



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Aquí en medio. Un acercamiento al entorno próximo desde
la práctica artística.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Burguera Hidalgo, Alfredo

Tutor/a: Cucala Félix, Antonio

Cotutor/a: Crespo Ricart, María Pilar

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN

Aquí en medio, es una recopilación de trabajos que han ido sucediendo durante el transcurso del grado. Parten de un pensamiento vinculado a la pintura y a la escultura que nos acercan a la relación entre un sujeto(yo) y un entorno (el mío), cuestionando los distintos procesos de construcción de una realidad próxima. Aquí se plantean cuestiones conceptuales como la ubicación personal en un entorno múltiple, cómo se cuenta esto y desde dónde. También aparecen otras más propias a la práctica en torno a dos ideas; hasta qué punto se ha de transformar la realidad y el modo en que la experiencia propia y el contexto cercano se contaminan recíprocamente. Debido a estas cuestiones, aparece un rechazo a las grandes preguntas en beneficio de los pequeños detalles, de lo inmediato. Así, va surgiendo un modo de hacer y pensar que resuelve las distintas necesidades de forma más natural con diferentes soluciones plásticas. Este hacer variable y aparentemente disperso, en contra de un ejercicio de estilo, es fundamental para poner en práctica una experiencia perceptiva abierta.

PALABRAS CLAVE

Proceso creativo, experiencia cotidiana, construcción, cuerpo, limitaciones, pintura y escultura.

ABSTRACT

Here, in the middle, is a compilation of works that have been happening during the course of the degree. They are based on a way of thinking linked to painting and sculpture that brings us closer to the relationship between a subject (me) and an environment (mine), questioning the different processes of construction of a proximate reality. Conceptual questions are raised here, such as personal location in a multiple environment, how this is told and from where. There are also more practical questions around two ideas: the extent to which reality is to be transformed, and the way in which one's own experience and the surrounding context contaminate each other. As a consequence of these questions, a rejection of the big questions in favour of the small details, of the immediate, appears. Thus, a way of doing and thinking is emerging that resolves the different needs in a more natural way with different plastic solutions. This variable and apparently dispersed way of doing, as opposed to an exercise in style, is fundamental in order to put into practice an open perceptive experience.

KEYWORDS

Creative process, everyday experience, construction, body, limitations, painting and sculpture.

*A mis padres, Toni, Pilar, Curro,
Lucía, Llamas, Aitana, Marina, Paco y las amigas
que me han acompañado estos años
de universidad, trabajo y descanso.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
OBJETIVOS	6
METODOLOGÍA	7
LÍMITES Y COSAS	9
PARTE 0: Puente-Imagen	10
PARTE 1: Tengo miedo, no sé dónde estoy	12
Cuerpo en movimiento	14
Cinismo: sobre la idea de pintar	16
PARTE 2: Aquí cerca hay cosas	17
El nombre de las cosas	18
Rareza	18
Juego	20
Limitaciones	20
Liminal	21
Fuente	22
Caja de zapatos	22
Módulo de cocina	22
PARTE 3: Partir de la limitación	24
Llegar a una parte sin ver por dónde has venido	24
Sobre la producción en carpintería	27
Florecen porque Florecen	30
CONCLUSIONES	32
BIBLIOGRAFÍA	34
ÍNDICE DE IMÁGENES	35
ANEXO I: ODS	37
ANEXO II: Catálogo	38

INTRODUCCIÓN

Aquí en medio es una recopilación de algunos trabajos realizados durante el transcurso del grado. Se narra a modo de memoria, la manera de hacer intuitiva, que se va adaptando y modificando a la vez que cambia el entorno, en especial los cambios de asignaturas, de trabajo y la cotidianidad. Es un análisis de lo realizado durante estos años. Un ejercicio de memoria, recordando y reviviendo, las distintas inquietudes que han ido apareciendo, además de establecer relaciones entre sí.

Está estructurado de la siguiente manera, tras esta introducción veremos unos objetivos divididos en dos: unos generales referidos a este trabajo y otros específicos relativos a la práctica. A continuación, una metodología que describirá únicamente cómo se ha elaborado este trabajo. Sin embargo, no entraremos en la práctica, porque esta se desarrollará, a lo largo de cada apartado. En la metodología veremos la importancia que tuvo un quinto año vacío entre la finalización del grado y la presentación de este trabajo para tomar distancia, revisar y reordenar lo realizado. Veremos la importancia de hablar desde la incapacidad o el bloqueo que genera encontrarse con maneras de hacer tan dispersas, haciendo de este malestar un material indispensable que hará de eje vertebrador de este escrito.

Como hemos visto en el índice, se divide en cuatro partes:

En la PARTE 0: *Introducción*, inicia con una pregunta que se hace el artista Jon Mikel Euba acerca del lugar desde dónde se cuentan las cosas. Aquí realizaremos una introducción más detallada del hilo del trabajo a través de la idea de puente. Presentaremos tres conceptos clave: miedo, parálisis y vacío, vinculados a los tres apartados del trabajo: movimiento, cosas y límites. Nos apoyaremos también en el pensamiento de Michelangelo Antonioni acerca de la dispersión.

En la PARTE 1: *Tengo miedo no sé dónde estoy*, hablaremos a través de dos imágenes: *Me pregunto por k 2021* y *Der gegend 2021*, sobre la importancia de hacer consciente el movimiento de nuestro cuerpo por el espacio para cartografiar un entorno que llamaremos próximo. Aparecerá el empleo como recogedor de paellas y algunas referencias a Ellsworth Kelly, Luis Gordillo y Rubén Guerrero. También nos apoyaremos en textos de Isabel de Naverán, Erich Fromm, Deleuze y José Luis Pardo.

En la PARTE 2: *Aquí cerca hay cosas*, profundizaremos en la observación de nuestro entorno inmediato atendiendo a las pequeñas cosas que nos encontramos. Tomaremos referencias de Godard y Walter Benjamin. Especialmente a este último para articular este apartado a través de

aforismos. Hablaremos del recuerdo del nombre de las cosas a través de Truffaut y Yoko Ogawa. También comentaremos lo *extraño* en la manera de ver estas cosas con Beatriz Colomina, Freud y Lautremont: la atención a los espacios liminales o zonas de paso y la influencia dispar del día a día en la manera de hacer las cosas. Aquello a lo que prestamos atención.

Finalmente, en la PARTE 3: *Partir de la limitación*, veremos que es un apartado práctico. A través del análisis de una exposición en la Casa de Cultura de Puçol titulada *Florecen porque Florecen*, en ella se realiza un ejercicio que recoge lo presentado en esta memoria. Por lo tanto, veremos un texto que se produce a sí mismo a través de un análisis externo. Esta idea está influenciada por la propuesta del artista Jon Mikel que incorpora la limitación como material. Este apartado pone en práctica la limitación que supone contar lo que has hecho.

Podremos ver cómo estas distintas maneras de hacer y pensar han sido trabajadas y procesadas a través del cuerpo, el entorno, la pintura, la escultura y el texto. Éste trabajo académico terminará con las consiguientes conclusiones.

OBJETIVOS

Objetivos generales del trabajo

- Hacer memoria a través del texto, recordando y reviviendo los puntos más significativos a lo largo de la carrera.
- Entender y analizar cómo y desde dónde se está desarrollando el proceso técnico creativo, en la práctica, que da sentido a esta necesidad.
- Desarrollar un pensamiento crítico hacia lo que hago y consumo. Lo que entra y lo que sale.

Objetivos específicos relativos a la práctica.

- Desarrollar o indagar en un lenguaje abierto en base a unas necesidades. Sin ceñirse a un medio concreto en contra de un ejercicio de estilo.
- Detectar cuáles son esas necesidades vinculadas a la dificultad que supone, expresar la relación lenguaje-imagen.
- Reconocer mis incapacidades para salir del miedo paralizante, de manera que se aceptan y se tratan de integrar ciertas limitaciones para así moverme con más libertad.
- Comprender y relacionarme mejor con mi entorno próximo. Ser consciente de él. Saber apreciar de la más mínima cotidianeidad la gran información que contiene.

METODOLOGÍA

Para hacer este trabajo ha sido muy importante tomar distancia, tanto física como emocional. Un año vacío para separarme, descansar y ver desde otro lado. Mirar hacia atrás y hacer una recopilación de lo que había hecho durante la carrera. Tenía que ordenar, tirar y agrupar en pequeñas familias el material.

Una vez tenía lo que quería guardar, los puntos claves que articulaban estos años, me di cuenta de la disparidad de los trabajos. Temas distintos, maneras de resolver diferentes, intereses muy variados... Parecía que había adoptado múltiples personalidades durante estos años.

Intenté ver cuál era el hilo que los atravesaba, pero estaba dudoso, no encontraba nada coherente y no entendía cómo había ido saltando de un lado a otro. Ver toda esta disparidad y no encontrar nada me generó miedo y me paralizó hasta el punto de llegar a pensar que no había aprendido nada.

Un día vi una libreta que tenía por la mesa mientras organizaba el material de la universidad. Era una libreta diario que recogía anotaciones, pensamientos, encuentros, malestares y situaciones buenas que iba escribiendo estos años. Un diario personal. Al releerlo recordé conversaciones que he tenido con mi familia y afectos cercanos. Me di cuenta de la tremenda polaridad de sentimientos, emociones, acciones, gustos, intereses, frustraciones y fetiches que aparecen de manera continua.

Ahí comprendí que estaba dejando de lado el material más importante: lo experiencial y lo emocional; el tránsito disperso que conforma un sujeto y que está muy lejos de recorrer una calle en dirección única. Otro punto clave fue conocer la obra de Jonas Mekas, en particular "*En el camino, de cuando en cuando, vislumbre breves destellos de belleza.*"¹ La manera de hacer una película con fragmentos de su día a día, desde lo que sucedía en casa a unas noticias en los medios, relatando en *voz en off* partes de su diario personal.

Incorporando este material emocional, antes mencionado, y mediante la elaboración de este trabajo me doy cuenta de por qué estaba siendo tan frustrante encontrar un hilo conductor.

A partir de aquí comienzo a plantear este trabajo. Al reconocer este material, incorporar lo vivencial, se empieza a articular un escribir desde el mismo sitio desde donde se gestaron cada una de las prácticas que aquí se presentan, desde la intuición. Recopilando toda la información que sucedía en cada momento determinado, desde lo emocional-afectivo, hasta el trabajo y las obligaciones con la universidad.

1 MEKAS, Jonas. *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. [Largometraje]. Estados Unidos, Canyon Cinema, 2000

De esta manera va apareciendo un entramado de cruces, encuentros, intersecciones y espacios vacíos que no distingue arriba de abajo, izquierda de derecha o delante de detrás. Desarrollando un pensamiento crítico sobre lo que se está haciendo, de qué manera y desde dónde. Cuestionando así la manera en la que construimos la realidad próxima individual. La mía.

