



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Caer desde Rande, sobre cemento. Proyectos instalativos
a través del cuerpo, la materia y el desequilibrio

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: López Blanco, Nuria

Tutor/a: Botella Mestres, Martina

Cotutor/a externo: Ros Lluch, Guillermo

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

Nuria López Blanco

Tutora: Martina Botella Mesres

Co-tutor: Guillermo Ros Lluch

curso 2023-2024

caer desde rante, sobre cemento

*Proyectos instalativos a través del
cuerpo, la materia y el desequilibrio*



Resumen

Este Trabajo Final de Máster (tipología 4) es un estudio teórico-práctico que recoge una serie de propuestas y procesos escultóricos e instalativos desarrollados durante el curso académico 2023/2024. La investigación y la reflexión surgen desde el hacer, aproximándonos a sus modos y a nociones relacionadas con la transformación de la materia, el desequilibrio, la caída y la corporeización de la experiencia, a través de interconexiones artísticas, filosóficas y experienciales. Planteamos, para ello, una serie de procesos que hemos desarrollado y reflexionamos sobre lo que los atraviesa, así como las posibilidades e interacciones que presentan. Además, se recogen y analizan dos proyectos instalativos durante el año 2024: la propuesta expositiva *Apertura de palanca*, realizada en conjunto con Laura Salvador Payá, y la instalación *Caer desde Rande, sobre cemento*, que le da nombre a este texto. Por tanto, en este informe atendemos a la recuperación y recopilación de recursos que nos ayudan a contextualizar y situar nuestra práctica.

Palabras clave

Instalación, proceso escultórico, materia vibrante, cuerpo, desequilibrio.

Abstract

This Master's Final Project (typology 4) is a theoretical-practical study that brings together a series of sculptural and installation proposals and processes developed during the 2023/2024 academic year. The research and reflection arise from doing, approaching its modes and notions related to the transformation of matter, imbalance, the fall and the embodiment of experience, through artistic, philosophical and experiential interconnections. In order to do so, we propose a series of processes that we have developed and reflect on what runs through them, as well as the possibilities and interactions that they present. In addition, two installation projects during the year 2024 are collected and analyzed: the exhibition proposal *Apertura de palanca*, carried out in conjunction with Laura Salvador Payá, and the installation *Caer desde Rande, sobre cemento*, which gives its name to this text. Therefore, in this report we focus on the recovery and compilation of resources that help us to contextualize and situate our practice.

Key words

Installation, sculptural process, vibrant matter, body, imbalance.

A mi padre, por enseñarme a caer desde Rande

A mi madre y a Paula, por sostenerme durante todos estos años

*A Laura, a Meritxell, a Enrique, a Martina y a Guillermo,
por ser mis contrastantes.*

Índice

1. Introducción	8
1.1. Objetivos	10
1.2. Metodología	10
Marco teórico	
2. Constitución encarnada	13
2.1. Cuerpo fenomenológico	13
2.2. Experiencia espacial	14
3. Entrada oblicua	16
3.1. Desplegarse entre las cosas	16
3.2. Dejarse caer	17
4. Hacer atravesado	20
4.1. <i>El sentido de la escultura</i>	21
4.2. Taller SSSSasssEeeeeEEEKkk con Mónica Planes y Cascades	22
Marco referencial	
5. Referentes	25
Marco práctico	
6. Antecedentes	31
6.1. <i>A través de tuberías de cobre</i>	31
7. Procesos	33
7.1. Entre las imágenes	38
7.2. Prácticas instalativas	46
7.2.1. Práctica 1. <i>Activar los sentidos</i>	46
7.2.2. Práctica 2. <i>Premaquetas</i>	47
7.2.3. Práctica 3. <i>El peligro de la historia única</i>	47
7.2.4. Práctica 4. <i>Recorrido por la Facultad</i>	48
8. <i>Apertura de palanca</i>	50
8.1. Procesos, piezas e instalación	51
8.2. Fotolibro	57
9. <i>Caer desde Rande, sobre cemento</i>	59
9.1. Rande	60
9.2. Procesos, piezas e instalación	63
10. Conclusiones	73
11. Bibliografía	75
12. Índice de imágenes	78

1. Introducción

El presente Trabajo de Final de Máster se plantea bajo los requisitos de la tipología cuatro y recoge el trabajo desarrollado durante este último año. En este caso, la reflexión surge desde el hacer, atravesada por diversas lecturas y autores que nos han ayudado a contextualizar nuestros procesos y propuestas. Por tanto, este texto es un informe que utilizamos para repensar nuestros modos y poner en palabras nuestro trabajo, lo que entendemos de este y ser conscientes del lugar desde el que hablamos.

El desarrollo propuesto se construye desde la investigación y experimentación. A partir del proceso escultórico, instalativo y poético, exploramos desde el cuerpo, reflexionando sobre la reconstrucción de espacios, buscando otros lenguajes y pulsiones sensibles. Mostrando nuestra inquietud por generar una práctica que se crea a partir de la realidad con la intención de poner límites a la representación, buscando entender desde el hacer y desde un interés por la política de los materiales y su propia reconfiguración.

Hemos decidido dividir el texto en marco teórico, marco referencial y marco práctico. En el marco teórico, nos aproximamos a los planteamientos y autores que han acompañado nuestro desarrollo teórico-práctico, proponiendo un diálogo de interconexiones artísticas, filosóficas y experienciales. En el segundo capítulo de esta memoria, partimos de una aproximación a la fenomenología de Merleau-Ponty, a través de la que plantear la manera de resignificar y entender el cuerpo; así como su interacción, intercambio y relación con el espacio.

En el tercer capítulo, continuamos situando nociones como la orientación, a través de la fenomenología queer de Sara Ahmed, planteando la posibilidad oblicua de dicha orientación. Repensamos nuestra relación y hacer *entre* las cosas, abrazando lo oblicuo y el (des)equilibrio. Nos alejamos de lo inmediato, de lo “concreto”, para aproximarnos a lo volátil; a un ensayo de (des)equilibrios. Estas inquietudes, nos relacionan con la inestabilidad y la caída, cuestiones muy vinculadas con nuestra práctica a un nivel material, formal y conceptual, desde la conciencia de la fragilidad. En el segundo epígrafe de este capítulo —que hemos titulado *Dejarse caer*—, exploramos la caída, su posibilidad y el desequilibrio, a través de propuestas artísticas que estructuran dichas cuestiones desde la práctica.

Continuamos en el capítulo 4 situando el hacer, recorriendo autores y reflexiones que se relacionan con nuestra manera de entender la práctica y sus modos. Ponemos el foco en los procesos, lo que los atraviesa y el contexto en el que acontecen; desde las posibilidades que se nos presentan y a través de la materia. Para ello, en este último capítulo del marco teórico —que consideramos sirve de puente entre los diferentes marcos—, revisamos dos hechos que han marcado nuestro desarrollo y reflexión: la exposición *El sentido de la escultura* comisariada por David Bestué y el taller *SSSSasssEeeeeEEEEkkk* de experimentación escultórica con Mònica Planes y Cascades Project, al que tuve la oportunidad de acudir en noviembre de 2023.

En el marco referencial planteamos una genealogía de referentes que han acompañado nuestro proceso, en la que recorreremos algunos aspectos de sus trabajos; así como su relación e influencia sobre algunas nociones prácticas que desarrollamos en nuestro trabajo. Tras los marcos teórico y referencial, nos adentramos en el marco práctico; partimos de un antecedente clave: *A través de tuberías de cobre*, proceso escultórico e instalativo que desarrollé en las Residencias Artísticas de Reinosa en verano de 2023. Continuamos comentando los procesos en los que hemos estado trabajando este último año académico, los cuales se relacionan directamente con el desarrollo de nuestras propuestas expositivas. La mayoría de estos procesos coinciden con un replanteamiento de mis necesidades objetuales y materiales. Desde lo experimental y experiencial, en estos últimos meses, surge un interés por trabajar directamente desde el cuerpo, como herramienta activadora del proceso, a través de la que plantear medidas/escalas, gestos y acciones materiales.

Además, hemos decidido recoger, analizar y documentar dos proyectos instalativos desarrollados durante este año 2024. Por un lado, *Apertura de palanca* es una exposición desarrollada totalmente en colaboración con Laura Salvador Payá; partimos del cuestionamiento y definición del límite, a través del que interrelacionar nuestros diálogos, espacios y prácticas, así como el límite de nuestros cuerpos. La exposición fue mostrada en la galería de Casa Antillón (Madrid) entre el 19 de abril y 5 de mayo, donde también se presentó el fotolibro del proceso de la muestra.

Por otro lado, comentamos la instalación *Caer desde Rande, sobre cemento* mostrada en el marco del PAM!24. Esta propuesta articula un proceso escultórico e instalativo que busca repensar las acciones y transformaciones materiales, desde lo oblicuo, implicando nuevos sentidos y orientaciones. El gesto sujeta la forma, construyendo los canales, las distancias de las cosas. Resuena, además, la idea de un cuerpo matérico atravesado por su contexto, en tensión, entrelazando superficies y sus encuentros; lo inestable y la caída generando estructuras.

Consideramos que este proyecto y nuestras reflexiones están en proceso, pero planteamos este informe como esbozo y lugar desde el que situar nuestra investigación futura, nuestra práctica y los enfoques desde los que pretendemos hacer.

1.1. Objetivos

Objetivos generales:

-Explorar el proceso creativo y la práctica artística, buscando entender desde el hacer.

-Elaborar una serie de propuestas escultóricas instalativas que nos permitan reflexionar a través del cuerpo y la materia.

-Situación nuestra práctica y sus modos.

Objetivos específicos:

-Expandir el campo de investigación que se inició con la instalación *A través de tuberías de cobre*.

-Explorar los materiales y sus límites.

-Ahondar en nociones teórico-prácticas como la caída, el desequilibrio o la fenomenología, entre otras, a través de interconexiones artísticas, filosóficas y experienciales.

-Reflexionar en torno a los procesos y autores que han atravesado nuestra práctica.

1.2. Metodología

Para desarrollar este trabajo teórico-práctico se ha llevado a cabo una metodología fundamentalmente experimental, especulativa y experiencial. Las reflexiones y planteamientos surgen desde la práctica, por lo que los ámbitos teórico y práctico —aquí propuestos— son interdependientes. Partimos de un proceso y práctica artística que podríamos encuadrar dentro de la instalación y la escultura, aunque consideramos que la presente propuesta también está motivada por otras cuestiones y “disciplinas” como la escritura, la imagen fotográfica o la acción.

Como comentamos en la introducción, hemos dividido el texto en marco teórico, marco referencial y marco práctico, aunque dichos apartados son interdependientes, hemos tomado esta estructura como licencia organizativa y formal. En el apartado teórico, presentamos una relación de reflexiones, autores y textos que nos permiten movernos a través de la escritura y así revisar nuestra manera de entender y relacionarnos con la práctica. Hay varios textos y autores diversos que han motivado nuestra escritura, siendo *La ola en la mente* —de Isabel de Naverán con Lorea Alfaro, Marie Bardet, María García Ruiz, Raquel G. Ibáñez y Andrea Soto Calderón— el texto clave para el desarrollo de esta investigación; desde el que reflexionar sobre la escritura y el hacer, desde el entrecruzamiento y desde lo que nos afecta. Por otro lado, debemos destacar otros autores que han marcado y atravesado nuestro estudio, entre los que destacan Maurice

Merleau-Ponty, Sara Ahmed, Jane Bennet, Lorea Alfaro o David Bestué, entre otros. A partir de estos autores nos aproximamos y atendemos algunas nociones relevantes, pero, como ya hemos comentado, lo que sostiene y vincula este estudio es la práctica. Esta última se presenta en un escenario frágil e incierto, asumimos así los condicionantes de esta investigación, que coinciden — como es común— con los de la vida. Es desde este contexto, y no desde otro, desde el que las cosas suceden y el sentido surge. También hemos decidido añadir dos textos poéticos personales que, consideramos, articulan ciertos aspectos del texto y nos permiten relacionarnos con otra forma de entender la escritura —que difiere del estilo académico— y movernos a través de las palabras.

