** Pruebas en planchas de zinc y acetato.
- Fig. 92.** Prueba en papel vegetal s/bastidor.
- Fig. 93.** Bocetos y pruebas con xilografía.
- Fig. 94.** Prueba en papel vegetal s/bastidor.
- Fig. 95.** Descarte.
- Fig. 96.** Prueba de estado s/ papel Rosaespina.
- Fig. 97.** Prueba de plegado con papel japonés.
- Fig. 98.** Pruebas de textos ilegibles en papel japonés.
- Fig. 99.** CLARA BARQUÍN. *las horas mudas, los días sordos*. (detalle) 2020. Libro de artista. 20 x 150 cm.
- Fig. 100.** CLARA BARQUÍN. *las horas mudas, los días sordos*. (detalle) 2020. Libro de artista. 20 x 150 cm.
- Fig. 101.** CLARA BARQUÍN. *las horas mudas, los días sordos*. (detalle) 2020. Libro de artista. 20 x 150 cm.

Fig. 102. CLARA BARQUÍN. *las horas mudas, los días sordos*. (detalle) 2020. Libro de artista. 20 x 150 cm.

Fig. 103. CLARA BARQUÍN. *las horas mudas, los días sordos*. (detalle) 2020. Libro de artista. 20 x 150 cm.

Fig. 104. Pestaña del libro.

Fig. 105. CLARA BARQUÍN. *las horas mudas, los días sordos*. (detalle) 2020. Libro de artista. 20 x 150 cm.

Fig. 106. CLARA BARQUÍN. *las horas mudas, los días sordos*. (detalle) 2020. Libro de artista. 20 x 150 cm.

Fig. 107. Prueba en la calle.

Fig. 108. Proceso.

Fig. 109. Proceso.

Fig. 110. CLARA BARQUÍN. *un eco leve de esta pena de plomo*. 2020. Intervención en la calle

Fig. 111. CLARA BARQUÍN. *un eco leve de esta pena de plomo*. 2020. Intervención en la calle.

Fig. 112. CLARA BARQUÍN. *un eco leve de esta pena de plomo*. 2020. Intervención en la calle.

Fig. 113. CLARA BARQUÍN. *un eco leve de esta pena de plomo*. 2020. Intervención en la calle

Fig. 114. CLARA BARQUÍN. *un eco leve de esta pena de plomo*. 2020. Intervención en casa. Ventana.

Fig. 115. CLARA BARQUÍN. *un eco leve de esta pena de plomo*. 2020. Intervención en casa. Ventana.

Fig. 116. CLARA BARQUÍN. *un eco leve de esta pena de plomo*. 2020. Intervención en casa. Armario.

Fig. 117. CLARA BARQUÍN. *un eco leve de esta pena de plomo*. 2020. Intervención en casa. Escalera.

Fig. 118. CLARA BARQUÍN. *de tiempo, piel y polvo*. 2020. Fotolibro. Portada.

Fig. 119. CLARA BARQUÍN. *de tiempo, piel y polvo*. 2020. Fotolibro. Pág. 6.

Fig. 120. CLARA BARQUÍN. *de tiempo, piel y polvo*. 2020. Fotolibro. Pág. 7.

Fig. 121. CLARA BARQUÍN. *de tiempo, piel y polvo*. 2020. Fotolibro. Detalle de la pág. 23.

Fig. 122. CLARA BARQUÍN. *de tiempo, piel y polvo*. 2020. Fotolibro. Imagen de la pág. 10.

Fig. 123. CLARA BARQUÍN. *de tiempo, piel y polvo*. 2020. Fotolibro. Pág. 26.

Fig. 124. Descartes.

Fig. 125. CLARA BARQUÍN. *de tiempo, piel y polvo*. 2020. Fotolibro. Imagen de la pág. 38.

Fig. 126. CLARA BARQUÍN. *de tiempo, piel y polvo*. 2020. Fotolibro. Imagen de la pág. 17.

Fig. 127. CLARA BARQUÍN. *de tiempo, piel y polvo*. 2020. Fotolibro. Pág. 29.

Fig. 128. CLARA BARQUÍN. *de tiempo, piel y polvo*. 2020. Fotolibro. Imagen de la pág. 5.

Fig. 129. CLARA BARQUÍN. *la primavera se hace un hueco*. 2021. Intervención. Flores s/ papel. Detalle.