Una vez se ha redactado de esta manera el cuerpo del trabajo necesité hacer un primer texto previo: la *Parte 0* bajo la idea de puente. Esta fue una motivación inicial que recogí del diario personal, pero que había descartado. Con la ayuda de Paco, mi compañero de trabajo en el taller, esta idea volvió para vertebrar el trabajo.

LÍMITES Y COSAS

El artista Jon Mikel Euba se pregunta a sí mismo “¿Cuál es mi manera de contar?”, a lo que responde: “No es sólo una cuestión de maneras, sino del lugar desde donde se habla”²

Tomo las palabras de Jon Mikel para introducir este trabajo ya que no es otra cosa que una recopilación de trabajos realizados durante la carrera desde la memoria. Es un material organizado y estructurado dentro de unos límites de naturaleza académica, trabajos de fin de grado.

Sin embargo, este texto no pretende ser una explicación de los trabajos. Sino que en él se estructuran, organizan y ponen en relación los distintos modos de hacer y pensar, aparentemente dispersos, que se han realizado de manera intuitiva adaptándose a los cambios en el contexto personal, académico y laboral. Tener en cuenta esta metodología es clave para desarrollar una experiencia perceptiva abierta desde nuestro punto de vista.

En el resumen aparecen tres puntos clave que plantean tres preguntas: ¿desde dónde se cuentan las cosas?, ¿hasta qué punto se ha de transformar la realidad? (entendemos esto como la manera en que nos relacionamos con nuestro entorno, desde cómo vemos una caja de zapatos o una fuente en el espacio público) y ¿de qué manera un elemento y su entorno se contaminan recíprocamente?

Al plantearse estas tres preguntas aparecen tres conceptos que se desarrollarán a lo largo del trabajo en forma de elipsis: el miedo, vinculado a la falta de ubicación, que deriva en desorientación; la parálisis, que deviene en movimiento del cuerpo y por tanto aparece el signo cruz³ asociado al umbral; y el vacío, que puesto en relación con las cruces se produce una trama que deviene en integración a través de unos signos de acoplamiento⁴. Decimos elipsis porque estos conceptos no se van a desarrollar técnicamente en el trabajo. Han aparecido después, a la vez que se realiza el texto. De alguna manera actúan como vértebras de este trabajo. Sujetan, pero no se ven. Este es el porqué de la necesidad de la *Parte 0*.

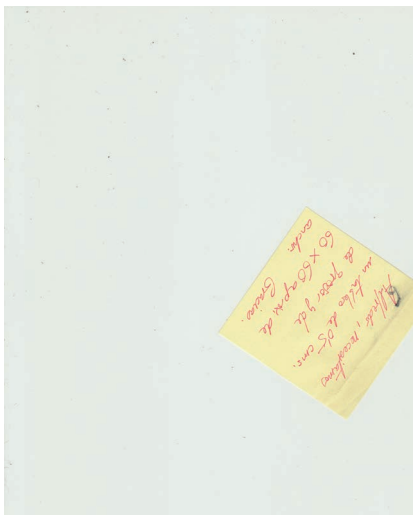


Fig 1. Alfredo Burguera. *Un recado de Leo*. 2023.

2 EUBA, Jon Mikel. *Cómo leer el valor de una resistencia (a 120 por hora)*. Donostia, If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution, 2013.

3 Cruce de intereses que se desarrolla en el siguiente apartado puente-imagen.

4 Tecnología a través de la cual hacemos que las cosas encajen entre sí.

A continuación, tejeremos con los conceptos del párrafo anterior el contenido de cada apartado. Para elaborar dicha conjunción vamos a partir de la idea de puente.

PARTE 0 : Puente-imagen

“Porque un puente, aunque se tenga el deseo de entenderlo y toda obra sea un puente hacia o desde algo, no es verdaderamente un puente mientras nada lo cruce. Un puente es algo cruzando un puente.”⁵

Entender el puente como un signo que no sólo une dos partes. También genera caminos en direcciones distintas. Aquí estos caminos confluyen, se cruzan. Por el hecho de ser, también hace que existan esos caminos, los prolonga, les da sentido. Un puente también es un lugar para la reflexión. Un puente puede ser sinónimo de puerta, como un umbral. Podemos entenderlo como una especie de espacio liminal.

Aquí veremos tres fases que nos guiarán, de alguna manera, hacia la comprensión del entorno inmediato:

La *primera* nos sitúa en el centro del puente, entendiendo este como un umbral. No estamos hablando de un espacio que une dos caminos en línea recta, sino de un punto, de un cruce de intensidades cotidianas donde confluyen desde la elección de una película hasta el hecho de poner un rodapié. Aquí aparece el miedo debido a una desorientación y pérdida de ubicación porque no sabemos dónde estamos, qué hacemos ni por qué lo hacemos. Aquí aparece una necesidad que es acoger ese miedo que nos quita la orientación. Miramos a nuestro alrededor y tratamos de hacer un análisis objetivo que nos dé una ubicación, al menos desde un punto de vista que parte del recorrido, el tránsito, el movimiento del cuerpo que responde a la pregunta; por dónde nos movemos físicamente. Aquí aparece un eje de coordenadas que es la base de este trabajo: de casa al trabajo, del trabajo a la universidad y de la universidad al trabajo.

La *segunda*: salir de la parálisis siendo consciente de la forma de ese puente para ver cómo es. Se empieza a construir un camino multidireccional, empiezas a moverte. Te desplazas del cruce hacia otro sin distinguir arriba-abajo, izquierda-derecha o delante-detrás. Sales al espacio inmediato, empiezas a ver lo que tienes cerca como una caja, una fuente, un módulo en la carpintería, el calor aplastante del verano, un sueño o un libro que te estás leyendo. En este espacio, de manera inmediata aparece lo físico al alcance de la mano, lo visible. Pero nos damos cuenta de que antes de esto, aún más

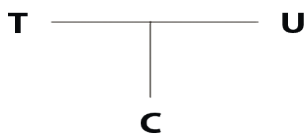


Fig. 2 . Alfredo Burguera . Eje casa-universidad-trabajo. 2021

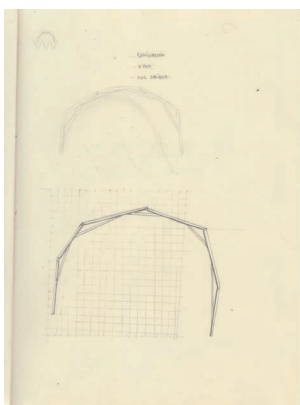


Fig. 3. Alfredo Burguera. Aquí, 2021.

cerca está lo invisible, la consciencia. Por ejemplo, abrimos los ojos y vemos un vaso de agua, pero antes de ver ese vaso de agua rodeado de muchas otras cosas más, somos conscientes de que vemos ese vaso de agua. Quizás esto ocurra por una necesidad, porque tenemos sed. La consciencia de este espacio inmediato está en el interior y sale al exterior en el preciso instante en que interactúas, ejecutas, te relacionas o sientes algún tipo de energía de atracción hacia tal dirección.

De alguna manera esto es lo que encuentras cuando vas de un cruce a otro, en ese hueco intermedio, en ese espacio aparentemente vacío que une dos puntos y que empieza a conformar tu realidad. Un ejemplo de qué sucede en estos espacios vacíos lo describe Michelangelo Antonioni:

No se sorprenda si cito casualmente nombres tan dispersos. Mis lecturas son igualmente desordenadas. Por lo demás, creo que no hay una jerarquía absoluta en literatura. Intento remediar, leyendo o viendo películas o cuadros o edificios, aquellos vacíos con los que creo que todos nos encontramos de vez en cuando ante nosotros como abismos. Y ahí lo que cuenta no es la elección, ni la calidad: se necesita material. Es como llenar fosos que interrumpen nuestro camino: echamos dentro tierra buena pero también otras cosas, lo que encontramos, incluso inmundicias.⁶

Al moverte por estos espacios y pasar el tiempo, de pronto tienes la sensación de que no puedes estar en dos sitios a la vez. Pero, sin embargo, parece que sí, hay algo extraño aquí. Para averiguarlo analizas la situación. Te das cuenta de que en el campo en el que te sitúas de repente algo brilla en una dirección. Te acercas. Se apaga. Algo se enciende en otra dirección y vuelves a acercarte, a la vez se enciende otra debajo. Se apagan. Al parecer estas luces que dirigen la mirada y mueven tu cuerpo son las que van creando tu propia realidad poco a poco.

La *tercera*, cruzas el puente. Eres consciente del entramado de cruces y vacíos que se van uniendo conformando una realidad que no es en línea recta, sino multicapa y atemporal. Una realidad en la que hay nudos o encuentros y espacios vacíos por los que vas navegando a través de las experiencias, vivencias, pensamientos, relaciones y sensaciones. Aparece un tipo de simbiosis. Aparece un tipo de contaminación cruzada donde los límites son difusos hasta el punto de no saber muy bien cómo es posible que cambiando las puertas de una casa te vengan ideas relativas a la pintura o la escultura y cuando estás pintando tus procedimientos sean prácticamente los mismos que en el trabajo de carpintería.

6 Antonioni, M. *Para mí, hacer una película es vivir*. Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 273.

PARTE 1: Tengo miedo, no sé donde estoy

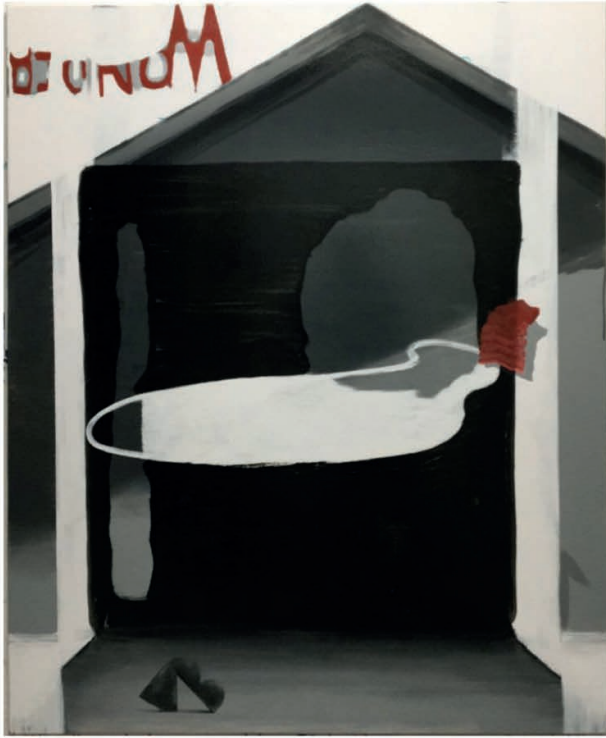


Fig. 4 . Alfredo Burguera. *Me pregunto por K*. Óleo y esmalte sobre tela, 160 x 140 cm. 2021.