Por tanto, este texto recopila y explora un diálogo sobre lo que ha ocurrido y está ocurriendo, intentando aplicar los modos de la práctica en la teoría, asumiendo un contexto y lugar común para ambas partes. Porque como comenta Lorea Alfaro (2021, p.5) en su tesis, “este texto no pretende dar ejemplos ni soluciones, sino que realiza un esfuerzo para divulgar un proceso de producción artística”, un esfuerzo que surge desde lo que comprendo de la práctica artística. En ciertas ocasiones, hemos utilizado la primera persona del singular ya que el texto interpelaba directamente a una experiencia, acción o hacer personal.

2. *Constitución encarnada*

¿Mi cuerpo es cosa, es idea? No es ni una ni otra, siendo modelo de las cosas. Tendremos entonces que reconocer una idealidad que no es ajena a la carne, que le da sus ejes, su profundidad, sus dimensiones (Merleau-Ponty, 2010, p.137).

En este capítulo situaremos aspectos teóricos en lo referente al cuerpo, su interacción y relación con el espacio, a través de autores como Maurice Merleau-Ponty, Chantal Maillard, Juhani Pallasmaa y Sara Ahmed, entre otros.

2.1. *Cuerpo fenomenológico*

Hace unos meses, escribiendo a través y como proceso llegué al siguiente texto, recogido en la publicación *Definición* (2024):

Entender desde el hacer. Construyendo los canales, las distancias de las cosas, desmoldando el pecho de manera flexible. Todo esto me noquea, desde lo liviano; he sentido al igual que Nancy Holt que mi interior y mi exterior se confundían, entendí mi cuerpo como material y percibí como mi gesto sujetaba mi forma.

Me resisto a ser forma, reconozco el impacto de la materia sobre mí, sobre mi espacio. Las puma en contacto con las baldosas que intento contar y evitar “una sí, una no”. La variación entra y sale del ensamblaje, ¿qué es un ensamblaje? “mod(o)ificar y ser modificado por otros modos” (Bennet, 2022, p.72).

“No hay objeto, no hay sujeto [...] pero sí hay acontecimientos. Yo nunca actúo; siempre me veo ligeramente sorprendido por lo que hago” (Latour, 1999, p.337). Volviendo a una imagen que antes no existía.

Hay varios aspectos de este texto que me atraen y considero siguen vigentes en mi manera de entender la práctica. Para intentar entender y profundizar sobre mi experiencia e interacción desde mi propio cuerpo y puesta en contacto con el espacio, hemos recurrido a la fenomenología de Merleau-Ponty.

La fenomenología de Merleau-Ponty nos ayuda a describir y situar nociones teórico-prácticas que conciernen la manera de entender y resignificar el cuerpo, la materia y el espacio, así como sus dimensiones, interacciones y su proceso de constitución encarnada. La experiencia fenomenológica, despliega un cuerpo que se constituye como ser-en-el mundo, a través de su percepción. Un cuerpo en constante interacción con su entorno teje su espacialidad como carne en y del mundo. Dicha carne se extiende más allá de la piel, ya que según la define Merleau-Ponty es un elemento —ni materia ni espíritu— que entrelaza el cuerpo con el mundo; “esta carne de mi cuerpo es partícipe del mundo, él la refleja, él la invade y ella lo invade a él (lo sentido colma de subjetividad y a la vez colma de materialidad)” (2010, p.219). Por otra parte, el concepto de quiasmo muestra un entrelazamiento, una sinergia entre experiencias, y plantea el encuentro entre lo interior y exterior, entre sujeto y objeto; se describe un “adentro y afuera girando uno en torno al otro”

(Merleau-Ponty, 2010, p.232). Una construcción entrecruzada de nuestra propia presencia y vivencia encarnada, la relación entre tocar y ser tocados, sentir lo sentido, lo visible perteneciente a lo tangible; un sistema de intercambios entre el que siente y lo sensible.

Pero mi cuerpo vidente sustenta ese cuerpo visible, y todos los visibles con él. Hay inserción recíproca y entrelazamiento de uno en el otro. O más bien, si debemos renunciar una vez más al pensamiento por planos y perspectivas, hay dos círculos, o dos torbellinos, o dos esferas, concéntricas cuando yo vivo ingenuamente y, cuando me interrogo, débilmente descendidas una respecto de la otra... (Merleau-Ponty, 2010, p.126)

Por tanto, se propone un cuerpo abierto al mundo en constante interacción, el cuerpo en relación con otros cuerpos, abierto a ellos. Los cuerpos en contacto, en tensión, implican dos superficies y su encuentro, así como la relación establecida con las cosas. Las sensaciones y experiencias se desencadenan mediante gestos e imágenes, percibiendo las superficies propias y externas en dicho intercambio, “no pertenecen verdaderamente a ninguna de las dos superficies, puesto que cada una es sólo la réplica de la otra, y que hacen por eso una pareja, una pareja más real que cada una de ellas” (Merleau-Ponty, 2010, p.126). La corporalidad en su espacio de expresión refleja hacia el exterior las experiencias internalizadas, un tejido encarnado y sus relaciones sensibles con las cosas y el entorno.

Estos planteamientos se relacionan con un cuerpo poroso o atravesado por lo que ocurre —perforado sería el término empleado por Bartolomé Ferrando—, que se ve afectado por el material y por el espacio. Para Ferrando esta noción reformula el cuerpo como recipiente y la idea de “yo me expreso, me vacío” (MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2020); ya que lo que dice un cuerpo atravesado no es solo lo que este dice, sino que también lo que el contexto dice. Nos encontramos ante un cuerpo matérico que equilibra su relación con el material y replantea su noción de cuerpo.

Es mi mirada lo que subtiende el color, es el movimiento de mi mano lo que subtiende la forma del objeto o, mejor, mi mirada se acopla con el color, mi mano con lo duro y lo blando, y en este intercambio entre el sujeto de la sensación y lo sensible no puede decirse que el uno actúe y el otro sufra, que uno sea el agente y el otro el paciente, que uno dé sentido al otro. (Merleau-Ponty, 1993, p.229)

2.2. Experiencia espacial

Dichas cuestiones no responden únicamente a la concepción del cuerpo sino también al sentido de ser-en-el mundo y al modo de habitar, entender y acceder al espacio. La experiencia espacial intercedida y medida por nuestra experiencia encarnada. “Los individuos espaciotemporales, se encuentran desde el inicio montados sobre los ejes, los pivotes, las dimensiones, la generalidad de mi cuerpo; y las ideas, por ende, ya incrustadas en sus articulaciones” (Merleau-Ponty, 2010, p.106-107). El cuerpo ocupa espacio, lo modifica y se encuentra sujeto a este, en su relación

de habitabilidad. Concebimos y ordenamos el espacio a nuestro alrededor desde nuestro cuerpo, el espacio que está delante o detrás, arriba o abajo, que se ordena también a través de las acciones, movimientos y tareas que realiza nuestro cuerpo, “mi movilidad es el medio de compensar la movilidad de las cosas, y por ende de comprenderla y sobrevolarla [...], toda percepción es movimiento” (Merleau-Ponty, 2010, p.204). La imagen se conforma a través y desde nuestro cuerpo, el cual trasciende y deja rastro de su actividad en el espacio.

Es a partir del cuerpo propio que toda imagen se forma; nuestros ojos nos permiten la visión y nuestro comportamiento postural modifica esta visión en uno u otro sentido. El mundo se nos da en la distancia, pero esta distancia se instaure de acuerdo con los gestos que nuestro propio cuerpo realiza. [...] Digamos que los cuerpos dejan su huella en el espacio que se abre como resultado de su actividad: de sus gestos, gestos que son requerimiento de unos cuerpos hacia otros. Esas huellas marcan los lugares que otros cuerpos vendrán a ocupar, conciliando lo ajeno con lo propio en la simultaneidad de los tiempos. (Maillard, 2017, p.182)

Percibimos la espacialidad mediante nuestro intercambio con el espacio, como extensión de éste; los cuerpos se extienden a los espacios y “crean nuevos pliegues, o nuevos contornos de lo que podríamos llamar un espacio vivible o habitable” (Ahmed, 2019, p.25). Para Sarah Ahmed los espacios podrían ser denotados como “una segunda piel” (2019, p.25) desplegada de nuestro propio cuerpo, la superficie del cuerpo se redefine en contacto con nuevos espacios y estos se “imprimen” sobre los cuerpos: el espacio se incorpora al cuerpo. En relación con estas cuestiones, Pallasmaa propone que “por un lado, el habitante se sitúa en el espacio y el espacio se sitúa en la conciencia del habitante, y, por otro, ese lugar se convierte en una exteriorización y una extensión de su ser” (2016, pp.7-8). A través del estudio de la arquitectura y de nociones fenomenológicas, Pallasmaa plantea la interrelación con la ciudad, en este caso la ciudad es nuestro espacio habitado, por lo que hablar desde la ciudad es hablar de nuestra experiencia espacial.

Por tanto, yo me enfrento a la ciudad con mi cuerpo: mis piernas miden la longitud del soportal y la anchura de la plaza, mi mirada proyecta inconscientemente mi cuerpo sobre la fachada de la catedral, donde vaga entre cornisas y contornos, toqueteando el tamaño de los retranqueos y los saledizos; el peso de mi cuerpo se encuentra con la masa de una puerta y mi mano agarra el tirador, pulido por incontables generaciones, a medida que entro en el vacío que hay detrás. La ciudad y el cuerpo se complementan y se definen mutuamente. (Pallasmaa, 2016, pp.50-51)

Este texto se relaciona directamente con mi forma de entender el espacio y entenderme desde la práctica, evocando en cierta medida algunas de las cuestiones que planteaba en el texto propio que abría el apartado de *Cuerpo fenomenológico*.

3. *Entrada oblicua*

En este capítulo exploramos conceptos como la orientación y sus posibilidades oblicuas, partiendo de la fenomenología queer de Sara Ahmed. Reflexionamos sobre nuestro hacer e interacción adoptando lo oblicuo y el (des)equilibrio. Estos planteamientos se conectan con la inestabilidad y la caída, relacionados directamente con nuestra práctica.

3.1. *Desplegarse entre las cosas*

Si la orientación es hacer que lo extraño sea familiar a través de la disposición de los cuerpos en el espacio, entonces la desorientación ocurre cuando esa disposición falla. O podríamos decir que algunos espacios disponen ciertos cuerpos, y simplemente, no dejan espacio para otros. (Ahmed, 2019, p.26)

En el epígrafe anterior desarrollamos cuestiones como la experiencia espacial y el modo de “desplegarse en el espacio” desde el cuerpo. Ya en ese apartado nos aproximamos a algunas nociones propuestas por Sara Ahmed, autora clave en nuestro proceso de contextualización e investigación. A través de la fenomenología queer, Ahmed busca repensar el concepto de orientación desde la acción, percepción y dirección, así como una nueva espacialidad, buscando “comprender la orientación sexual en virtud de las líneas que nos dirigen, que nos forman y atraviesan, como los cuerpos que habitamos y el espacio que producimos, que nos prolongan o nos expulsan” (Bietti, 2013, p.16). Los cuerpos se dirigen y orientan hacia los objetos, y al volvernos hacia ciertos objetos el cuerpo adquiere dirección. “El objeto es un efecto del «hacia»; es la cosa hacia la que me dirijo y que al estar situada como una cosa, como si fuera algo o un otro para mí, me lleva en algunas direcciones” (Ahmed, 2019, p.45).