Fig. 130. CLARA BARQUÍN. *la primavera se hace un hueco*. 2021. Intervención. Flores s/ papel.

Fig. 131. CLARA BARQUÍN. *la primavera se hace un hueco*. 2021. Intervención. Flores s/ papel. Detalle.

Fig. 132. CLARA BARQUÍN. *la primavera se hace un hueco*. 2021. Intervención. Flores s/ papel. Detalle.

Fig. 133. CLARA BARQUÍN. *la primavera se hace un hueco*. 2021. Intervención. Flores s/ papel. Detalle.

Fig. 134. Pruebas de tipografía para la base de las letras de *la primavera se hace un hueco*.

Fig. 135. Pruebas de color y tipografía para la base de las letras de *la primavera se hace un hueco*.

Fig. 136. Proceso de construcción de las letras para *la primavera se hace un hueco*.

Fig. 137. Proceso de construcción de las letras para *la primavera se hace un hueco*.

Fig. 138. Proceso de construcción de las letras para *la primavera se hace un hueco*.

Fig. 139. Proceso de construcción de las letras para *la primavera se hace un hueco*.

Fig. 140. Primeras pruebas con periódicos. Flores.

Fig. 141. Primeras pruebas con periódicos. Hilera/collar.

Fig. 142. Primeras pruebas con periódicos. Hojas de periódicos dobladas y grapadas formando la palabra FASE.

Fig. 143. Primeras pruebas con periódicos. Bolas de papel arrugado formando una E.

Fig. 144. Primeras pruebas con periódicos. Bolas de papel arrugado formando la palabra lunes.

Fig. 145. Primeras pruebas con periódicos. Recortes de palabras relacionadas con la pandemia

Fig. 146. Primeras pruebas con periódicos. Recortes de palabras relacionadas con la pandemia

Fig. 147. CLARA BARQUÍN. *veinte segundos*. 2020. Instalación. Periódico. Detalle.

Fig. 148. Envolviendo un libro para *día equis*. 2020.

Fig. 149. CLARA BARQUÍN. *día equis*. 2020. Instalación. Periódico. Detalle ordenador.

Fig. 150. CLARA BARQUÍN. *día equis*. 2020. Instalación. Periódico. Detalle ordenador.

Fig. 151. CLARA BARQUÍN. *día equis*. 2020. Instalación. Periódico. Detalle ordenador.

Fig. 152. CLARA BARQUÍN. *día equis*. 2020. Instalación. Periódico. Detalle libros.

Fig. 153. CLARA BARQUÍN. *día equis*. 2020. Instalación. Periódico. Detalle mesa y papelera.

Fig. 154. CLARA BARQUÍN. *día equis*. 2020. Instalación. Periódico. Detalle escritorio.

Fig. 155. CLARA BARQUÍN. *día equis*. 2020. Instalación. Periódico. Detalle lapicero.

Fig. 156. CLARA BARQUÍN. *día equis*. 2020. Instalación. Periódico. Detalle cama.

Fig. 157. CLARA BARQUÍN. *día equis*. 2020. Instalación. Periódico. Detalle cama.

Fig. 158. CLARA BARQUÍN. *día equis*. 2020. Instalación. Periódico. Detalle cama.

Fig. 159. CLARA BARQUÍN. *día equis*. 2020. Instalación. Periódico.

Fig. 160. CLARA BARQUÍN. *veinte segundos*. 2020. Instalación. Periódico.
Detalle suelo.

Fig. 161. CLARA BARQUÍN. *veinte segundos*. 2020. Instalación. Periódico.
Detalle.

Fig. 162. CLARA BARQUÍN. *veinte segundos*. 2020. Instalación. Periódico.
Detalle.

Fig. 163. CLARA BARQUÍN. *veinte segundos*. 2020. Instalación. Periódico.
Detalle.

Fig. 164. CLARA BARQUÍN. *veinte segundos*. 2020. Instalación. Periódico.
Detalle.

Fig. 165. CLARA BARQUÍN. *veinte segundos*. 2020. Instalación. Periódico.
Detalle.

Fig. 166. CLARA BARQUÍN. *veinte segundos*. 2020. Instalación. Periódico.

Fig. 167. Proceso *veinte segundos*. 2020.