Fig. 5. Alfredo Burguera, *Der Gegend*. Óleo y esmalte sobre tela, 160 x 140 cm, 2021.

Cuerpo en movimiento

Me pregunto por K, 2021 y Der Gegend, 2021

Aquí voy a comenzar por una descripción básica de la imagen. No creo que sea relevante explicar el porqué de cada cosa, pero sí partir de ellas para hablar de otras que puedan ayudar a trazar líneas. Así junto a lo que aparece o se presenta en ellas, puede ayudar a recordar, revivir o hacer memoria del contexto de marzo, abril y mayo de 2021.

Me parece oportuno empezar con estas dos imágenes porque se pintaron a la vez, juntas. Sin una preparación previa, sin una intención, con un movimiento, atravesadas por las mismas circunstancias, condicionadas por la misma situación. Con el cuerpo. “La memoria física está en buena parte configurada de faltas, olvidos y quiebros, y se ve inevitablemente afectada por su presente más inmediato. Porque cada cuerpo es un archivo”⁷. A partir

⁷ De Naverán, Isabel. *Envoltura, Historia y Síncopa*. Bilbao, Caniche. 2021, p.20. Aclaramos: (A partir de una introducción sobre cómo la Argentina devino archivo vivo al incorporar el saber alojado en otros cuerpos) p.20 dice: En su texto <<El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas>> (2010) André Lepecki recurre a La arqueología del saber de Michel Foucault para desarrollar la idea de un <<deseo de archivo>>(..).

de esta frase, Isabel de Naverán abre un diálogo entre Foucault y Lepecki acerca del deseo de archivo para introducir el movimiento del cuerpo:

Lepecki alude a Foucault para afirmar que el archivo es, sobre todo, un sistema de transformación simultánea de pasado, presente y futuro, es decir un sistema para recrear toda la economía temporal en su conjunto. El deseo de archivo respondería a la voluntad de desbloquear en una obra pasada, campos creativos todavía no agotados. Lepecki se pregunta, cómo podemos entrar en el archivo, si el archivo no es un almacén sino un sistema. La respuesta es clara dice: solo podemos hacerlo coreográficamente, si de algo sabe la Coreografía es que un archivo no almacena, un archivo actúa.⁸

Isabel concluye el diálogo diciendo: “Los cuerpos (como el archivo) actúan, pero a la vez, son actuados. Los cuerpos se mueven, pero qué mueve a los cuerpos”.⁹



Fig.6. Alfredo Burguera.
De la serie *Aquí, en medio*, 2021

Rescatando esta noción de movimiento que presenta el cuerpo como archivo volvemos al diario de trabajo: que recoge el desplazamiento entre las coordenadas casa, trabajo, universidad; un ensamblaje, una aglomeración de elementos.

En Valencia hay una urbanización que tiene el nombre de Campo Olivar y otra que se llama Santa Bárbara. Aquí vive gran parte de la burguesía valenciana, y aquí trabajas recogiendo paellas a domicilio. Estás trabajando en la entrega final del bloque de pintura, en la segunda parte del curso. En casa se hace lo que se dice en casa. Estás agotado después de una jornada de trabajo entre casas grandes, jardines y piscinas, recogiendo paellas que se han comido estas familias. Acabas contenido. A la noche al llegar al taller tienes un rato para estar, para soltar y relajar el cuerpo, tienes que pintar, también quieres. Pero lo que no quieres es tener que pensar de que manera hay que pintar. Había formas en las casas que te acompañan a la tarde, es una observación material, te das cuenta de que el entorno en el que nos ubicamos no solo existe nuestra figura de cazador de formas que archiva para luego representar, también existe otra que divaga entre novelas, películas, ocio... Y se encuentra afectado al entrar en contacto con los materiales a través de estas otras cosas que suceden de manera directa, y que hasta ahora habían sido excluidas sin razón.¹⁰

Reactivar el pasado no por nostalgia de recuperación sino como ejercicio experimental, como experiencia.

8 ibídem, p.20 y 21

9 ibídem, p. 23

10 BURGUERA, Alfredo. Comunicación personal, abril 2021.



Fig. 7. Ruben Guerrero. *s-t (la mitad de lo que ves)*. Óleo y esmalte sobre lienzo. 250 x 200 cm, 2016



Fig. 8. Luis Gordillo. *Dinámica Vegetal*. Digigraphie, 57 x 43 cm, 2013



Fig. 9. Ellsworth Kelly. *Window*. Óleo sobre madera montado en bastidor, dos paneles. 127 x 48 cm, 1949.

Cinismo: sobre la idea de pintar

Lacan en su libro *Cuatro conceptos para el psicoanálisis* dice: “¿qué es un cuadro? el arte no es solo trompe l’oeil, sino la emergencia de la cosa, la angustiosa. La angustiosa en tanto que no es ni simbólica ni imaginaria. Se plantea la diferencia entre simbólico, imaginario y real”.¹¹

Algunos apuntes a nivel formal.

En esta parte quizás debería trazar una genealogía acerca de dónde vienen estas imágenes, cuáles han sido sus referentes como Rubén Guerrero, Luis Gordillo, Ellsworth Kelly, los límites de la pintura o la pintura en su *grado zero*. Gordillo habla de los aspectos psíquicos, más, autorreferenciales de la mente del artista. Ellsworth Kelly, cómo incorporar a la imagen formas que acontecen a nuestro alrededor en un entorno próximo. Rubén Guerrero utiliza ciertos recursos del entorno socio-cultural para cuestionar la pintura desde la pintura, desplazando al sujeto y tratando de generar una imagen no ilusoria, aunque utilizando trampantojo. También le da importancia a la fisicidad de la piel de la tela, presentando la tela como lo que es, un objeto.

Pero quizás, lo que más me interesa de estos tres es la manera en que construyen la imagen a partir de una observación de lo que tienen cerca, la manera en que se ven condicionados por su entorno directamente vinculado a la práctica artística. Utilizar algunos recursos, como dice Rubén en el algunas de sus entrevistas, para construir una imagen combinando figura-fondo, bidimensional, tridimensional, figuración-abstracción, ilusión-objetualidad me ha servido: no para frivolarizar un pastiche, pero sí poder no pensar en qué es lo que tengo que hacer y simplemente dejar el impulso del agotamiento y saturación en manos de un rato de pintura al final del día. Un día cuya jornada estaba condicionada por la universidad, el trabajo y algo de malestar.

Pintar, Ver. Sobre el contenido. La sensación.

José Luis Pardo en su texto *pintar, pensar, ver* se plantea dos cuestiones: la primera qué significa pintar y la segunda qué relación existe entre pintar y ver. Me he dado cuenta de que la manera en la que venía resolviendo las cosas estaban vinculadas a unas ideas de este tipo:

Comienzo a mirar a mi alrededor, aquí cerca, porque me estaba yendo lejos, pero no un lejos concreto, un lejos difuminado, un lejos desubicado. Sentía un tipo de confusión o contradicción que no sabía

11 LACAN, Jaques. *Cuatro conceptos fundamentales para el psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1987, p.45.

cómo resolver. Sabía qué tela quería usar, qué tipo de imprimación iba a utilizar, como iban a ser el orden de las capas en las que iba a pintar o colores que me cautivaban y quería utilizar pero no sabía qué pintar.¹²

Aquí me gustaría rescatar cuando *Erich Fromm* habla del amor como una actitud hacia nuestro entorno y no solo hacia un objeto de deseo:

Como no comprenden que el amor es una actividad, un poder del alma, creen que lo único necesario es encontrar un objeto adecuado y que después todo viene solo. Puede compararse esta actitud con la de un hombre que quiere pintar, pero que en lugar de aprender el arte sostiene que debe esperar el objeto adecuado, y que pintará maravillosamente bien cuando lo encuentre.¹³

Existen tantas posibilidades y todas tan hechas por varias generaciones... Sentir un peso de éxito, vinculado a esa originalidad tan falsa codificada en mi cabeza y supongo que la misma que en muchas otras, quizás por algún tipo de herencia cultural u optimismo relacionado con el *yes we can*, a por todas o esa masculinidad que no te deja darte por vencido porque no puedes fracasar. Algo parecido a una romantización total de la pintura. Algo parecido a un cazador con la mirada que tiene preso a su cuerpo.

Existe una tendencia a operar desde la cabeza, sin dejar espacio al cuerpo. Entender el cuerpo no como la condición de una posible sensibilidad sino la condición de realidad de la sensación. Como dice José Luis Pardo, “el tiempo que tarda una turbulencia, un cuerpo intenso. Intenso no tanto como un lugar sino como un proceso o un devenir, un devenir sentido de lo invisible; el modo en que sentimos lo que no podemos ver.”¹⁴

Para Deleuze, sobre el ojo perceptivo reina otro imperativo, el imperio de los clichés. “Venimos a un mundo ya convertido en mirada, saturado, hecho visibilidad. Pintar la sensación es hacer visible lo invisible, relacionarlo con las fuerzas que lo condicionan y lo suscitan, las fuerzas invisibles que se apropian del cuerpo y lo desbordan.”¹⁵

Pero qué es un cuerpo, qué es una sensación. Para Nietzsche “Un cuerpo es

12 BURGUERA, Alfredo. *Comunicación personal*. Septiembre 2021.

13 FROMM, Erich. *El arte de amar*. Buenos Aires, Paidós, 1959, pg52.

14 PARDO, José Luis. *Pintar, pensar, ver*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporáneo, 1966, p 1. [En línea]. Fragmento disponible en: https://www.academia.edu/5190421/Pintar_pensar_ver

15 *Ibidem*, p 3.

un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas”¹⁶. Para Deleuze, “Una sensación es la operación de contraer, en una superficie receptiva, trillones de vibraciones”.¹⁷

Parte 2: Aquí cerca hay cosas

“Las cosas están aquí. ¿Para qué inventarlas?”¹⁸

-Jean-Luc Godard



Fig. 10 y 11. Jonas Mekas. *As I was moving ahead, occasionally I saw brief glimpses of beauty.* 2000.



Fig. 12. Jonas Mekas. *As I was moving ahead, occasionally I saw brief glimpses of beauty.* 2000.

En el apartado anterior hemos visto la importancia de hacer consciente el recorrido físico del cuerpo en un entorno, de un cruce a otro. De casa al trabajo, del trabajo a la universidad y de la universidad al trabajo. En este apartado hablaremos de las cosas que nos encontramos en los vacíos intermedios que unen estos puntos y que, por lo tanto, requieren especial atención. Ya que la relación que se establece con éstas podría ser clave para acercarse a comprender la relación con lo inmediato.