Como comenta otra de nuestras autoras de referencia —Isabel de Naverán— en relación con la fenomenología queer, es relevante percibir que el movimiento de atracción hacia los objetos no siempre es recto, puede ser oblicuo, “nos desenderezamos. Nuestros cuerpos se tuercen por la manera en que nuestra sensibilidad corporal (sus órganos, sus sentidos, su inteligencia) se relaciona con el mundo” (Naverán, 2024, p.13). Por tanto, la fenomenología queer también implica comprender lo “otro”, el desvío y lo oblicuo. Como apunta Sara Ahmed, si atendemos a la raíz de la palabra “«queer» (del griego: cruce, oblicuo, adverso) podemos ver que la palabra misma «se retuerce»” (Ahmed, 2019, p.222). Hay algo en esa “torcedura” hacia las cosas que nos hace repensar nuestra relación con ellas, el “cómo estar con las cosas. Cómo escribir [hacer] con las cosas” (Naverán, 2024, p.13). Atender y reorientarnos ante aquello que nos afecta y mueve —ante el tránsito— estar y hacer en medio de las cosas.

Cuerpo como lugar desde el que conocemos y producimos conocimiento.

Para abrazar lo oblicuo hay que desfamiliarizarse, hay que tomar distancia con lo conocido, hay que alejarse de la inmediatez. Saber que somos parte de lo que investigamos, parte de estas imágenes que están aquí. (Garbayo, 2021, p.152).

A través de estas palabras de Maite Garbayo recuerdo un texto que Marie Bardet dirigía a Isabel de Naverán, en el que hacía referencia a un escrito de Virginia Woolf sobre cine: “«potencia de *hacer imágenes*» con fuerzas que arden, tiemblan, vacilan, temblequean, por debajo o entre las palabras [...] pasándose el peso entre sensaciones imágenes y palabras, como caminando con tres pies” (Bardet, 2024, p.212). Nos interesa esta noción que propone “pasarse el peso, caminar con tres pies”, hay algo oblicuo en esta imagen, un intento y ensayo de (des)equilibrios. Nos proponemos y consideramos entonces hacer desde ahí, desde ese (des)equilibrio en el que consideramos que se encuentra nuestra práctica, a un nivel material, formal e incluso conceptual, desde ese movimiento, reubicando el peso.

3.2. *Dejarse caer*

Dejarse caer puede ser uno de los tantos modos de articular una energía común que no tenga que bailar al son de una coreografía. (Soto Calderón, 2018)

Hace unos meses, descubrimos una característica común en las piezas que llevábamos un tiempo desarrollando —una gran mayoría de ellas conforman nuestro marco práctico—, había un equilibrio precario, una tentativa de sostenerse, una posibilidad de caída, como si fueran cuerpos a punto caer, dejándose caer. Por tanto, a partir de esta percepción descubrimos una relación con lo oblicuo, desde la caída. En este epígrafe mostraremos algunos planteamientos y prácticas artísticas que se relacionan con esta noción de inestabilidad y caída, desde la conciencia de la fragilidad.



Fig. 1. Bas Jan Ader. *Fall II*, 1970



Fig. 2. Bruce Nauman. *Failing to Levitate in My Studio*, 1966.

La caída supone una desviación de lo recto, la gravedad como fuerza que rebasa la autonomía del sujeto (Cruz Sánchez, 2013, p.23), cuando la acción de la caída comienza nuestro cuerpo no puede dominar sus efectos: “privados de la horizontalidad resistimos la caída hasta el agotamiento. Expuestos a la verticalidad descubrimos que nuestro cuerpo pesa y se tambalea ante el abismo de la fuerza” (Granero, 2023, p. 147). La caída se percibe como una zona de debilidad e imprecisión, es un fallo; de hecho, el artista Bas Jan Ader (Fig. 1) se sirvió de la relación fonética y conceptual entre los verbos *to fall* y *to fail* (Cruz Sánchez, 2013, p.24). Una conexión similar acontece en *Failing to Levitate in My Studio* (1966) de Bruce Nauman (Fig. 2), fotografía en la que el artista superpone dos imágenes de su cuerpo; en la primera aparece acostado sobre dos sillas que sostienen su cuerpo suspendido y en la segunda observamos lo ocurrido cuando desaparece la silla sobre la que apoyaba sus pies. Nauman se eleva para caer e impactar contra el suelo, esta caída y el mismo título hacen referencia a un fallo, pero esta viene a mostrarnos “el triunfo de su corporeidad” (Cruz Sánchez, 2013, p.19).

Pedro A. Cruz Sánchez también plantea una cuestión relevante para nuestra investigación, como el caer supone un cambio de estado, implicando una variación, ya que nunca se cae sobre el mismo punto (Cruz Sánchez, 2013, p.22). Si atendemos de nuevo a la semántica del verbo en inglés, *to fall*, conlleva una transición de un estado a otro: *to fall ill* (enfermar), *to fall asleep* (dormirse), *to fall on you knees* (arrodillarse), *to fall in love* (enamorarse). De esta última expresión verbal se vale la artista Nora Aurrekoetxea en la instalación *jausi erori amildu* (2019), en el Centro Botín (Santander). Nora plantea la relación entre el amor y la violencia, cuestionando si el caer enamorado es un acto violento. Para ello analiza el verbo enamorarse en inglés *to fall in love* y en francés *tomber amoureux*, ejemplificando así la relación lingüística entre amor y caída. Para el desarrollo de la instalación Nora toma como punto de partida el miedo, los elementos de protección y las huellas experienciales (Fundación Botín, 2019).



Fig. 3. Nora Aurrekoetxea. *jausi erori amildu*, 2019. Centro Botín, Santander.

Otra artista de un contexto cercano, Milena Rossignoli, en la exposición del premio Generación 2024 en La Casa Encendida (Madrid), articuló una propuesta centrándose en las caídas de las artes marciales. El título *Ukemi Ushiro Ukemi* (caída por delante caída por detrás) parte de una práctica desarrollada en el *dōjō* y en el estudio; a través del estudio de materiales livianos, pero con alta resistencia técnica, la artista propone un diálogo entre la fuerza y la vulnerabilidad. (La Casa Encendida, 2024).



Fig. 4. Milena Rossignoli. *Ukemi Ushiro Ukemi*, 2024. La Casa Encendida, Madrid. Fotografía de Maru Serrano.

Hemos decidido comentar estas propuestas, fuera del marco referencial, porque estructuran un cuerpo teórico-práctico en relación con la caída y el desequilibrio. Consideramos que, en nuestro caso, lo que motiva la atracción hacia el caer, además de las cuestiones comentadas, es lo que ocurre antes, esa posibilidad y ese gesto oblicuo que sostiene, el modo de generar estructuras. Además, plantear una aproximación directa al pliegue en este proceso, elemento que podría ser percibido como una alteración que debilita las estructuras primarias, definido por su punto de inflexión (Deleuze, 1998); propone “ingravidez”, una piel que se pliega y se desprende.

El pliegue se inscribe a través de la levedad de la doblez, de la de-formación de la materia. La relación íntima del pliegue y del aire demuestra que es precisamente en la ligereza de lo corporal [...]. La piel se pliega y se despliega con la misma gracia y naturalidad con la que el viento flexiona la tela, crea depresiones y ascensos en ella. (Cruz Sánchez, 2013, p.41)

4. *Hacer atravesado*

No se atraviesa el agua, sino que se divide molecularmente. Que no se encuentran las palabras, sino sus cadencias. Que una vive afectada por el conato que trata de entender. Ese conato. Una fuerza que se frustra antes de llegar a su término, la afección misma que sufren los cuerpos. (Naverán, 2024, p.64)

Este capítulo sitúa la práctica y el hacer a través de una serie de claves y modos, recorriendo lo propuesto por diversos autores y las reflexiones que han atravesado nuestro proceso. Por tanto, este apartado funciona, en gran medida, como puente entre el marco teórico y práctico.

En relación con la práctica escultórica e instalativa, los objetos mostrados en la realidad material generan una interacción o tensión con su propia concepción, conduciéndonos al presente mediante el efecto activador. Dicha relación con la realidad implica la interacción con el observador, para completar la experiencia artística, esta depende de la percepción y acción del cuerpo del espectador. “El pintor quiere justificar su cuadro [...] pero que, primero, se vive como consistencia del cuadro [...] una lógica total del cuadro o del espectáculo, una coherencia experimentada de los colores, de las formas espaciales y del sentido del objeto” (Merleau-Ponty, 1993, p.326). El impacto de las sensaciones surge dentro de la percepción, el cuerpo experimenta a través de la interacción con el contexto, entre el sujeto y objeto. “Una experiencia artística activa un modo primitivo de experiencia encarnada en la obra e indistinguible de la misma; la separación y la polarización del objeto y del sujeto se pierden temporalmente” (Pallasmaa, 2016, p. 63).

Desde encuentros sensibles, planteamos el interés por prácticas que no se centran únicamente en producir imágenes o formas, sino en desarrollos autoconscientes con su realidad y sus modos. Por tanto, esta manera de hacer vinculada directamente con la realidad replantea la representación y pretende cuestionar sus límites; aunque dicho límite representacional nunca es del todo rebasado, ya que al intentar “capturar un cuerpo o suceso específicos, un lugar o tiempo concretos, siempre se produce un desplazamiento, un retardo” (Bestué, 2021, p.9). Por tanto, siendo conscientes de que la representación y el discurso acaban atravesando la práctica y la imagen, se procura desenvolver una actividad artística que parta en un primer momento de una aproximación procesual y experiencial.

Así pues, de la «realidad», no tenemos referente. Lo que tenemos es un mundo, y el mundo es aquello que hacemos entre todos a partir de nuestras disposiciones, manipulaciones, percepciones, etcétera. Describiendo el mundo sólo nos estamos describiendo una y otra vez a nosotros mismos. [...] Hacer arte es articular, poner orden donde no lo había o donde había otro y presentarlo para su integración y la posterior configuración en/de la conciencia. Artísticamente nos constituimos como lo que somos, nos vamos siendo, redefinimos nuestra existencia. (Maillard, 2017, p.19)

El proceso articula y encadena acontecimientos, se produce una negociación; tomando las palabras de Lorea Alfaro “una especie de encabalgamiento de negociaciones entre lo que una desea y lo que la realidad puede” (2021, p.334). Procesos plásticos y visuales interrelacionan otros procesos que suceden dentro de la vida. Por tanto, ponemos el foco en atender esos procesos, sus tiempos, y lo que estos normalmente “nos piden”. “Dejar, no forzar. Atender (antes de entender). Atender a lo que realmente aparece en el tiempo del proceso. Atender como una relación trabajada” (Alfaro, 2021, p.334). Atender los modos y el hacer. Atender y creer en lo frágil del proceso, entender a través del hacer. Hacer lo que uno realmente “puede hacer”, lo que las condiciones materiales permiten y lo que la propia pieza —y su materia— descubre, la posibilidad de que suceda: “a través del ejercicio, devenimos un sí mismo que, en consecuencia, es efecto de la obra, y no al revés: no somos nosotros quienes nos expresamos en ella sino, en todo caso, la obra quien nos expresa” (Imaz Urruticoechea, 2020, p.121). La pieza hace presente no únicamente lo que queremos hacer, sino lo que finalmente acabamos haciendo.