Fig. 168. Proceso *veinte segundos*. 2020.

Fig. 169. Proceso *veinte segundos*. 2020.

Fig. 170. Proceso *veinte segundos*. 2020.

Fig. 171. Alcachofa recubierta por esponja y papel film. Impermeabilizamos la alcachofa y los grifos para evitar que se mojase el papel.

Fig. 172. Alcachofa recubierta por esponja y papel film. Impermeabilizamos la alcachofa y los grifos para evitar que se mojase el papel.

Fig. 173. Fotograma del vídeo *veinte segundos*. 2020.

Fig. 174. Simulación 3D de la exposición.

Fig. 175. Simulación 3D de la exposición.

Fig. 176. Simulación 3D de la cabina.

Fig. 177. Simulación 3D del interior de la cabina.

Fig. 178. CLARA BARQUÍN. *salir*. 2020. Intervención. Rotulador s/ cristal.
Detalle.

Fig. 179. CLARA BARQUÍN. *salir*. 2020. Intervención. Rotulador s/ cristal.
Vista interior.

Fig. 180. CLARA BARQUÍN. *salir*. 2020. Intervención. Rotulador s/ cristal.
Vista interior.

Fig. 181. Proceso de *salir* (2020) junto con *veinte segundos* (2020).

Fig. 182. Plantilla para *salir* (2020).

Fig. 183. Plantilla para *salir* (2020) colocada. Vista exterior.

Fig. 184. Plantilla para *salir* (2020) colocada. Vista interior.

Fig. 185. Proceso de *salir* (2020).

Fig. 186. Plantilla para *salir* (2020) colocada. Vista interior.

Fig. 187. Pruebas en cristal con marco.

Fig. 188. Pruebas en cristal con marco.

Fig. 189. Pruebas en cristal.

Fig. 190. Pruebas en cristal.

Fig. 191. Pruebas en espejo.

Fig. 192. Pruebas en espejo.

Fig. 193. Maqueta.

Fig. 194. Pruebas de disposición.

Fig. 195. CLARA BARQUÍN. *salir*. 2020. Intervención. Rotulador s/ cristal.
Vista exterior.

Fig. 196. CLARA BARQUÍN. *salir*. 2020. Intervención. Rotulador s/ cristal.
Vista exterior.

Fig. 197. CLARA BARQUÍN. *salir*. 2020. Intervención. Rotulador s/ cristal.
Vista exterior de noche.

Fig. 198. CLARA BARQUÍN. *la letra deshecha*. 2021. Intervención. Periódico perforado s/ cristal. Detalle.

Fig. 199. CLARA BARQUÍN. *la letra deshecha*. 2021. Intervención. Periódico perforado s/ cristal.

Fig. 200. CLARA BARQUÍN. *la letra deshecha*. 2021. Intervención. Periódico perforado s/ cristal.

Fig. 201. CLARA BARQUÍN. *la letra deshecha*. 2021. Intervención. Periódico perforado s/ cristal. Detalle.

Fig. 202. Proceso de *la letra deshecha* (2021).

Fig. 203. Proceso de *la letra deshecha* (2021).

Fig. 204. Proceso de *la letra deshecha* (2021).

Fig. 205. CLARA BARQUÍN. *ABC*. 2021. Intervención. Papel maché. Detalle.

Fig. 206. CLARA BARQUÍN. *ABC*. 2021. Intervención. Papel maché.

Fig. 207. CLARA BARQUÍN. *ABC*. 2021. Intervención. Papel maché. Detalle.

Fig. 208. CLARA BARQUÍN. *ABC*. 2021. Intervención. Papel maché. Detalle.

Fig. 209. CLARA BARQUÍN. *ABC*. 2021. Intervención. Papel maché. Detalle.

Fig. 210. CLARA BARQUÍN. *ABC*. 2021. Intervención. Papel maché. Detalle.

Fig. 211. Proceso de elaboración del papel maché.

Fig. 212. Proceso de elaboración del papel maché.

Fig. 213. Proceso de elaboración del papel maché.

Fig. 214. Bola de papel maché.

Fig. 215. Rellenando los moldes.

Fig. 216. Rellenando los moldes

Fig. 217. CLARA BARQUÍN. 123. 2021. Papel maché. Detalle.

Fig. 218. CLARA BARQUÍN. 123. 2021. Papel maché.