La manera de acercarse a éstas ideas ha sido de forma intuitiva a través de las imágenes-diario realizadas con el móvil. Influenciado por la obra de Jonas Mekas, en particular “*En el camino, de cuando en cuando, vislumbre breves destellos de belleza.*”¹⁹ Construir películas con fragmentos del día a día, desde lo que sucedía en casa hasta unas noticias en los medios, sin necesidad de un orden cronológico del relato. Y la forma en que la fotógrafa Cristina Stolhe captura la espontaneidad y sobriedad del día a día.

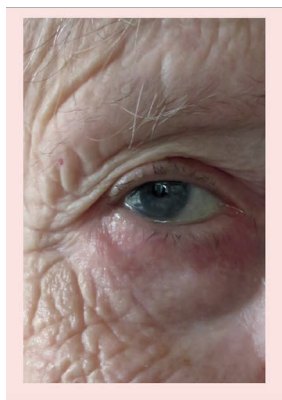


Fig.13, 14 y 15 . Cristina Stohle. *But still, life.* 2022

16 Ibídem, p 4.

17 Ibídem, p 4.

18 GODARD, Jean-Luc. *Pensar entre imágenes.* Barcelona, Intermedio, 2010.

19 MEKAS, Jonas. *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty.* [Largometraje]. Estados Unidos, Canyon Cinema, 2000

Para desarrollar este punto, lo vamos a hacer a través de unos subapartados a modo de aforismos haciendo referencia a Walter Benjamin en *Calle de dirección única* (1928)

El nombre de las cosas

Salir de la parálisis encontrando lo maravilloso en el seno de lo cotidiano. Atender a lo no visto, a lo imprevisto. Cuántas veces nos cuesta hablar de lo que tenemos delante, tratando de buscarle un significado en lugar de ver directamente qué hay ahí. Dejar hablar a la cosa por sí sola. Vemos una dificultad, nada novedosa, en la relación entre lo que vemos y lo que decimos, entre lenguaje y realidad o entre lenguaje-imagen.

Juan Ramón Jiménez en su poema *El nombre exacto de las cosas* (1918) dice:

Inteligencia, dame
 el nombre exacto de las cosas
*Que mi palabra sea
 la cosa misma,
 creada por mi alma nuevamente.
 Que por mí vayan todos
 los que no las conocen, a las cosas;
 que por mí vayan todos
 los que las olvidan, a las cosas;
 que por mí vayan todos
 los mismos que las aman, a las cosas...*
*¡Inteligencia, dame
 el nombre exacto, y tuyo,
 y suyo, y mío, de las cosas!*"²⁰

Otra referencia al nombre de las cosas aparece en la novela de Yoko Ogawa, *La policía de la memoria*. Aquí aparece una isla sin nombre, las cosas van desapareciendo, incluso el nombre de las cosas. Los isleños viven en una amnesia continua y aquellos que tienen recuerdos son arrestados.

También Truffaut en *451 Fahrenheit* con la quema de libros aparece la necesidad de memorizar los libros. Declara: "Sólo porque hay gente que tiene memoria para recordar estos libros y tiene el nombre exacto de las cosas, solo por esto, puede pervivir la construcción de la sociedad"²¹. Esto nos hace pensar en nuestro día a día y recordar la maquiavélica frase del exdirector de google Eric Schmidt cuando dice: "No os preocupéis por no tener memoria porque teneis el mundo entero en vuestras manos"²².

20 GIMÉNEZ, Juan Ramón. *Eternidades*. Granada, Visor, 2008, p.43.

21 TRUFFAUT, F. *Fahrenheit 451*, [Largometraje], Nueva York, Universal pictures, 1966.

22 Schmidt, Eric. *Cómo trabaja google*. Madrid, editorial Aguilar, 2014. p.53.



Fig. 16. Linda Fregni. Hidden Mother. 2013.

Rareza

Beatriz Colomina dice que si miras las cosas durante mucho tiempo, ves lo extraño en lo que crees conocer. Esto nos recuerda directamente a la definición de Freud sobre lo siniestro: lo siniestro es cuando lo familiar se vuelve extraño por causa de una represión²³. Hay una relación de lo siniestro entre la casa, lo doméstico, la ausencia y el vacío. Entender lo siniestro como una castración simbólica, la falta que viene a faltar, como en la serie fotográfica *The Hidden mother*²⁴, la intimidad presente que tranquiliza a la vez que desconcierta. Lo mismo que amo me frustra. También cuando aparentemente no tenemos nada que decir, ni nada que imaginar, orbita un ronroneo pero no se produce ninguna conexión hasta que aparece un encuentro heterogéneo. Algo parecido a la definición de belleza de Lautremont cuando dice que entiende lo bello como el “encuentro casual de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección”.²⁵ Algo parecido sucede también en nuestras mesas de trabajo, cuando un día cualquiera llegamos y vemos cómo una serie de cosas se han ido acumulando sobre ella con el paso del tiempo. Generando un espacio de *Trinkets*²⁶ que se podrían definir como: agrupación instintiva de elementos de nuestra existencia sobre una mesa.

Juego

A propósito de estos objetos, voy a citar un texto de Benjamin acerca de cómo, desde la niñez, sentimos atracción hacia pequeñas cosas que no son diseñadas para jugar pero nos sentimos genuinamente relacionados a través de acciones lúdicas.

Los niños tienden de un modo muy particular a frecuentar cualquier sitio dónde se trabaje a ojos vistas con las cosas. Se sienten irresistiblemente atraídos por los desechos provenientes de la construcción, jardinería, labores domésticas y de costura o carpintería. En los productos residuales conocen el rostro que el mundo de los objetos les vuelve precisamente, y solo a ellos. Los utilizan no tanto para reproducir las obras de los adultos, como para relacionarse entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, gracias a lo que con ellos elaboran sus juegos. Los mismos niños se construyen su propio mundo objetal, un mundo pequeño dentro del grande²⁷.



Fig. 17. Alfredo Burguera. De la serie fotográfica *Aquí, en medio*. 2022

23 FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Madrid, revista UCM, [en línea] 1919, p.11, [consulta] Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>

24 FREGNI, Linda. *Hidden Mother*. [Serie fotográfica]. 2013

25 LAUTREMONT, Conde De, *Los cantos de Maldoror*. Madrid, Editorial Cátedra, 2001

26 Término coloquial para definir la acumulación de pequeños objetos.

27 BENJAMIN, Walter. *Calle de dirección única*. Madrid, Alfaguara, 1988, p.25.

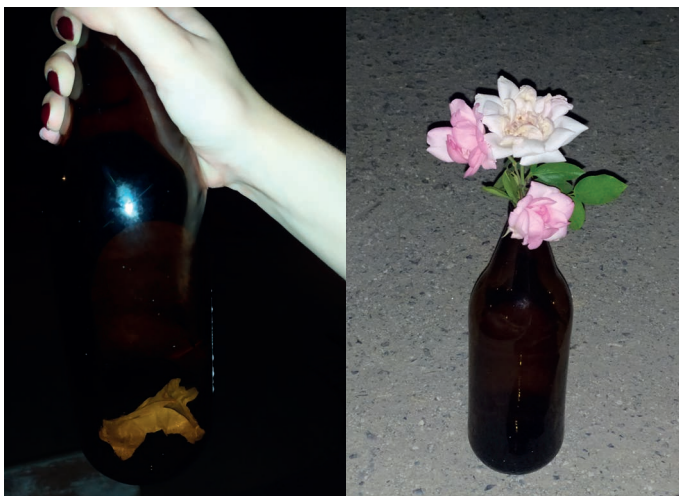
Fig. 18. Alfredo Burguera. De la serie fotográfica *Aquí, en medio*. 2022



Fig. 19. Alfredo Burguera. De la serie fotográfica *Aquí, en medio*. 2022



Fig. 20. Alfredo Burguera. De la serie fotográfica *Aquí, en medio*. 2022



Limitaciones

Volvemos al diario. En mi caso aparecen dos necesidades nuevas: una asignatura que es Procesos Constructivos en Madera y Metal, y una propuesta expositiva en La Casa de Cultura de Puçol. La primera supone un cambio de punto de vista, ya que hasta ahora estaba condicionado por un hacer vinculado a la pintura, las cosas se intentaban resolver a través de un soporte bidimensional, una superficie plana. Esto lógicamente no es exclusivo para la pintura, pero sí la manera en la que lo estaba haciendo. Al aparecer estas dos cosas cambia la manera de pensar y percibir lo que nos rodea. Analizando la situación objetivamente aparece la posibilidad de trabajar en un taller y la necesidad de trabajar atendiendo a un espacio concreto, la sala de Puçol.

Atender a la sala de Puçol por su naturaleza y no de manera instrumental fue fundamental para ver cosas que antes no estaba viendo. Con instrumentalizar el espacio me refiero a llegar y plantar algo que no atendiera a su uso ni arquitectura. Al ver por primera vez el espacio que se ofrecía para exponer, me dijeron que el suelo no se podía usar porque por ahí transitaba la gente y que por lo tanto solo podía utilizar las paredes. Por otro lado, me pregunté: cómo iba a ir por la mañana a ayudar a un carpintero, por la tarde ir a clase, preparar algo para Puçol y si me iba a dar tiempo para vivir. Era un hecho inevitable que acabaran fusionándose estas cuatro.

Liminal

El espacio expositivo de Puçol no es un espacio temático en el que abres una puerta y entras en un sitio. Es una casa de cultura con varios pisos, al entrar subes unas escaleras, también puedes bajarlas a la derecha, y te plantas en un espacio diáfano que recibe luz del techo acristalado, ahí puedes acceder a la biblioteca, a algunas oficinas y los baños. Hay unas columnas que sostienen el piso de arriba y que bloquean las paredes, que están bien iluminadas y preparadas para colgar cuadros, fotografías o lo que sea. Al cruzarlo puedes acceder a la parte superior del edificio donde hay más aulas preparadas para dar clase de pintura, música y demás. Al ver esto te das cuenta que la sala de exposición no es nada, es un espacio intermedio, una zona de tránsito entre diferentes partes de la casa. Es una especie de espacio liminal, porque tampoco es un rellano. Es algo parecido a un umbral, al estar ahí te sitúas en un punto que está fuera de donde vienes pero aún no estás dentro del lugar a donde vas.

Aquí aparece una primera motivación y punto de interés. No modificar la naturaleza de este espacio. Que no es más que una zona de paso. Esto me lleva a prestar atención a otras zonas de paso que transito durante mis recorridos casa-trabajo-universidad y a fijarme en las cosas que habitan en estos espacios intermedios como veremos a continuación.