Nos interesa quedarnos con esa coexistencia, con sus posibilidades, con la búsqueda en y a través de la materia, desde un interés por la política de los materiales y su propia reconfiguración. En este caso y en nuestro contexto, consideramos esencial mencionar en este apartado el nuevo materialismo, en concreto *Materia vibrante* de Jane Bennet. Nuestro hacer vinculado a esta propuesta que pretende repensar las conexiones con nuestra realidad, mediante los encuentros entre diversos actantes humanos y no-humanos. Bennett cuestiona la idea de objeto y propone en su lugar el “poder-cosa” o el “a-fuera”; las cosas aparecen como “entidades vividas no del todo reductibles a los contextos en los cuales los sujetos (humanos) las disponen” (Bennett, 2022, p.38). Además, se nos plantean cuestiones como entendernos en conjunto y como materia o el menester de “desescalarmos”. Una de las citas a destacar de Bruno Latour en *Materia Vibrante*, en relación con esta cuestión y que ya hemos recuperado al principio del marco teórico: “no, no hay objeto, no hay sujeto [...]. Pero sí hay acontecimientos. Yo nunca actúo; siempre me veo ligeramente sorprendido por lo que hago. Lo que actúa a través de mí también se ve sorprendido por lo que yo hago” (como se citó en Bennet, 2022, p.80).

En los siguientes epígrafes de este capítulo revisaremos brevemente dos hechos fundamentales y referentes para el desarrollo de nuestro hacer: por un lado, una aproximación a las nociones de la exposición *El sentido de la escultura* —comisariada por David Bestué— y por otro, la participación en el taller *SSSSasssEeeeeEEEKkk* de experimentación escultórica con Mònica Planes y Cascades Project.

4.1. *El sentido de la escultura*

La muestra *El sentido de la escultura*, en especial el catálogo de la exposición (Fig. 5), supuso un punto de anclaje importante para nuestro estudio, ya que configura una genealogía que parte de la intención del artista de crear en vinculación a la realidad, más allá de la mera representación. Para Bestué, la representación

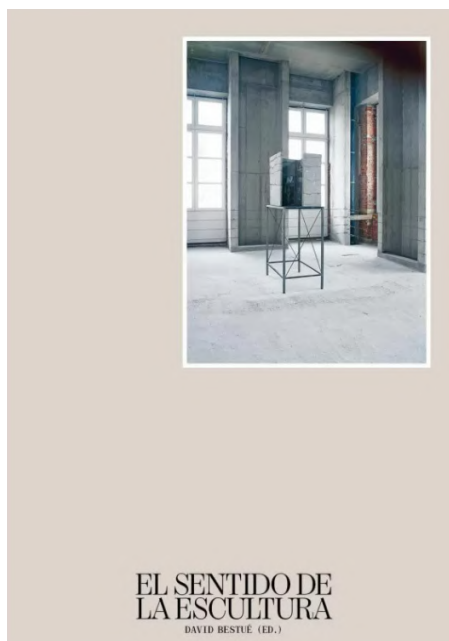


Fig. 5. David Bestué. *Catálogo exposición El sentido de la escultura*.

genera una distancia o un retardo y opina que cada época enmarca e intenta rebasar su límite representacional. (Fundació Joan Miró, 2021). A través de las propuestas de la exposición, se articula el interés por el modo de hacer, de relacionarse con el material, espacio y cuerpo, así como un acercamiento al “grado cero” de la escultura y una vinculación con la realidad desde la experiencia perceptiva.

A través de los siete ámbitos en los que se divide *El sentido de la escultura*, las piezas de la exposición se despliegan, según comenta Mercedes Millà, como “un largo poema dividido en varias partes” (Millà, 2021, p.174). Esta definición muestra un recorrido asíncrono que traza interconexiones entre aspectos esenciales de la práctica y su transformación. Algunas nociones surgen desde la copia, la huella, la ausencia del cuerpo y del objeto, señalando los límites de la representación y el replanteamiento de la significación de los objetos de nuestro entorno. También, a través del entendimiento de la materia como actante y de sus procesos de transformación, se descubren vidas anteriores “ensambladas”. El objeto, además, propone consideraciones espaciales como reacciones físicas y perceptivas, mediante las que un cuerpo atravesado por dicho espacio, contexto y tiempo “acontece”, en contacto con el mundo, en un encuentro de superficies.

Para el título de la exposición, Bestué toma el término “sentido” del poeta peruano Mario Montalbetti, el cual defiende que no debemos buscar un significado sino dejarnos guiar por el sentido de manera literal, el sentido es “la forma en que se mueve el poema” (Montalbetti, 2017, p. 39). Por tanto, el poema no “significa” ni esconde, sino que el “sentido” del poema viene determinado por la sintaxis: “lo que hace moverse al poema es la sintaxis. La sintaxis no nombra nada, lo único que hace darle movimiento al poema. Y es esta combinación la que produce el pensamiento” (Montalbetti, 2019), siendo también una idea de dirección que puede indicar la escultura a través de un lenguaje material.

4.2. Taller *SSSSasssEeeeeEEEKkk* con Mònica Planes y Cascades

El pasado mes de noviembre de 2023 acudí a un taller de experimentación escultórica en Barcelona —inscrito en el Festival Salmon de artes vivas— con la artista Mònica Planes y Cascades —proyecto autogestionado y plataforma de experimentación, investigación y pedagogía desarrollado en la ciudad de Barcelona. Accedí a la convocatoria de este taller a través de redes sociales, ya que me interesa el trabajo de Mònica Planes y consideré que sería una buena oportunidad para aproximarme a su investigación material y procesual. La propuesta me atrajo directamente ya que se presentaba como un “taller de experimentación escultórica [en el que] usaremos el movimiento como punto de partida y motor de creación. Pondremos especial atención en la transformación de materiales, desplegando un proceso ciego que no va en busca de una imagen final” (cascades, 2023). En el texto de la convocatoria también se proponía un trabajo desde la colectividad, prestando atención a los trabajos y prácticas corporales.

Entre los días 27 y 30 de noviembre estuve acudiendo a dicho taller en las instalaciones de FOC. Se proponía un acercamiento al espacio de trabajo, desde prácticas



Fig. 6. Imagen taller *SSSSasssEeeeeEEE-Kkk*, 2023. FOC, Barcelona. Fotografía de Lilinterna.



Fig. 7 y 8. Imágenes prácticas de movimiento en el taller *SSSSasssEeeeeEEEEkkk*, 2023 FOC, Barcelona. Fotografía de Lilinterna.

de movimiento, como el *loop* o secuencias en grupo que buscaban explorar nuevas posibilidades corporales (Fig. 7). A partir de la primera sesión se comenzó a trabajar directamente con los materiales, un primer acercamiento a la arena que cubría parte del suelo; era relevante descubrir las presiones del movimiento impactando y la respuesta del material (Fig. 8). En sesiones posteriores, se trabajó con las densidades de los diferentes aglutinantes: cemento, agua y escayola. Los ejercicios finales del taller consistieron en generar improntas a través de nuestros movimientos en la arena y decidir qué partes fijar y cuáles no, cómo se podía intervenir en ellas y qué imágenes y objetos se desarrollaban. El viernes 1 de diciembre, tras finalizar el taller se llevó a cabo una muestra de las piezas en el espacio de trabajo.

Esta experiencia supuso un espacio en el que poder dialogar y trabajar con mis compañeres, a través de las reflexiones y planteamientos que llevábamos desarrollando durante meses. Descubrí un interés actual y un compromiso bastante generalizado por las políticas de los materiales y por las prácticas performativas, así como la importancia de las nuevas pedagogías como las propuestas por Cascades y Mònica Planes.

marco referencial

5. Referentes

Algunos de los referentes materiales, formales, como conceptuales que nos han acompañado de manera directa en nuestro desarrollo teórico-práctico serán recogidos en este apartado. En cierta medida se genera una genealogía personal, en la que cada artista/colectivo destaca por características y procesos que se relacionan con nuestros intereses.

Comenzaremos comentando un par de obras de uno de los artistas que más nos han influenciado: Bruce Nauman. En la década de los 60, el artista desarrolla piezas escultóricas en las que deja constancia de la impresión del cuerpo y de la ausencia del objeto, en piezas como *Wax Impression of the Kness of Five Famous Artists* (1966) (Fig. 9) o *A Cast of the Space under My Chair* (1965-1968). De esta manera, Nauman muestra el límite de la representación, el espacio vacío y la fragmentación del cuerpo, comunes en su obra (Pérez Carreño, 1994, pp.47-48). Entre el cuerpo y el signo, la obra de 1966 no está hecha de cera —sino de fibra de vidrio y resina de poliéster pintada de amarillo— ni se trata de la impronta de las rodillas de cinco artistas famosos (Kraynak, 2019, p.36). En una entrevista de 1980, Michele de Angelus le pregunta a Nauman sobre el porqué de dicha pieza, a lo que él responde: “Me interesaba la idea de la mentira, o de no decir la verdad” (2019, p.294). Por tanto, el artista entiende el lenguaje como una herramienta y como una extensión. Partiendo de la preeminencia lingüística en los años 60, causada en gran medida por el desarrollo de la sociedad tecnocrática y de los medios de comunicación, “la investigación sobre el acto de habla que Nauman lleva a cabo mediante su arte puede entenderse como una sutil forma de crítica sociocultural basada específicamente en las condiciones marcadas por la experiencia histórica” (Kraynak, 2019, p.37).



Fig. 9. Bruce Nauman. *Wax Impression of the Kness of Five Famous Artists*, 1966.



Fig. 10. Bruce Nauman, *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down*, 1973.

Otro trabajo del autor a destacar en nuestra investigación es la vídeo-performance *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down* (1973) (Fig. 10), en la que observamos a un performer tendido en el suelo, siguiendo las instrucciones: “B. TIÉNDETE EN EL SUELO CERCA DEL CENTRO DE LA SALA, BOCA ABAJO Y LENTAMENTE DEJA QUE TU CUERPO SE HUNDA EN EL SUELO. OJOS ABIERTOS”¹ (Nauman, 2019, p.76). En una entrevista de Jan Butterfield en 1975, Nauman comentó que el protagonista de esta vídeo-acción estaba muy asustado y que llegó a pensar que si movía su mano derecha sus moléculas quedarían ancladas en el suelo de cemento y las perdería. “Lo que había sucedido es que su pecho había comenzado a hundirse en el suelo y ya no podía respirar, así que comenzó a... ahogarse” (Butterfield, 2019, p.221). Este ejercicio se convirtió en una experiencia aterradora para el protagonista, tanto mental como físicamente, que podríamos categorizar como ejercicio fenomenológico.

1. Aquí mencionamos la segunda parte del ejercicio mental propuesto por Nauman. El artista añade “En B. debe comenzarse por dejar de prestar tanta atención a la visión periférica – tomar conciencia de que la visión toma forma de túnel – de modo que los extremos del espacio comiencen a caerse y el centro crezca a tu alrededor. Al final del ejercicio pon mucho cuidado al salir de él” (Nauman, 2019, p.76).

En un contexto próximo al de Nauman, la breve práctica de Eva Hesse se caracteriza por la experimentación material y por la encarnación de cualidades concebidas como opuestas. Podríamos enmarcar a Hesse dentro de la abstracción excéntrica, según lo que la teórica Lucy R. Lippard definió como movimiento que aúna contrastes y propone una desviación del minimalismo, aun partiendo de este. “Eccentric abstraction offers an improbable combination of this death premise with a wholly sensuous, life-giving element. And it introduces humor into the structural idiom, where angels fear to tread. [...] Opposites are used as complementaries rather than contradictions” [La abstracción excéntrica ofrece una combinación improbable de esta premisa de muerte con un elemento totalmente sensual y vivificante. E introduce el humor en el lenguaje estructural, donde los ángeles temen pisar. [...] Los opuestos se utilizan como complementarios y no como contradictorios] (Lippard, 1971, p.100). La pieza *Expanded Expansion* (1969) (Fig. 11) de Hesse materializa muchas de las características de dicha abstracción excéntrica, lo rígido se yuxtapone a lo frágil, “both permanence and deterioration operate in the piece” [tanto la permanencia como el deterioro operan en la pieza] (Spector, s.f.), la repetición de un motivo exagerado, todo ello acentuado por la redundancia del título de la obra.



Fig. 11. Eva Hesse. *Expanded expansion*, 1969.

Rooms es un referente directo en lo que respecta al trabajo con el espacio. *Rooms* fue una exposición de setenta y cinco artistas que tuvo lugar en un edificio abandonado de Long Island en 1976 y fue organizada por el Institute for Art and Urban Resources, que más tarde pasaría a llamarse Project Studios One (PS1). Para Rosalind Krauss, las diversas instalaciones tenían como nexo común lo indicial, es decir el signo que entabla una relación física con su referente; ya que “todos recurrieron a la exacerbación de un aspecto de la presencia física del edificio, insertando en su seno una huella precedera de ellos mismos” (1996, p.223). Las obras exponían la presencia del edificio y la buscaban capturar, pero no la codificaban. Krauss considera que el índice vincula la pintura abstracta de la década de los 70 con la foto-

grafía, y ejemplifica esta cuestión comentando la obra de cuatro artistas de la muestra: Gordon Matta-Clark, Michelle Stuart, Lucio Pozzi y Marcia Haiff. Matta-Clark llevó a cabo uno de sus cuttings (Fig. 12), para ello levantó los tableros del techo y del suelo de tres pisos, seccionando así la estructura, esta incisión y extirpación generan un pozo vertical; según Krauss esta instalación “logra insertar el edificio en la consciencia del espectador en forma de fantasma” (Krauss, 1996, p.232). Por otra parte, Michelle Stuart realizó vaciados de dos paredes desgastadas que intercambiaron (Fig. 13), este procedimiento guarda una relación directa con el carácter de la huella y con la idea de capturar la presencia y ausencia del edificio.

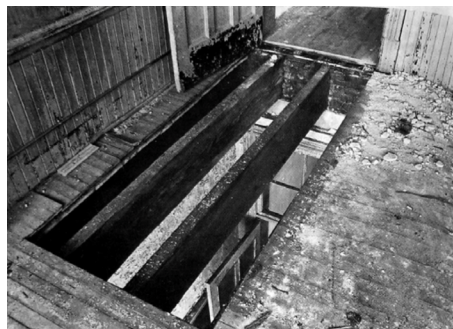


Fig. 12. Gordon Matta-Clark. *Doors, Floors, Doors*, 1976. PS1, Nueva York.



Fig. 13. Michelle Stuart. *East, West Wall Memory Relocated*, 1976. PS1, Nueva York.

La serie *Still Water* (1999) (Fig. 14 y 15) de Roni Horn está compuesta de quince grandes litofotografías, cada una de ellas enmarca una zona de la superficie del río Támesis, únicamente en el tramo que atraviesa el centro de Londres. “I decided only to cover the central London part of the river, partly because of this very rich relationship the city has to the river, the history, but also the daily intercourse with it” [Decidí cubrir sólo la parte central del río en Londres, en parte por la intensa relación que la ciudad tiene con el río, la historia, pero también la relación cotidiana con él] (Horn, 2011). Esta serie y los textos de Horn han influido en nuestra aproximación y percepción del agua y de las transformaciones materiales relacionadas con ella. La artista se aproxima desde lo cotidiano a los diversos significados que evocan las texturas y profundidades del agua. La contemplación y los aspectos clave del agua —color, juego de luz, movimiento y textura— varían enérgicamente de una imagen a otra. Además, en las fotografías aparecen pequeños números tipográficos que se referencian en las notas a pie de página en el inferior de la imagen. Estas notas muestran reflexiones, fragmentos y citas sobre el simbolismo del Támesis, así como anécdotas sobre suicidios relacionados con el río; así la artista articula un diálogo entre el espectador y la imagen.

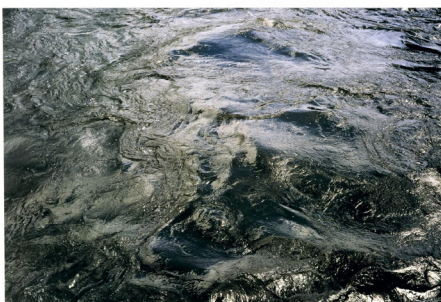
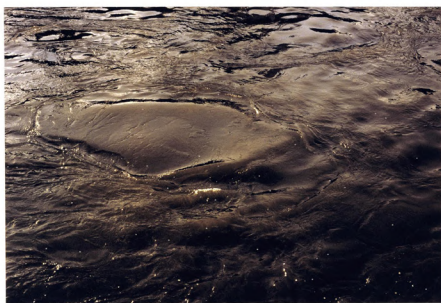


Fig. 14 y 15. Roni Horn. Litografías serie *Still Water*, 1999.

What do you know about water? Isn't that part of what water is, that you never really know what it is? Oh, what do you know about water? [...] It's the power and the vulnerability of it; It's the energy and the fragility of it. [...]

My gaze alights on the water, on this spot on the river, here

where the water is turning around [...]. I want to watch them turning from the surface, turning down into the depths where I cannot see them. I want to turn invisible with them. I want to turn with them, invisible and keep turning.

Black water is opaque water, toxic or not. Black water is always violent. Even when slow moving, black water dominates, bewitches, subdues. Black water is alluring because it is disturbing and irreconcilable. Black water is violent because it is alluring and because it is water.

[¿Qué sabes del agua? ¿No es esa parte de lo que es el agua, que nunca sabes realmente lo que es? es? ¿Qué sabes del agua? [...] Es su poder y su vulnerabilidad; es su energía y su fragilidad. [...]

Mi mirada se posa en el agua, en este punto del río, aquí donde el agua gira [...]. Quiero verlas girar desde la superficie, girar hacia las profundidades donde no puedo verlas. Quiero volverme invisible con ellos. Quiero girar con ellos, invisible y seguir girando.

El agua negra es agua opaca, tóxica o no. El agua negra siempre es violenta. Incluso cuando se mueve lentamente, el agua negra domina, hechiza, somete. El agua negra es seductora porque es inquietante e irreconcilable. El agua negra es violenta porque es seductora y porque es agua.] (Louisiana Channel, 2013)

En un contexto más próximo, David Bestué trabaja en torno a la escultura, la escritura y la curaduría, centrándose en la vinculación entre el medio escultórico, la arquitectura y el texto. Sus planteamientos ponen especial interés en cuestiones materiales y sus procesos suelen partir de revisiones históricas y formales; a menudo “su práctica tiene un origen performático y [...] carácter efímero del que sólo se conserva la documentación fotográfica. En su realización cuentan especialmente los materiales que aportan nuevos valores por oposición, lecturas irónicas o históricas, etc. incorporando soluciones inicialmente impensables” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017). Entre las numerosas muestras y piezas de Bestué que suscitan nuestro interés en esta ocasión destacaremos la exposición *Ciutat de sorra* (2023) (Ciudad de arena) comisariada por Marta Sesé en Fabra i Coats: Centre d'Art Contemporani (Barcelona). En este caso Bestué trabaja desde la ciudad, planteándola “como material y como símbolo” (Sesé, 2023, p.3). Además, como es común en su trabajo, desarrolla su relato desde lo encontrado en los márgenes, proponiendo composiciones a través de fragmentos, restos y objetos triturados. En la primera planta de la exposición destacan dos triángulos realizados con papel de periódico y residuos, referenciando “las cuñas de granito de Ulrich Rückriem instaladas en Pla de Palau” (Sesé, 2023, p.4). En la segunda planta se muestran, entre otras piezas, un muro cubierto de pétalos de rosa y pilares envolventes que registran y proyectan el deseo futuro, desde lo material y sus contingencias. “Posibilita un futuro, igual que hallar el catalizador para que la resina cristalice, un detonante” (Sesé, 2023, p.5)

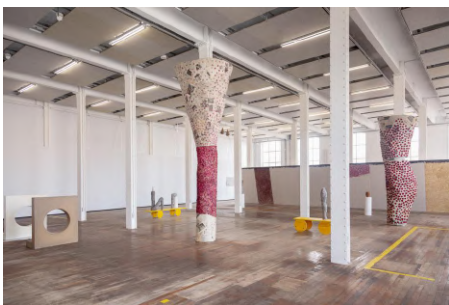


Fig. 16 y 17. David Bestué. Vistas exposición *Ciutat de sorra*, 2023. Fabra i Coats: Centre d'Art Contemporani, Barcelona. Fotografía Eva Carasol.



Fig. 18 y 19. June Crespo. Vistas exposición *Kanala*, 2016. MARCO, Vigo.

Por otro lado, la práctica de June Crespo se caracteriza por sus procesos continuos y por la intersección entre sus diversas líneas de investigación. Parte de la escultura, a través de la intuición y de procedimientos como la unión o el ensamblaje; genera nuevas relaciones, vínculos dialécticos y gestos materiales marcados por su contexto. En su trabajo los elementos estructurales se interrelacionan y conviven con elementos fluidos, corpóreos, que permiten la creación de vías y espacios en tránsito. La exposición *Kanala* (2016) (Fig. 18 y 19) en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo pone de relieve la fuerte analogía entre los conductos artificiales y los corporales, desde la elaboración material y manual desarrolla una red de acciones y efectos. En este proyecto June Crespo trabajó con el artesano alfarero Tomás López, con el que creó las piezas de barro de la exposición, entremezclando así procedimientos mecánicos con la producción artesanal. “La conclusión es un volumen vaciado, despojado de su núcleo, pero al mismo tiempo abierto, como un espacio al que acceder visualmente y que permanece de algún modo oculto” (Calvo Ulloa, 2016, p.2).

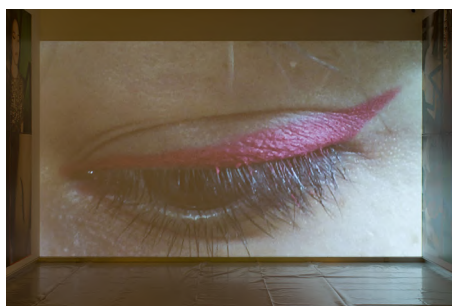


Fig. 20. Lorea Alfaro. Vista exposición *No lo banalices*, 2018-2019. CarrerasMugica, Bilbao.

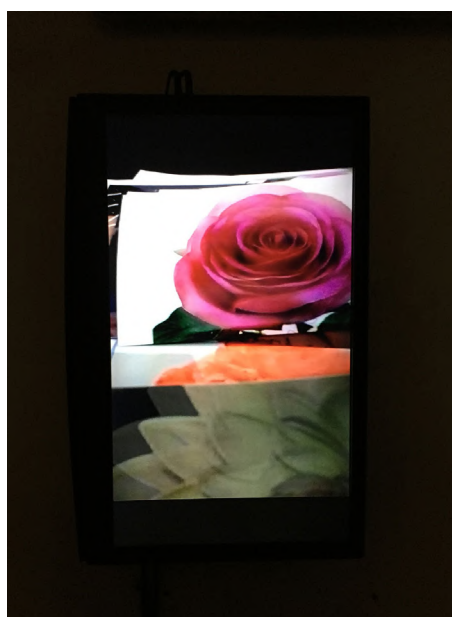


Fig. 21. Lorea Alfaro. Fotograma vídeo *Emi*, en la exposición *Memoria*, 2016. Okela, Bilbao.