Fig. 21. Alfredo Burguera. De la serie fotográfica *Aquí, en medio*. 2022

Fuente



Fig. 22. Alfredo Burguera. *Fuente*. 2022

Una de las primeras cosas que me llaman la atención, dentro de estos espacios intermedios, son las fuentes que encontramos en los pasillos. Podemos definir una fuente como una construcción de piedra, hierro o ladrillos con uno o varios caños o espitas por donde sale agua. Nos gusta beber agua de la fuente mientras esperamos o pasamos por ahí.

Antes hablabamos de la dificultad entre lo que vemos y lo que decimos. Y también de la necesidad de un rincón donde se acumulan cosas de tu entorno. Fernando Castro en su libro *Narciso y Acteón: el deseo y la mirada* desarrolla esta relación entre la dificultad que supone decir lo que hemos visto. En este libro define un espacio intermedio como aquello que no puede pensarse de modo armonioso. Y continúa:

Ver para Narciso, es nacer. Narciso bebe, seducido por la imagen de su belleza que ve, se enamora de un reflejo sin consistencia, toma por cuerpo lo que solo es sombra. Y mientras ansía apaciguar su sed, otra sed ha brotado; mientras bebe, cautivado por la imagen de la belleza que está viendo, ama una esperanza sin cuerpo; cree que es cuerpo lo que es agua.²⁸

Construcción

Sin saber muy bien porqué, influenciado por la atracción hacia estas fuentes de los pasillos, comencé a construir una en los talleres de la asignatura. Una fuente con las mismas dimensiones que la de la universidad pero con distintos materiales. Utilicé una chapa de hierro para el cuerpo y otras de policarbonato para la base. El hierro sin patinar se va oxidando por las gotas del agua. El hierro era oscuro y la base transparente, de alguna



Fig. 23. Alfredo Burguera. *Boceto Fuente*. 2022

28 CASTRO, Fernando. *Narciso y Acteón: Deseo y Mirada*. Mérida, Editora regional de extremadura, 1990, p.35

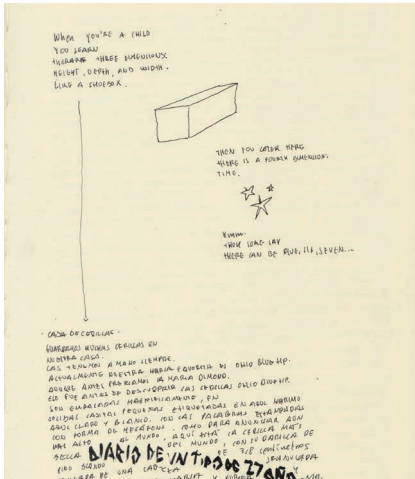


Fig. 24. Alfredo Burguera. Caja de Patterson. 2021

manera me sentía atraído hacia un juego de luces y sombras. La pila de la fuente la realicé con fibra de vidrio y resina de poliéster, utilizando como molde un colador que tenía a mano. De alguna manera me interesaba que la coraza de la fuente abrazara a la base quedando acoplada desde el interior. La unión es invisible, aparentemente es un prisma rectangular negro apoyado sobre un cubo transparente. Este cubo es el que contiene el agua y manda a través de una bomba el agua a la superficie, que a su vez vuelve al mismo sitio generando un sistema circular.

Esta fuente además de presentarse junto a otros módulos para la asignatura también se presentó en una exposición colectiva en la calle Guillem de Castro. Era una exposición en el interior de una casa, donde nos juntamos varias amistades para poner en relación varias cosas que estábamos haciendo bajo la premisa de lo que ves, sin darte cuenta, con el rabillo del ojo.

Caja de zapatos

Recuerdo que vi una caja de zapatos vacía en el suelo, me agaché a cogerla porque me extrañó su peculiar forma, era como un trapecio, una especie de pirámide invertida a la que habían cortado la parte de arriba. Me vino a la cabeza la película de Jim Jarmusch *Patterson (2016)*: un conductor de autobuses que se dedica a hacer pequeños poemas a objetos del día a día aparentemente sin importancia. En particular recuerdo uno a una caja de zapatos que decía así: cuando somos pequeños nos dicen que solo existen tres dimensiones, alto, ancho y profundo. Con el paso del tiempo descubrimos una cuarta, el tiempo. Y después un quinta que relativiza a todas las demás.

Construcción

Quise hacer una caja de zapatos como ésta, pero con una estructura de madera y un recubrimiento de aluminio. La madera, al ser más dúctil me permitía jugar con la forma y dar con los ángulos con mayor facilidad, aparte de su ligereza. El aluminio es muy poco poroso y tiene un acabado tan pulido que casi puedes verte reflejado en él. Apoyada en el suelo podías ver el reflejo de su entorno y dependiendo del ángulo en que la pongas podías ver tus zapatos pasar o no.



Fig. 25. Alfredo Burguera. De la serie fotográfica *Aquí, en medio*. 2022

Módulo de cocina

Se acercaba la entrega final de madera y metal, por lo visto había estado haciendo un módulos que partían de formas simples como es el cuadrado o el rectángulo. Una semana me tocó montar unos ochenta módulos simples para unas cocinas en unos pisos compartidos. Cuando llegaba por la tarde a la universidad no podía pensar en otra cosa que en la relación entre una fuente, una caja de zapatos y un módulo de cocina.

Comencé a elaborar otro tipo de módulo pero disfuncional, puramente estructural. Estableciendo relaciones entre los puntos exteriores donde se atornillarían los embellecedores y los internos para posibles cajones. Era un módulo abierto de idénticas dimensiones que un módulo de cocina; 85 cm de alto, 15cm las patas, 63 cm de ancho y 120cm de largo. Realizado con madera, ya que me permitía ocultar las uniones y luego lo pinté con grafito acercándolo a la sombra del metal.

Aquí vemos unas fotos del conjunto de módulos que se presentaron finalmente.



Fig.26. Alfredo Burguera. *Cómo pueden convivir juntas: una caja de zapatos, una fuente, un módulo de cocina y una baldosa.*

Construcción en hierro y madera. Instalación, medidas variables, 2022.

PARTE 3: Partir de la limitación

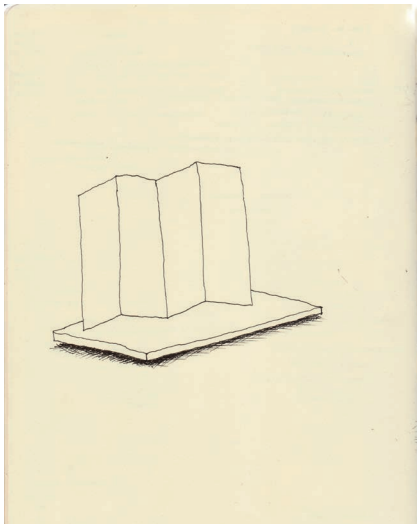


Fig.27. Alfredo Burguera.
Dibujo para Puçol, 2022.

En este apartado vamos a hablar de la contaminación entre el trabajo en la carpintería y la práctica artística a través de la producción de lenguaje. Es decir, poniendo en práctica el recorrido de este trabajo vamos a tratar de escribir un texto en forma de elipsis. Omitiremos la explicación para generar un texto sobre la simbiosis carpintería-producción que mediante el análisis se genere a sí mismo.

Este apartado pretende ser un ejemplo práctico en forma de texto, que a través de la exposición en Puçol *Aquí, en medio* (2022), fig. 33, se pretende unir:

La parte 0: reconocer unas limitaciones para salir del miedo-bloqueo.

La parte 1: hacer esto siendo conscientes del movimiento del cuerpo.

La parte 2: atender a las pequeñas cosas que suceden a mitad de una jornada, relación texto-imagen.

Y esta parte 3: Analizar de manera objetiva lo hecho.

De esta manera intentaremos hacer un ejercicio parecido a estos momentos del día a día, en los que nos encontramos en un punto cualquiera sin saber cómo hemos llegado a él.

Llegar a una parte sin ver por dónde has venido

Para comenzar a plantear este apartado estoy teniendo problemas técnicos sobre cómo organizar la información: sé qué tengo que decir pero no cómo. Intento pensar en una estructura de texto que me permita articular el material recolectado, intentando huir de un relato lineal. Pero creo que esta vez no va a suceder, ya que esta tercera parte está fuertemente marcada por una propuesta concreta que se desarrollará en el siguiente apartado.

La intención no será llegar a toda prisa hasta allí y describir el final, el producto material o explicar qué significa, sino que, a través de estos apartados previos se intentará contar el procedimiento técnico que se ha ido desarrollando, condicionado por un marco determinado y variable, donde se verá de qué manera la producción irá metamorfoseándose. De manera que no se alimentará un estilo entendido como la manera de hacer las cosas; no como un caballo con los rabillos del ojo tapado sino como cuando friegas los platos en la cocina. Es decir la técnica variará en función del significado.

Por ejemplo, te acabas de despertar y vas a ir a trabajar, antes de salir de casa tienes varias cosas por hacer como ducharte, desayunar, vestirse y en mi caso, a veces, coger algunas herramientas. En cualquiera de estos casos

el gel, el tomate o la mantequilla, tal pantalón o camiseta, esta herramienta o la otra, tienen unas cualidades propias haciéndose un signo irrepetible, por las características de cada uno dependiendo de lo que seleccione tendrá tal consecuencia y esto le dará un significado: si me ducho con el gel de Lucía que huele a coco, el olor a coco me acompañará durante una parte de la mañana, sin embargo, si selecciono el de Sánex tendrá otro significado. Cuando hablamos de técnica significa tal manera de accionar un procedimiento. En el caso de estas acciones ocurre lo mismo: técnicamente son procesos de carácter sustractivo cuya técnica contiene la voluntad o el deseo de selección. Estas acciones se encuentran dentro de casa comprendidas entre dos tiempos: el despertar y el salir de casa, es decir, un ámbito determinado entendido como un espacio o contexto que delimita lo que puedes o no hacer.

Esta breve introducción esperemos que sirva para entender la metodología que se va a desarrollar bajo un contexto determinado cuyo marco se encuentra delimitado por la propuesta de una exposición en La Casa de Cultura de Puçol, las asignaturas de la universidad y el trabajo en la carpintería.

Será fundamental entender la fusión entre el trabajo en la carpintería y los ejercicios vinculados a la práctica artística, entendiendo ambos como un espacio donde los límites se difuminan, atendiendo a la pregunta; dónde empieza uno y acaba otro.