Por último, Lorea Alfaro trabaja con la imagen, a través de su interés por las experiencias actuales, en relación con su contexto. “Lo que resuena en mí. Lo cerca que está de mi experiencia la imagen a través de la que crea su objetivo, “no negar los significados de los cuerpos” sino vivir en su oportunidad de futuro” (Alfaro, 2021, p.24). Una sensibilidad interesada en los modos de hacer, cuidar y manejar los tiempos de la imagen. Su exposición *No lo banalices* (2018-2019) (Fig. 20) en CarrerasMúgica ejemplifica muchos de los intereses de la artista. En su tesis doctoral *Amor y distancia técnica* (2021), Lorea Alfaro plantea sobre el texto de esta exposición cuestiones que resuenan con nuestra investigación:

No me importa el relato. Me importa la vida. La vida no siempre necesita relato. La vida necesita vida. Y en la vida se toman decisiones. Se decide hacer unas cosas y no otras. [...] Decido intentar decir, yo, con el nivel de exposición y debilidad que esto supone, porque lo que necesito es situarme. Es importante notar que en ningún caso es ir contra algo. Es una cuestión de sentido. De lo que se necesita. A menudo lo que se decide en esa aparente negación de lo que se espera, revierte en positivo. (Alfaro, 2021, p.50)

6. Antecedentes

6.1. *A través de tuberías de cobre*

A través de tuberías de cobre fue un proceso escultórico e instalativo desarrollado durante ocho días —desde el 26 de julio al 5 de agosto de 2023— en el marco de las Residencias Artísticas de Reinosa (Fig. 22, 23, 24 y 25). El taller de trabajo fue también el espacio expositivo, por lo que son relevantes los rastros y huellas que pueden observarse en la imagen como parte de la pieza instalativa. La propuesta recoge diferentes piezas que dialogan a través del espacio, generando “islas” transitables. Es relevante destacar la relación que guardan los elementos con el espacio y su dependencia formal.

Muchos de los elementos utilizados fueron encontrados en el espacio, un colegio que llevaba unos veinte años en desuso, como alcantarillado, telas, elementos plásticos, etc. También se realizaron numerosas piezas de cerámica, esparto, barro sin cocer. Esta experiencia fue clave para mí desarrollo, sobre todo en lo referente al material y a su transformación; la residencia me permitió plantear nuevos diálogos con el resto de mis compañeros y con el contexto en el que trabajamos, desde procesos cotidianos de entendimiento. Experimenté de manera más directa con el espacio, las escalas y los gestos.

Reinosa supuso un cambio en mi manera de entender mi proceso; además, la escritura comenzó a atravesar mi práctica de manera directa desde ese momento y tras finalizar la Residencia escribí un texto en relación a aquel desarrollo, que considero sigue bastante vigente:

La relación inmaterial y material como experiencia sensorial. El gesto cotidiano de hacer y deshacer, una composición en continuo desequilibrio. Los procesos objetuales que generan duda en el espectador descomponen la relación con el entorno y con el espacio, una autoficción acumulativa. Rastros de fractura y remolino, recordando el habitar desde el hueco, atravesando el charco, partiendo de lo precario, del accidente. Un canal una carcasa.

El ensamblaje y la cohesión desde el desgaste, recogiendo. Explorando el contacto y la forma de manera transitoria. Pulsión entre lo visual y táctil, la tensión en la corporalidad erigida. El nudo sostiene el vacío, la postura del hueco genera transición. Anudar y desanudar los puños, creando un hueco entre las manos. Las manos haciendo de altavoz y el pequeño gesto proyectando, sosteniendo, reconfigurando. El casco deshecho. (N. López Blanco, comunicación personal, agosto 2023)



Fig. 22 y 23. Nuria López Blanco. *A través de tuberías de cobre*, 2023. Colegio Concha Espina, Reinosa.



Fig. 24 y 25. Nuria López Blanco. *A través de tuberías de cobre*, 2023. Colegio Concha Espina, Reinosa.



Fig. 26 y 27. Nuria López Blanco. *Nidos en el paladar*, cerámica esmaltada, retales, toalla, cinta de persiana, 2023.

7. Procesos

Consideramos relevante comentar algunos de los procesos llevados a cabo durante este curso académico, en su mayoría están muy relacionados con el desarrollo de las dos propuestas expositivas que comentaremos con mayor profundidad: *Apertura de palanca* y *Caer desde Rande, sobre cemento*. Este apartado servirá de preámbulo y de apoyo para contextualizar nuestra práctica.

Primero, pensamos que es esencial situar nuestra práctica y comentar brevemente los condicionantes del periodo de transición académica en el que me encuentro, no con la intención de generar ningún discurso autobiográfico —aunque las prácticas suelen tener algo de autobiográfico— sino con la necesidad de mostrar el “lugar desde donde se habla” (Euba, J.M., 2013, p.13), desarrollando un ejercicio de memoria y experiencia —como comentamos en multitud de ocasiones—, un testigo de lo que nos ha atravesado y sigue atravesando. Este curso ha sido un año de inflexiones y cambios, el adaptarme a un nuevo entorno y ciudad, así como a la manera en que me relaciono con mi espacio y con mi propia desorientación. Este periodo coincide con un replanteamiento de mis necesidades objetuales y con una nueva aproximación al material escultórico.

A principio de curso —alrededor de octubre-noviembre de 2023— me aproximé a nociones del “nuevo materialismo” a través de autoras como Jane Bennet². Además, cuestiones como la transformación de la materia, a través de la tensión o la transición, ocupaban la mayor parte de mi investigación y procesos; experimentación articulada desde las posibilidades de restos textiles, barro, escayola y demás materiales cercanos. Surgen piezas ensambladas, en las que los diferentes elementos se sustentan entre sí, como *Nidos en el paladar* (Fig. 26 y 27).

Había señales ya en procesos anteriores de un interés por el cuerpo, pero será durante estos meses cuando comienzo a incluirlo de forma más directa; un hacer bastante intuitivo y sencillo, de relación cuerpo-material. Comienzo a desarrollar piezas como *Cáscara de ombligo* (Fig. 28 y 29), la cual desarrollo estampando



Fig. 28 y 29. Nuria López Blanco. Proceso *cáscara de ombligo*, loza, 2023.

2. Comentado en el capítulo 4 del marco teórico, véase página 21.



Fig. 30 y 31. Nuria López Blanco. Proceso tejas musleras, gres gris, 2023-2024.

dos planchas de barro sobre mi estómago, más tarde, serán deformadas en relación con movimientos de cadera y puntos de sujeción concretos. A la par, surgen también otros procesos de interés como las tejas musleras (Fig. 30 y 31): planchas de barro muy finas que colocaba sobre mis muslos y que me obligaban a mantenerme sentada durante periodos de más de una hora, este modo de incapacitar el movimiento y la forma de modelar fueron fundamentales para procesos posteriores. *Tobillo-rodilla*³ fue clave para el desarrollo de nuestro estudio, tensionar las capacidades físicas de la tela en contraposición a un tubo de escayola con la medida de mi rodilla a mi tobillo, señalando la importancia de mis propias escalas y medidas en el proceso; por lo tanto, se descubre una atracción hacia las piernas, desde las piernas, teniendo muy en cuenta las posturas que estas toman al trabajar, cómo me “ancho” al suelo, los movimientos de mis rodillas, etc.



Fig. 32. Nuria López Blanco. *Tobillo-rodilla*, escayola y punto textil, 2023.



Fig. 33. Nuria López Blanco. Proceso *Tobillo-rodilla*, escayola punto textil, 2023.

3. A diferencia del resto esta pieza sí que forma parte de *Caer desde Rande, sobre cemento*, pero hemos decidido incluirla aquí ya que es un apoyo necesario para este apartado.



Fig. 36. Nuria López Blanco. *En medio*, bisagra metálica y fotografías, 2023.



Fig. 37. Nuria López Blanco, vista exposición *Rizoma*, diciembre 2023. Cruce Arte y Pensamiento Contemporáneo, Madrid.

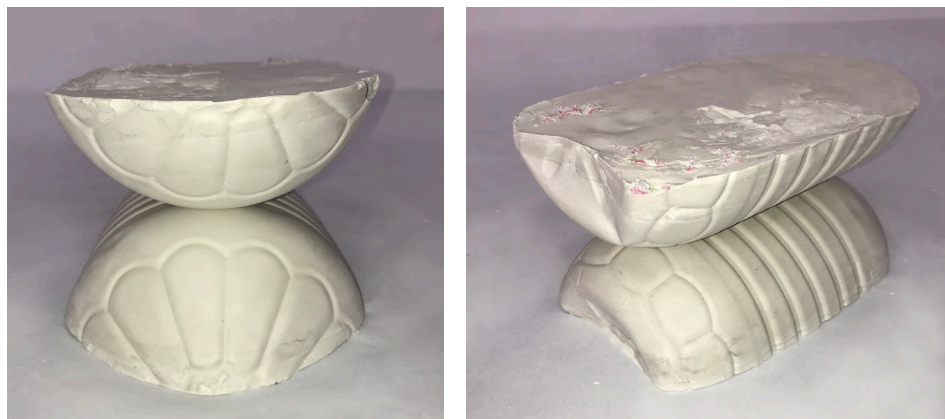


Fig. 34 y 35. Nuria López Blanco. *Puesta en contacto*, escayola y restos textiles, 2023.

Otras prácticas y procesos de desdoblamiento del objeto plantean el interés por binomios, por cómo una mitad sujeta a otra; esto sucede con la pieza *Puesta en contacto*. Una garrafa de planta circular fue cortada longitudinalmente, posteriormente, sus mitades fueron rellenas con escayola y restos textiles. Al disponerlas se planteaba el equilibrio de una mitad sobre la otra, en un ejercicio de tensión, desde un objeto cotidiano.

Algunas de estas piezas formaron parte de la exposición colectiva *Rizoma* (Fig. 37) comisariada por La Llave Colectiva en la galería Cruce Arte y Pensamiento Contemporáneo (Madrid), del 16 al 23 de diciembre de 2023. Las piezas y formatos escogidos estaban condicionados por el tipo de exposición: gastos de envío reducidos, el espacio para exponer y el poco tiempo disponible de montaje. Aun así, consideramos que se desarrollaron soluciones formales y materiales que respondían a las necesidades del espacio y de las piezas. Hacía un tiempo que la imagen⁴ me interesaba y considero que ya formaba parte de mi práctica, pero me parecía complejo trabajarla y materializarla. En *En medio* (Fig. 36) se generan aproximaciones a ciertos recursos que seguiremos utilizando e incluyendo en nuestra práctica: el esquinar las imágenes, sostenerlas y atravesarlas con una bisagra.

Por otro lado, en estos meses de investigación el trabajo con materiales textiles ha sido continuado —como ya comentamos en piezas como *Tobillo-rodilla* y *puesta en contacto*—. Hemos trabajado con varias prendas que habíamos vestido, o que personas cercanas habían utilizado; surge así un interés por la reconstrucción de los materiales, en la que los procesos de producción industrial de las prendas se encuentran con otros tiempos, propios de procesos y materialidades manuales. *Bisagra* (Fig. 38 y 39, siguiente página) parte de la deconstrucción de una chaqueta; mientras estaba descosiendo las mangas, la tela de ambas se rasgó, por lo que decidí continuar abriendo esos cortes, para luego volver a unirlos cosiendo manualmente en zigzag (Fig. 40). Me interesaban los tiempos que tenía que dedicarle a este tipo de costura, su serialidad. Además, las piezas fueron almidonadas, modificando la caída y consistencia de la tela. Ambas mangas fueron unidas mediante la colocación de corchetes.

4. En el siguiente epígrafe nos aproximaremos concretamente al proceso desde la imagen.



Fig. 38. Nuria López Blanco. Detalle *Bisagra*, mangas de chaqueta cosidas y corchetes, 2024.



Fig. 39. Nuria López Blanco. *Bisagra*, 2024.