Las maneras de hacer confluyen engendrando algo distinto a una producción material concreta. Este punto se pondrá en cuestión más adelante, ya que a pesar de que sí hubo un "final", este no se entiende como cierre sino como liberación de una ansiedad material concreta que se gesta durante un proceso técnico donde lo fundamental es en análisis de relaciones que se establecen entre estudiante-academia, trabajo remunerado-trabajo vocacional, texto-imagen durante el paso del tiempo. Un ejemplo podría ser el siguiente:

En la universidad comienza una asignatura de pintura un cuatrimestre nuevo, este es un momento violento si lo entiendes de manera que tienes la obligación como estudiante de ese día ponerte a pintar algo cuando llevas unos meses sin pintar porque tenías la cabeza en unas formas de hacer que se acercan a lo volumétrico, el cuerpo, o el espacio... ya que venías de un semestre fuertemente marcado por una asignatura que se llama Construcción en Hierro y Metal. Total, aparecen los nervios y el miedo.²⁹

Podemos entender este miedo como un miedo al fracaso que te somete a la parálisis y la procrastinación. Para evitarlo, es fundamental no entender



Fig.28. Alfredo Burguera. *Papeles*. Óleo sobre papel, 2022.

esta relación estudiante-profesor como una relación de obligación y de esta forma se pierda el placer por hacer . Y esto es la consecuencia de priorizar una supuesta profesionalización ante un proceso de desarrollo experimental.

Particularmente, lo que sucedió es que me di cuenta de un miedo que devino en parálisis. Por lo tanto, tenía que analizarlo para saber de dónde venía y así intentar frenarlo. Este miedo venía como he dicho antes de asociar la propuesta por parte del tutor a una obligación de materializar un proyecto, entendiéndolo como un resultado físico y más concretamente pintura sobre un soporte bidimensional . Identifiqué la limitación y a partir de ahí empecé a trabajar. Ahí me di cuenta, no de esta manera analítica en la que revivo el trabajo realizado, que tenía que calmar la ansiedad material para así desviar una energía paralizante.

Establecí un primer ejercicio que me ayudaba a lidiar con el hecho académico para así tener más energía para tratar de entrar en lo que consideraba el hecho artístico, sin remordimiento, aunque luego formen parte de lo mismo. Consiste en coger un bloc de dibujo, preparar una cantidad de color, normalmente un poco de óleo diluido en trementina e impregnar el papel de un solo color mediante un gesto único y repetitivo. Las pautas del ejercicio estaban basadas en la mínima tecnología posible, una economía de medios y eran las siguientes :

- Utilizar un papel barato A4.
- Una única brocha.
- Un recipiente plato.
- Utilizar los colores que más cerca tenía.
- Diluir solo con trementina.

Esta técnica me permitió saciar mi ansiedad productiva durante un periodo de varios meses. Me permitió ver otras cosas que pasaban durante el resto del día. Es decir, en lugar de estar todo el tiempo pensando en qué producir, por lo tanto entendiendo la producción como una materialización concreta, técnicamente esto se transformó a empezar por el final para poder atender a lo que sucedía en medio. De esta manera, incorporando la incapacidad a la idea de imposibilidad de comunicación neutralizamos el material paralizante³⁰. Por lo general cuando no te sientes cómodo, normalmente es porque hay un espacio que te está dominando, por lo tanto de esta manera ampliamos el contexto que delimita lo que puedes o no hacer.

³⁰ Con material paralizante entendemos aquello que se presenta y que por su complejidad nos inmoviliza.

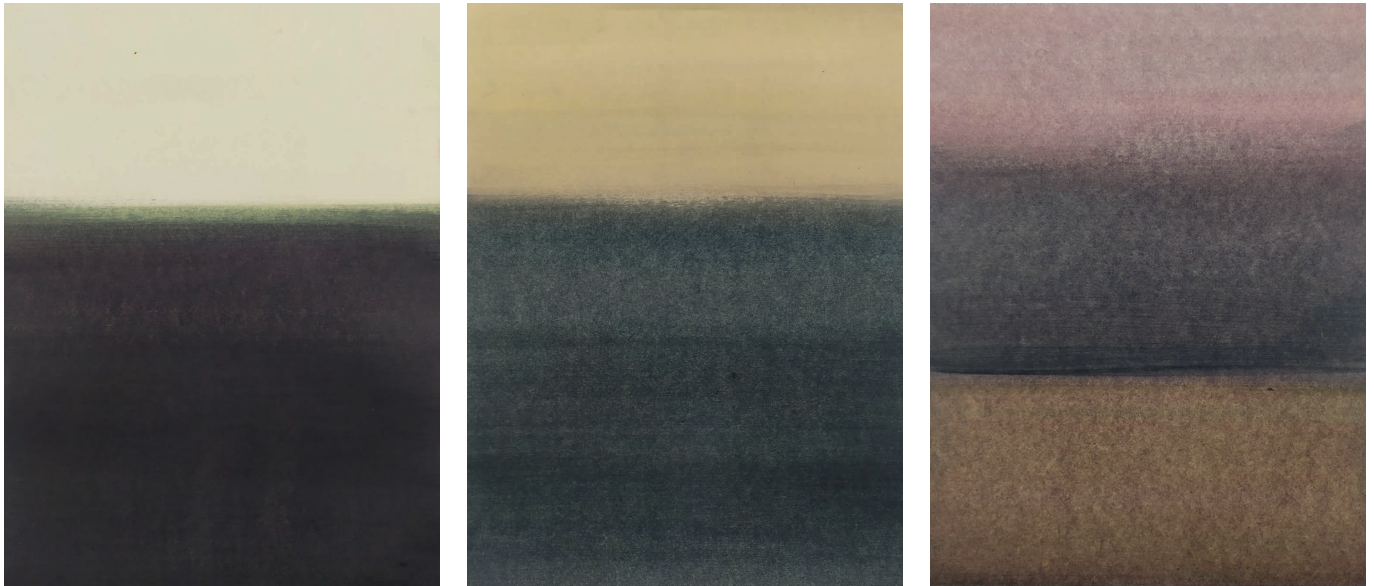


Fig. 29, 30 y 31. Alfredo Burguera. *Papeles*. Óleo sobre papel, 2022.

Sobre la producción en carpintería

Definir el ámbito o el espacio que enmarca la labor de carpintería es un trabajo complejo, por lo tanto mediante este texto se va a limitar a realizar un ejercicio de análisis objetivo de los hechos, no de lo que se ha querido hacer, sino de lo hecho. Para elaborarlo, vamos a seguir cuatro pautas que Jon Mikel Euba en su texto *Sobreproducción, Sobredosis, Sobreproduciendo* considera una estructura básica de producción:

Primera: “Se necesita una necesidad inicial, un impulso de procesar que puede terminar siendo o no ‘productente’.”³¹ Por ejemplo: se da un supuesto en el que dos personas conviven en una casa cualquiera, esta casa tiene un pavimento de terrazo, habitual en los años 60, y puertas de paso de mobila hinchadas por el tiempo. Los propietarios deciden poner un suelo de parquet y cambiar las puertas por unas de cerezo con cristal traslúcido, por un tema de iluminación y sofisticación de la casa. Para hacer esto contratan a un carpintero y su ayudante. Como se puede ver, aquí aparece una necesidad inicial como es poner un suelo y cambiar unas puertas. Por otro lado, la propuesta de exposición en Puçol es otra necesidad.

31 EUBA, Jon Mikel. *Sobreproducción, Sobredosis, Sobreproduciendo*. [En línea], Programa abierto para la creación de Arte Contemporáneo, Eremuak. 2014. [Consulta: mayo de 2022]. Disponible en: https://eremuak.eus/web/wp-content/uploads/2014/07/jonmikel_cas.pdf

Hablemos del espacio de Puçol.

*Una planta baja con forma de piano de cola,
unas paredes con curvas cóncavas y convexas.*

Una zona de tránsito, un espacio de paso.

Es el recibidor de la casa de la cultura donde se encuentra el acceso a diferentes salas temáticas, como la biblioteca, alguna oficina, sala de informática y acceso a plantas superiores.

Varias columnas y un gran espacio vacío en vertical hasta la estructura metálica y acristalada de la parte superior.

Un tragaluz por el que se filtra un chorro de iluminación natural que cae en el centro de la sala.

Segunda: “un conocimiento de las características y limitaciones de uno mismo.”³² Poco a poco iremos viendo cómo en el ámbito de la carpintería se van incorporando necesidades relativas a la práctica artística, pero no a la manera de un cazador tratando de buscar una presa que luego exhiba como un trofeo, sino de forma que la conjunción de ambas devengan en relación simbiótica. De manera que la práctica³³ nos ayudara a cuestionar la manera en que nos acercamos a un hacer particular, en este caso la carpintería. Así el trabajo dejará de estar limitado únicamente a un hecho que sucede en unas horas del día concretas a cambio de una compensación económica, para así devenir en material indispensable para la práctica. Para profundizar en esta simbiosis se realiza a continuación, como anuncia esta segunda parte del ejercicio, una tabla de características y limitaciones de momento por separado.

Carpintería		Práctica	
Características	Limitaciones	Características	Limitaciones
El área a definir es objetiva y clara.			Complejidad para definir el área/tema/medio
	Las herramientas poseen cualidad propias. Sirven para lo que sirven	Generar material en exceso. Diferentes direcciones según la intuición.	Definir los materiales
	Inseguridad a la hora de resolver los encuentros.		Dificultad a para organizar y estructurar
Espacio-tiempo concreto	Espacio-tiempo concreto	Espacio-tiempo Abierto	Espacio-tiempo Abierto
	Aproximación con determinación	Aproximación sensible	
La técnica es constantemente progresiva			La técnica se cuestiona continuamente.
	Parte de lo visible se hace invisible, homogéneo.	Visibiliza lo invisible, heterogeneidad	

Fig. 32. Alfredo Burguera.
Tabla 1. 2023

32 EUBA, Jon Mikel. Sobreproducción, Sobredosis, Sobreproduciendo. [En línea], Programa abierto para la creación de Arte Contemporáneo, Eremuak. 2014. [Consulta: mayo de 2022]. Disponible en: https://eremuak.eus/web/wp-content/uploads/2014/07/jonmikel_cas.pdf

33 Entendemos como práctica la producción artística.

Tercera: “una adaptación de la necesidad de procesar las limitaciones previstas que defina una técnica de procesado. Esta práctica consiste en tratar de definir una técnica de procesado que permita transformar todo material, ya sea emocional, contextual, afectivo, biográfico, económico o productivo, de forma sintética.”³⁴ Recurrir a esta técnica permite incorporar o esquivar materiales con los que se han de lidiar como por ejemplo la incapacidad, limitaciones, miedo, abundancia, relaciones...