Fig. 40. Nuria López Blanco. Proceso *Bisagra*, 2024.



Fig. 41. Nuria López Blanco. Proceso *Bisagra*, 2024.



Fig. 42. Nuria López Blanco. Sin título, 2024.

En relación con el proceso de *Bisagra*, aunque cronológicamente se trata de un desarrollo anterior, nos encontramos con dos camisas de mi madre que ya no utilizaba. Tras varias pruebas con los tejidos decidí anudarlas y colgarlas; de nuevo me interesaba la caída de esas telas, sus estructuras y cómo se conectaban. La imagen mostrada la tomé en mi habitación, los pomos de mi armario sirviendo de enganche. Repienso con estas camisas mi relación con el objeto, con lo cotidiano, fueron anudadas mientras mantenía una conversación con mi madre por teléfono, esos tiempos me interesan.

7.1. Entre las imágenes

Estar con y entre las imágenes para sentir qué es lo que, de mí, de nosotros, entiendes. Poder sentir las relaciones. Usar cada situación para seguir preguntando a las cosas lo que son o lo que pueden llegar a ser, más desde el hacer, desde el estar, desde el mover, que desde el decir. (Alfaro, 2024, p.142)

Ya en el apartado anterior planteábamos el uso de la imagen y su materialización. Considero que hablar de imágenes es complejo y —a modo de aclaración— este Trabajo Fin de Máster no está centrado en desarrollar hipótesis sobre los desarrollos de las imágenes ni sobre el régimen escópico —pensamos que ese sería otro Trabajo Fin de Máster—, en este caso nos ocupamos de lo que ha atravesado nuestra práctica y entre otras cuestiones se encuentra el hacer *entre* las imágenes, al igual que hacer *entre* las cosas.

Durante estos meses nos hemos replanteado nuestra relación con la imagen, sus procesos y sus relaciones. “Las formaciones de las imágenes implican al concepto, pero también al canto, a la danza, y necesitan otras metáforas, no solo la de la lectura” (Soto Calderón, 2022, p.49). Repensar el hacer imágenes como una práctica procesual, reflexionando sobre los momentos y relaciones que las sostienen. Esta reflexión siento que está en proceso y que no puedo concluir exactamente qué me interesa de las imágenes, simplemente sé que hay una aproximación intuitiva a ellas, desde lo que me rodea, entre las cosas. Citando de nuevo a Lorea Alfaro “siento con claridad que algunas imágenes me dan espacio y sentido” (Alfaro, 2024, p.136). En las siguientes páginas se recogen algunas imágenes entre las que he estado estos meses y que sostienen *Caer desde Rande, sobre cemento*.



Fig. 43. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2024.



Fig. 44. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2023.

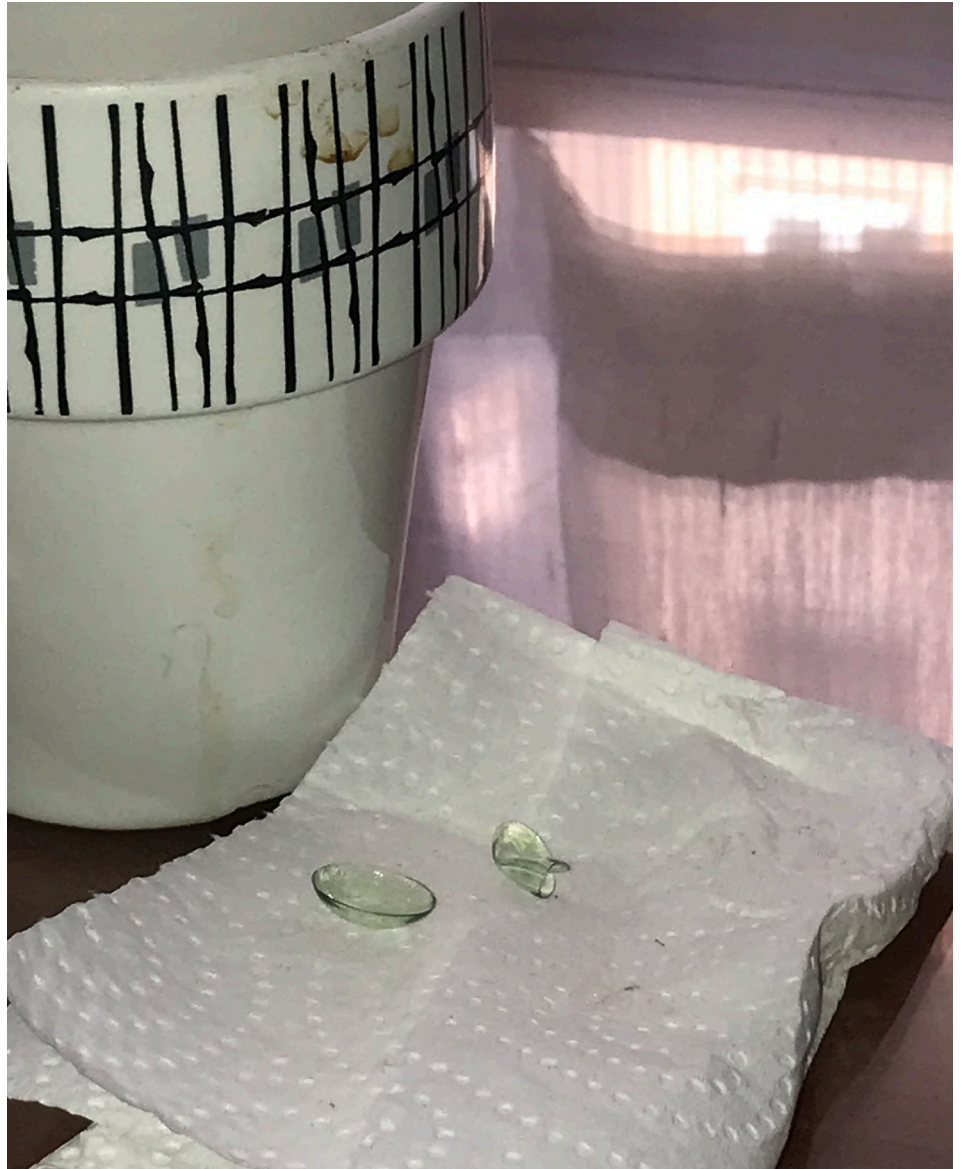


Fig. 45. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2023.



Fig. 46. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2023.



Fig. 47. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2024.



Fig. 48. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2024.



Fig. 49. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2023.



Fig. 50. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2024.



Fig. 51. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2024.



Fig. 52. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2024.



Fig. 53. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2024.

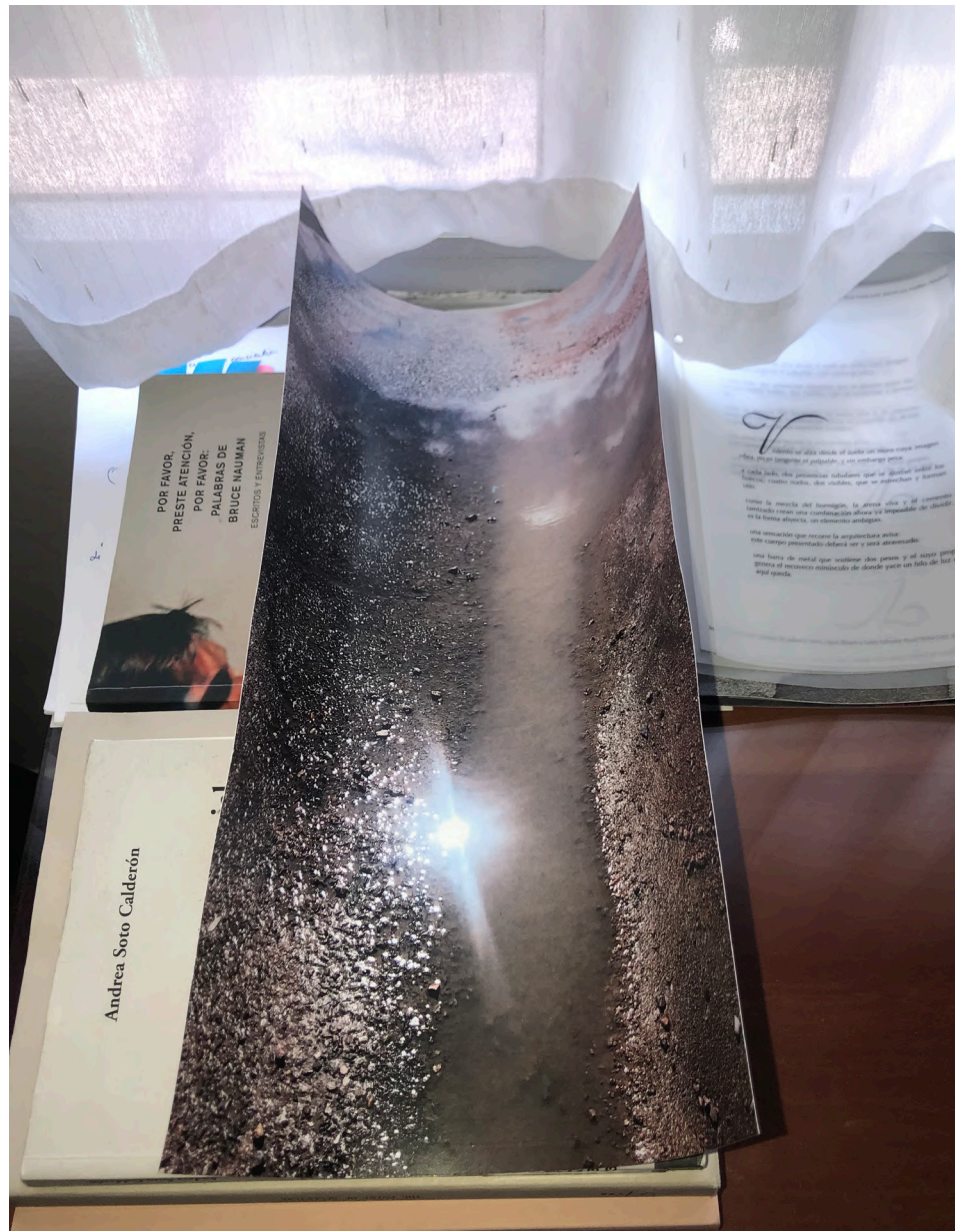


Fig. 54. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2024.

7.2. Prácticas instalativas

Las prácticas de la asignatura *Instalaciones. Espacio e Intervención* han sido un gran apoyo, permitiéndome desarrollar multitud de herramientas y procesos de trabajo. Las dinámicas y los planteamientos de las prácticas se relacionan directamente con mis líneas de investigación. El trabajar en diferentes espacios, en grupo, con limitaciones temporales y materiales han ayudado a “orientar” ciertos aspectos de mi práctica, desde encuentros sensibles con el material y el espacio

7.2.1. Práctica 1. Activar los sentidos

En esta primera práctica grupal —grupo compuesto por Sesa Beckman, Alicia Fernández, Nuria López y Azul Macas— desarrollamos una instalación tomando como pretexto el sentido de la vista (Fig. 55 y 56). Para ello, comenzamos planteando recursos que se relacionaban directamente con lo visible y lo no visible, a través de la experiencia perceptiva. Días antes a la realización de la práctica, dialogamos sobre cuestiones como la iluminación, la distribución del espacio y la alteración de estructuras de la sala, o sobre herramientas como el vídeo o la materialización de la imagen.