Entender esta técnica como un acercamiento al entorno inmediato. Como una actitud que versa desde una mirada depredadora hacia otra de convivencia. Un hacer consciente la degradación de un Yo autoritario sobre la cosas, generador a partir de, que intenta establecer otro tipo de relación con los objetos. Una especie de tabula rasa en la que se suprime el esfuerzo de traducción en favor de un esfuerzo de comprensión. Qué hay del lenguaje propio de las cosas; qué pasa cuando, lejos de una pretensión artística, fluyendo en la rutina y monotonía diaria nos encontramos con objetos o cosas con las que nos quedamos un rato a contemplarlas; qué pasa con las cosas que vemos con gesto rápido y mientras seguimos con la tarea, nos quedamos pensando en eso que nos ha llamado la atención sin intención alguna; qué pasa con un pensamiento que se queda de forma rutinaria en la cabeza mientras realizas otras tareas. A veces fotografiamos estas cosas o incluso las recogemos y nos las llevamos. Cuando nos las llevamos se genera una unión o un vínculo. Éste vínculo en ocasiones puede ser pretencioso pero otras veces de simple acompañamiento. Estas cosas y objetos pueden acabar en un rinconcito junto con otras que has ido recogiendo y entre ellas convivir contigo. Se va creando así un espacio o lugar.

Durante una jornada podemos ir en busca de pequeñas cosas que sabemos que nos atraen, a veces nos encontramos con otras que nos sorprenden, pero pocas veces ocurre esto si no estamos atentos. Es complicado mantener una atención activa durante el día, sobre todo si tenemos varias cosas que hacer. Si prestamos atención pueden suceder cosas en diferentes momentos del día, mientras tu jefe pone un cristal en la puerta dependiendo de cuán translúcido sea, sus manos se verán más nítidas o más borrosas según se acerque o se aleje. Recoges una planta amarilla con hojas verdes como otra cualquiera en una esquina de la universidad un día, y te das cuenta que esa misma planta también crece en los cuadrados de tierra de la ciudad donde están plantados los árboles o incluso en la medianera de la autovía de las afueras. Te das cuenta que las cerrajas están por

34 EUBA, Jon Mikel. Sobreproducción, Sobredosis, Sobreproduciendo. [En línea], Programa abierto para la creación de Arte Contemporáneo, Eremuak. 2014. [Consulta: mayo de 2022]. Disponible en: https://eremuak.eus/web/wp-content/uploads/2014/07/jonmikel_cas.pdf

todas partes.³⁵

Cuarta: “la capacidad de realizar un análisis objetivo de los hechos, de “lo hecho”, no de lo que he querido hacer, sino de lo hecho. Y aquí aparece la autoridad, el autor que según Sergio Prego es simplemente quien se hace responsable de lo que ha hecho.”³⁶ Como aquí, en este texto, cuyo proceso técnico de elaboración corresponde al enunciado de este cuarto punto. Así como reducir, apaciguar o saciar la pretensión artística y seguir prestando más atención a lo que sucede en el propio trabajo. Entendiendo trabajo como el deseo de satisfacer unas necesidades propias.

Florece porque Florece



Fig. 33. Alfredo Burguera. *Florece porque Florece..* Puertas y panel de mdf lacado sobre bastidor de metal, 2022.

35 BURGUERA, Alfredo. Comunicación personal. Abril 2022.

36 EUBA, Jon Mikel. Sobreproducción, Sobredosis, Sobreproduciendo. [En línea], Programa abierto para la creación de Arte Contemporáneo, Eremuak. 2014. [Consulta: mayo de 2022]. Disponible en: https://eremuak.eus/web/wp-content/uploads/2014/07/jonmikel_cas.pdf

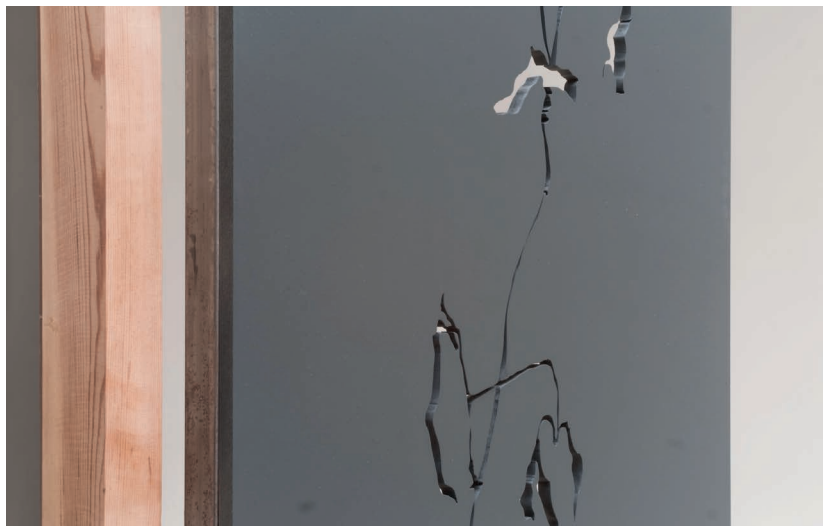


Fig. 34,35 y 36. Alfredo Burguera. *Florecen porque Florecen..* Puertas y panel de mdf lacado sobre bastidor de metal, 2022.

CONCLUSIONES

Tras exponer las circunstancias que construyen este trabajo: el proceso creativo, la experiencia cotidiana, el material físico y emocional y la práctica visual-objetual, la redacción de este escrito se puede entender como el lugar en el que se recoge un conjunto de trabajos que han ido sucediendo durante el transcurso del grado. El hecho de recordar, a través de este texto, tanto el trabajo práctico, como todos los elementos que lo conforman (diario personal, referencias plásticas y bibliográficas, encuentros afectivos...), me ha permitido entender y analizar la producción realizada.

En él he relatado con perspectiva las experiencias, aparentemente dispersas, de las que ahora soy consciente, y este ejercicio de escritura, ha revelado la manera de entender el entorno que me rodea y sus limitaciones.

Entiendo lo limitante como una forma circular. Un límite es un final y a la vez un principio inmediato, carente de espacio, una secuencia de escalones en trayectoria lineal. Así, el círculo es como un espejismo de esta secuencialidad. En el primer y segundo año de carrera pensaba que si me gustaba la pintura tenía que pintar. Pensaba que la manera de construir era trazando una línea.

A través de lo experimentado durante tercero, cuarto curso, y con el quinto año "vacío", me separo de la línea para incorporar lo que había a los lados. Trazar otras líneas. Tomar distancia con lo que estaba haciendo para acercarme a lo que dejaba de lado. Por ejemplo: cuando estaba montando una cocina por las mañanas tenía la ansiedad de terminar para ir al estudio y poder pintar. Dejar de separar una de la otra, como hemos visto en *Aquí, en medio*, supuso dos cosas: eliminar esa ansiedad y empezar a ver lo maravilloso en el seno de lo cotidiano.

Al dibujar una cartografía de este tránsito vemos que aparecen otros agentes, los umbrales. Estos nos ayudan a entender mejor el entorno, ubicación y relaciones que se producen, por ejemplo, entre una fuente y un módulo de cocina.

Me gusta pensar que nos situamos en estos umbrales, que no son más que cruces, nudos y puntos intermedios, que nos ayudan a comprender lo inmediato, no de manera cartesiana, sino navegacional o multipantalla, donde podrían convivir a un mismo nivel lo visible y lo invisible: desde un recado de tu compañero escrito en un post-it hasta la imagen de una botella de cerveza al final de la noche. A través de estos puntos realizamos recorridos, vamos uniendo los umbrales. Estas relaciones son las que dan sentido a la experiencia cotidiana.

En este entramado atemporal y multicapa, que no distingue arriba de abajo, delante de detrás, izquierda de derecha; los espacios vacíos cobran gran importancia. A veces, es en estos espacios vacíos donde están las cosas. Como cuando, a veces, tenemos esa necesidad de ver un espacio abierto, subir a una azotea, un puente, un sitio alto, de desplazarse a la playa o a un campo abierto para solamente desaturar la mirada. Para ver con más claridad.

Con todo, consideramos que con el texto he revivido este largo proceso y he entendido el sentido de todas estas piezas que he ido generando, desde un enfoque crítico hacia lo que hago y consumo, los tres objetivos que me marqué. Y sin abandonar esa necesidad de hacerlo con un planteamiento abierto, sin ceñirme a ninguna disciplina concreta y comprendiendo mi entorno más inmediato.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALFARO, Lorea. Amor y distancia técnica. Tesis doctoral. Facultad de Bellas Artes UPV-EHU, Departamento de Pintura, 2020.

ANTONIONI, M. (2002) *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Ed. Paidós. ISBN: 9788449312038

BENJAMIN, Walter. *Calle de dirección única*. Madrid, Alfaguara, 1988. ISBN: 9783518585245

CASTRO, Fernando. *Narciso y Acteón: Deseo y Mirada*. Mérida, Editora regional de extremadura, 1990. ISBN: 9788476711477

CORTAZAR, Julio. *Libro de Manuel*. Madrid, Alfaguara, 1998, pág.26-27.

De Naverán, Isabel. *Envoltura, Historia y Síncopa*. Bilbao, Caniche. 2021. ISBN: 9788412322446

EUBA, Jon Mikel. *Cómo leer el valor de una resistencia (a 120 por hora)*. Donostia, If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution, 2013.

EUBA, Jon Mikel, *Vulnerario*. Bilbao, Caniche, 2021. ISBN9788412322439

FROMM, Erich. *El arte de amar*. Buenos Aires, Paidós, 1959. ISBN: 9788371209956

GIMÉNEZ, Juan Ramón. *Eternidades*. Granada, Visor, 2008, p.43. Schmidt, Eric. *Cómo trabaja google*. Madrid, editorial Aguilar, 2014. ISBN: 9788491411222

GODARD, Jean-Luc. *Pensar entre imágenes*. Barcelona, Intermedio, 2010. ISBN: 9788425224362

HAN. Byung-chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona, Herder, 2022, ISBN 9788425448126

LACAN, Jaques. *Cuatro conceptos fundamentales para el psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1987. ISBN: 9501239810

LAUTREMONT, Conde De, *Los cantos de Maldoror*. Madrid, Editorial Cátedra, 2001. ISBN: 9788437436

MEKAS, Jonas. *Destellos de belleza*. Buenos Aires, Caja Negra, 2022. ISBN:9789874862310

PEREC, Georges. Un hombre que duerme. Madrid, Impredimenta, 2017. ISBN: 9788493711061

THOREAU, Henry D. Vida sin principio- Desobediencia Civil. Corazones Blindados / Acefalia 01: vacío de poder. Depósito legal: GR1252-2016

WALSER, Robert. El paseo. Madrid, Siruela, 2017. ISBN: 9788416964512

ZAFRA, Remedios. El entusiasmo. Barcelona, Anagrama, 2017. ISBN: 978843396417

WEBGRAFÍA

EUBA, Jon Mikel. *Sobreproducción, Sobredosis, Sobreproduciendo*. [En línea], Programa abierto para la creación de Arte Contemporáneo, Eremuak. 2014. [Consulta: mayo de 2022]. Disponible en: https://eremuak.eus/web/wp-content/uploads/2014/07/jonmikel_cas.pdf

MEKAS, JONAS, “En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza” en: *Cinema Comparat/ive Cinema*, n. 3, 2013, pp. 10-1. Disponible en : <http://www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/index.php/es/16-n-3-palabras-como-imagenes-voces-en-off/174-en-el-camino-de-cuando-en-cuando-vislumbre-breves-momentos-de-belleza#>

(Transcripción largometraje *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*.)

PARDO, Jose Luís. *Pintar, pensar, ver*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporáneo, 1966, p 1. [En línea]. Fragmento disponible en: https://www.academia.edu/5190421/Pintar_pensar_ver

FILMOGRAFÍAS

MEKAS, Jonas. *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. [Largometraje]. Estados Unidos, Canyon Cinema, 2000

TRUFFAUT, F. *Fahrenheit 451*, [Largometraje], Nueva York, Universal pictures, 1966

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig 1. Alfredo Burguera. Un recado de Leo. 2023.

Fig. 2 . Alfredo Burguera . Eje casa-universidad-trabajo. 2021

Fig. 3. Alfredo Burguera. Aquí, 2021.

Fig. 4 . Alfredo Burguera. Me pregunto por K. Óleo y esmalte sobre tela, 160

x 140 cm. 2021.

Fig. 5. Alfredo Burguera, Der Gegend. Óleo y esmalte sobre tela, 160 x 140 cm, 2021.

Fig. 6. Alfredo Burguera. De la serie Aquí, en medio, 2021

Fig. 7. Ruben Guerrero. s-t (la mitad de lo que ves). Óleo y esmalte sobre lienzo. 250 x 200 cm, 2016

Fig. 8. Luis Gordillo. Dinámica Vegetal. Digigraphie, 57 x 43 cm, 2013

Fig. 9. Ellsworth Kelly. Window. Óleo sobre madera montado en bastidor, dos paneles. 127 x 48 cm, 1949.

Fig. 10. Jonas Mekas. As I was moving ahead, occasionally I saw brief glimpses of beauty. 2000.

Fig. 11. Jonas Mekas. As I was moving ahead, occasionally I saw brief glimpses of beauty. 2000.

Fig. 12. Jonas Mekas. As I was moving ahead, occasionally I saw brief glimpses of beauty. 2000.

Fig. 13 . Cristina Stohle. But still, life. 2022

Fig. 14 . Cristina Stohle. But still, life. 2022

Fig. 15 . Cristina Stohle. But still, life. 2022

Fig. 16. Linda Fregni. Hidden Mother. 2013.

Fig. 17. Alfredo Burguera. De la serie fotográfica Aquí, en medio. 2022

Fig. 18. Alfredo Burguera. De la serie fotográfica Aquí, en medio. 2022

Fig. 19 Alfredo Burguera. De la serie fotográfica Aquí, en medio. 2022

Fig. 20. Alfredo Burguera. De la serie fotográfica Aquí, en medio. 2022

Fig. 21. Alfredo Burguera. De la serie fotográfica Aquí, en medio. 2022

Fig. 22. Alfredo Burguera. Fuente. 2022

Fig. 23. Alfredo Burguera. Boceto Fuente. 2022

Fig. 24. Alfredo Burguera. Caja de Patterson. 2021

Fig. 25. Alfredo Burguera. De la serie fotográfica Aquí, en medio. 2022

Fig. 26. Alfredo Burguera. Cómo pueden convivir juntas: una caja de zapatos, una fuente, un módulo de cocina y una baldosa.

Construcción en hierro y madera. Instalación, medidas variables, 2022

Fig. 27. Alfredo Burguera. Papeles. Óleo sobre papel, 2022.

Fig. 28,. Alfredo Burguera. Papeles. Óleo sobre papel, 2022.

Fig. 29. Alfredo Burguera. Dibujo para Puçol, 2022.

Fig. 30. Alfredo Burguera. Papeles. Óleo sobre papel, 2022.

Fig. 31. Alfredo Burguera. Papeles. Óleo sobre papel, 2022.

Fig. 32. Alfredo Burguera. Tabla I. 2023

Fig. 33. Alfredo Burguera. Florecen porque Florecen.. Puertas y panel de mdf lacado sobre bastidor de metal, 2022.

Fig. 34. Alfredo Burguera. Florecen porque Florecen.. Puertas y panel de mdf lacado sobre bastidor de metal, 2022

Fig. 35. Alfredo Burguera. Florecen porque Florecen.. Puertas y panel de mdf lacado sobre bastidor de metal, 2022

Fig. 36. Alfredo Burguera. Florecen porque Florecen.. Puertas y panel de mdf

ANEXO i: ODS



BOUPV
Butlletí Oficial de la Universitat Politècnica de València

Núm. 118/2022

27/07/2022

16

ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenibles	Alto	Medio	Bajo	No Procede
ODS 1. Fin de la pobreza.				
ODS 2. Hambre cero.				
ODS 3. Salud y bienestar.				
ODS 4. Educación de calidad.				
ODS 5. Igualdad de género.				
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.				
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.				
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.				
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.				
ODS 10. Reducción de las desigualdades.				
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.				
ODS 12. Producción y consumo responsables.	X			
ODS 13. Acción por el clima.				
ODS 14. Vida submarina.				
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.				
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.				
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.				

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.

***Utilice tantas páginas como sea necesario.

Editor: Secretaría General / UPV · D.L.: V-5092-2006 · ISSN: 1887-2298 · www.upv.es/secgen

Firmat digitalment per
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
Data: 27/07/2022 18:54:40 CEST

Id: UPV-GENFirma-128544

Cod. Verificació: Q0W97FCA0C7FRQ01

Consideramos que este trabajo se relaciona con la ODS 12, en la medida en que:

-La producción realizada en su mayoría ha sido con materiales del entorno, como residuos de la carpintería o talleres.

-Parte lo residuos derivados de la pintura se han depositado en los puntos limpios.

-No siendo necesario materializar parte de la producción, se ha mantenido en formato digital.

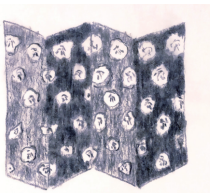
ANEXO ii: Catálogo Florecen porque Florecen, Puçol



Durant una jornada podem anar a la recerca de xicotetes coses que sabem que ens atrauen, a vegades ens trobem amb unes altres que ens sorprenen, però poques vegades ocorre això si no estem atents. És complicat mantindre una atenció activa durant el dia, sobretot si tenim moltes coses que fer. Si parem atenció poden succeir coses en diferents moments del dia; mentre el teu cap posa un cristall a la porta depenent de que translúcid siga, les seues mans es veuran més nítides o més borroses segons s'acoste o s'allunye. Recullis una planta groga amb fulles verdes com una altra qualsevol en una cantonada de la universitat un dia, i t'adones que aquesta mateixa planta també creix en els quadrats de terra de la ciutat on estan plantats els arbres o fins i tot en la mitgera de l'autovia de les afores. T'adones que les licsons estan pertot arreu.









En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deletables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia"

J.L.

Borges

Un mismo espacio que evade y acumula el tiempo, como si se pudiera recuperar un objeto del contexto que le había dado nombre. Precisamente ese hecho de nombrar, observar y rescatar algo del conjunto laberíntico de formas y ritmos con el que nos enfrentamos diariamente es lo que se pone de relieve en este trabajo. Objetos cercanos, que parten o son extraídos de lo directo del día a día, tanto desde la mecanicidad del trabajo como en la pausa reflexiva del taller, se liberan para entremezclar sus distintos tiempos en uno mismo; el día se dilata hasta que las diferentes actividades que se llevan a cabo se contaminan entre sí, y los movimientos, cadencias y formas se replican desde uno al resto de escenarios.

Esta relación de elementos no puede ser tratada sino desde la formalidad y la espacialidad instalativas en las que, más allá del símbolo, se vuelven a hacer visibles bajo una mirada en particular. Las estructuras resultantes comparten la (re)representación de objetos como flores que, bajo diversas formas, sirven como puntos de anclaje y de relación para el conjunto, así como de enlace con su propia vida.

También Borges habla del misterio de la flor que "prodiga color y que no lo ve"; somos nosotros quienes fijamos la atención en ellas y las situamos en el mundo, las cambiamos de lugar y alteramos sus formas para entender qué es lo que nos dan y el porqué de esa fijeza en ellas.

Esta ceguera de los objetos es lo que aquí se ha dejado ver, una serie de biombo sobre los que el tiempo ha incidido, y que se han ido construyendo bajo la única premisa de ligar las formas entre sí y con sus distintas apariencias, hasta suscitar un juego relacional de siluetas, como las sombras siempre cambiantes durante el día.

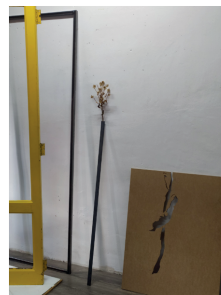
Dentro de este interés por lo cotidiano, la pintura ocupa el espacio de tránsito, funcionando como un elemento más en consonancia con la arquitectura que lo envuelve, participando de la misma luz que cae de manera vertical y que de alguna forma iguala todos los elementos presentes en la sala. Dejándose contagiar por estos agentes constructivos, luminicos y atmosféricos, las piezas que habían sido extraídas de un ambiente específico y transformadas en algo ajeno se juntan aquí para formar una serie de estructuras transitables, y apelan tanto a sí mismas como al espacio que las envuelve.

Es en esta superposición de significantes donde los objetos exploran el límite de lo ordinario y se transforman en estratos de una realidad todavía por descifrar. La recurrencia, el ir y volver una y otra vez sobre las mismas formas es lo que se ha tomado como base metodológica y poética, invitando a mirar, o volver la mirada, hacia lo que ya se creía conocer.

Andrés Rivas







florecen porque florecen

Alfredo Burguera

Edita
Ajuntament de Puçol
Casa de Cultura

Alcaldeessa
M. Paz Carceller

Regidor de Cultura
José M. Esteve

Gestor cultural
José M. García

Disseny
Olga Ferrández
Alfredo Burguera

Fotografies
Alfredo Burguera

Equip tècnic
Manuel Blanco
Francesca Escrivà
Raimundo Calomarde
Arturo Garrido
Narciso González



E S P A I
D ' A R T
p u ç o l



E S P A I
D ' A R T
p u ç o l

florecen porque florecen

Alfredo Burguera



29 abril - 17 maig
Faiers de 18 a 21 hores **2022**