El día del montaje hicimos un recorrido por los alrededores de la universidad, donde encontramos estructuras de madera, tablonos y cristales; materiales que utilizamos junto con algunos que habíamos conseguido previamente, como celofán amarillo, bisagras metálicas y una cámara de vídeo. Una vez en la sala comenzamos a disponer los elementos más estructurales y a tomar imágenes del interior del falso techo que imprimiríamos, así como plantear la manera de introducir el vídeo que también grabaría de forma continua la zona no visible del techo. En un primer momento, pretendíamos que la proyección de dicho vídeo se mostrara entre los dos tablonos de madera, ya que nuestra referencia directa en este caso eran los pasillos de Bruce Nauman y el modo en el que estos afectaban a la experiencia perceptiva, pero en nuestro caso por cuestiones técnicas acabamos proyectando el vídeo en la pared, encima de la estructura de madera.



Fig. 55 y 56. Sesa Beckman, Alicia Fernández, Nuria López y Azul Macas. Vista práctica *Activar los sentidos*, 2024.

7.2.2. Práctica 2. Premaquetas

En esta segunda práctica, la realización de premaquetas resultó ser un ejercicio y un formato de gran utilidad, permitiendo plantear necesidades formales y espaciales con mayor exactitud que un boceto. Normalmente, intento evitar los bocetos, ya que considero que no parten de la experiencia material que me interesa y que no están del todo conectados con el proceso y el modo de hacer; sin embargo, la premaqueta resuelve muchas de estas problemáticas y facilita una aproximación manual.

Me interesa la noción de un trabajo que parte de lo precario, de los restos, ya que se relaciona en cierta medida con algunos de mis planteamientos y con una práctica situada. En este caso decidí trabajar con objetos que guardaban relación con los materiales sobre los que estoy investigando actualmente: botellas de plástico que asemejan en cierta medida las estructuras de resina de poliéster y fibra de vidrio, alambre en lugar de varillas de hierro, retales y restos textiles que uso directamente en mi práctica. Comencé a introducir algunas variaciones formales, que no había planteado directamente en las piezas, así como a pensar en posibilidades de distribución y trayecto, permitiendo visualizar opciones y cambios de escala.

7.2.3. Práctica 3. El peligro de la historia única

La tercera práctica grupal (Fig. 57 y 58) —mismos integrantes que en la práctica 1— surge del trabajo en diálogo, con los objetos y el espacio, percibiendo la complejidad de diversas perspectivas condicionadas, pero también lo enriquecedor de esa puesta en común, en contacto, desde diferentes “historias”. Pues el espacio de expresión refleja hacia el exterior las experiencias internalizadas, un tejido encarnado y sus relaciones sensibles con el entorno y las cosas.

Por ello, nos interesaba trabajar únicamente con el espacio y con los elementos que cada uno de nosotros había escogido. Hay algo interesante en la configuración de cada uno de esos objetos; hay una pulsión perceptiva que nos ha llevado a escogerlos, algo intuitivo en ese proceder, tal vez un vínculo dialéctico o un gesto material. Además, todos los elementos tenían cualidades bastante hápticas, había rastros en ellos, huellas o ausencias. Quizás en relación con esta cuestión, decidimos recurrir a la modificación de las estructuras de la sala, insertando así una huella de nosotros en el espacio.



Fig. 57 y 58. Sesa Beckman, Alicia Fernández, Nuria López y Azul Macas. Vista práctica *El peligro de la historia única*, 2024.

7.2.4. Práctica 4. Recorrido por la facultad

En la última práctica (Fig. 60), partíamos de un recorrido por el edificio de la Facultad. Después de esta sesión, se escogía un espacio en el que realizar una propuesta instalativa rápida. Opino que esta aproximación “en movimiento” activa la reflexión y la percepción. La imagen se conforma a través y desde nuestro cuerpo, el cual trasciende y deja rastro de su actividad en el espacio.

Teniendo en cuenta estos planteamientos, el día anterior a la realización de la práctica me aproximé al espacio que había escogido: el pasillo que conecta el hall con el semicírculo. Comencé a observarlo desde diferentes puntos, desde el exterior a través de las cristalerías, tomé medidas. Durante esta observación percibí los recursos formales y materiales que eran recurrentes en el espacio; por un lado, la presencia de columnas y demás elementos tubulares como tiradores metálicos de las puertas, por otro lado, multitud de esquinas y márgenes, líneas en el suelo que esquinaban aún más el espacio, la esquina exterior del edificio, etc. Lo tubular y su posibilidad de ser un elemento portante o conductor resulta relevante, así como lo estructural de los elementos auxiliares o transicionales. Y por su parte, lo esquinado, marginal, determina la percepción y el encuadre de la imagen, así como los límites de esta, lo anterior a ella, su reverso y su sentido.



En este caso, sentía que la dimensión y la escala tenían relación con la constitución y trabajo con el espacio. Me interesaban las medidas de los espacios intermedios, el que había quedado relegado entre las columnas y la pared, por ejemplo. La mayor distancia entre una columna y la pared era de 84 cm, así que decidí hacer un tubo de escayola de este largo y colocarlo entre otra columna y la pared contigua (Fig. 61, siguiente página), generando así nuevas esquinas entre un elemento portante y uno auxiliar. La distancia entre esa segunda columna (la más cercana) y la pared era de 45 cm aproximadamente, que es la medida de mi rodilla a mi tobillo, y por tanto de otro tubo de escayola que ya había realizado para una pieza utilizando esa dimensión. De hecho, esta pieza, también guarda relación formal con el resto de la instalación, al tratarse de una tela de punto que sustenta dicho tubo desde un extremo. Además, querría señalar otros dos recursos que también utilicé y considero significativos en esta instalación: realicé un molde de la esquina exterior del edificio, que al quitarlo levantó parte de la pintura y que luego coloqué en esa misma esquina, pero en el interior; por otro lado utilicé tubos de plástico que enganché en ranuras del suelo (Fig. 62, siguiente página) y la pared, uno de ellos sujetaba una imagen.

Fig. 59 y 60. Nuria López Blanco. Práctica 4, 2024.



Fig. 61 y 62. Nuria López Blanco. Detalles práctica 4, 2024.

8. *Apertura de palanca*

No en vano la palanca lleva implícito en su uso el movimiento de giro siempre asociado a los cambios. (Euba, 2021, p.48)

Apertura de palanca es un proyecto escultórico e instalativo que cuestiona la presencia y definición del límite, a partir de prácticas individuales que se interrelacionan y conectan en espacios de trabajo y diálogo. Desde nuestros intereses y procesos —que convergen en numerosos planteamientos— desarrollamos una serie de piezas comunes que conformaron la propuesta expositiva; testigo de “la relación interpersonal entre las dos integrantes y sus cuerpos, con este agente externo” (M. Simó Redón, comunicación personal, mayo 2024). Dicha exposición fue mostrada en la galería de Casa Antillón (Madrid) del 19 de abril al 5 de mayo de 2024 y decidimos volver a realizar la muestra en el estudio que Laura y yo compartimos en Valencia, del 10 al 11 de mayo de 2024; en este caso hemos decidido centrarnos en la exposición de Madrid, ya que el desarrollo de la muestra de Valencia fue muy semejante. Además, la exposición fue acompañada por la realización y materialización de un fotolibro⁵.

En el proceso de la exposición, surge como premisa la noción de cuerpos atravesados por su contexto, que se continúan. “Donde no llega mi mano, llega la de otro. Lo que no sabe mi cerebro, lo sabe el de otro. Lo que no veo a mi espalda alguien lo percibe desde otro ángulo” (Garcés, 2013, p.30). Desde una relación directa con el espacio y la arquitectura, se articulan piezas y procesos en continuo desequilibrio, reflexionando sobre la presencia y fisicidad no concreta del muro.



Fig. 63. Nuria López y Laura Salvador. Vista general exposición *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

5. Fotolibro como Anexo I.



Fig. 64. Nuria López y Laura Salvador. Vista pieza pasillo en *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

A través del diálogo propuesto, percibimos un enfoque común de la práctica, así como un interés y una necesidad de trabajar desde la colectividad. Pese a la complejidad que supone trabajar en conjunto y señalando que tanto Laura como yo queremos mantener nuestras prácticas e investigaciones individuales, consideramos que este tipo de trabajos colectivos aportan matices y abren líneas a nuestro desarrollo artístico y personal. Por tanto, mostramos nuestro interés por continuar compaginando nuestras prácticas individuales con los proyectos en dúo, en un futuro próximo.

8.1. Procesos, piezas e instalación

La exposición estaba formada por cinco piezas, principalmente. La de mayores dimensiones era un pasillo sustentado sobre puntos de soporte mínimos, generando un equilibrio sostenido. Se mostraba al espectador un límite no visible que dificultaba la visión global. En este pasillo se encontraban dos piezas: la primera, a mitad de trayecto, dificultaba el tránsito; la segunda se mostraba al final de dicho pasillo, por lo que el espectador tenía que atravesar la primera para poder percibirla. Esta pieza la desarrollamos con unos perfiles de aluminio que el padre de Laura nos ayudó a construir, a dicha estructura anudamos y cosimos tela de punto. Ambos marcos eran atravesados por dos varillas corrugadas de hierro, que sostenían y se ajustaban a la estructura con tuercas.



Fig. 65 y 66. Nuria López y Laura Salvador. Construcción estructura aluminio y punto, 2024.

La primera pieza del pasillo era un molde —de escayola y tela— de nuestro brazo y cintura (Fig. 69, página siguiente), incluyendo principalmente el codo; nos interesaba esa posición de tensión mínima que ejercía nuestro cuerpo. Ambos moldes —uno de cada una de nosotras— eran atravesados por varillas corrugadas de hierro, sujetas con tuercas. La segunda pieza del pasillo la realizamos en cerámica —gres gris esmaltado, monococción—, utilizamos planchas de barro para cubrir nuestros brazos unidos (Fig. 68, siguiente página), como si de mangas se tratara; hicimos dos —incluyendo así los cuatro brazos—, ambas piezas estaban unidas con una cinta de cola de ratón (Fig. 67, siguiente página) y dispuestas sobre dos varillas corrugadas ancladas a la pared (Fig 79, página 56).



Fig. 67 y 68. Nuria López y Laura Salvador. Proceso pieza cerámica, 2024.

Fig. 69. Nuria López y Laura Salvador. Proceso escayola, 2024.



Fig. 70. Nuria López y Laura Salvador. Proceso estructura hierro, 2024.



Fig. 71. Nuria López y Laura Salvador. Proceso pieza tubos, 2024.

Otra de las piezas estaba desarrollada a partir de dos barras metálicas que muestran el gesto o la acción de transportar un peso de manera conjunta (Fig. 70). Sobre esta estructura de hierro soldado, descansaba una acumulación de estratos de materiales aislantes —pladur y geopanel. Todo ello sobre una estructura de hierro, tela y resina de poliéster que marcaba nuestra postura al agacharnos, en relación con la acción de portar (Fig. 77, página 55). Esta última pieza se interrelaciona —ya que ambas parten de la unión de dos cuerpos— con la desarrollada a partir de dos tubos de hierro soldados en forma de v (Fig. 71), referenciando las estructuras usadas en las prácticas de protesta; las piezas metálicas eran continuadas por dos tubos plásticos anudados, explorando los ensamblajes y continuaciones (Fig. 75, página siguiente).

Por otro lado, realizamos dos encofrados de cemento con restos de pladur, cuando el cemento aún estaba fresco Laura y yo apoyamos nuestros brazos sobre él, generando así una impronta de nuestros cuerpos sobre este supuesto “muro”. Ambos encofrados (Fig. 73 y 74, página siguiente) fueron dispuestos en la exposición “dándose la espalda”, uno sujetando al otro y en medio de ellos una toalla marcaba el lugar intermedio. Además, las fotografías de estas piezas son la portada y contraportada del fotolibro.

Tres piezas de cerámica (Fig. 76, página 55) —gres gris esmaltado, monococción— fueron realizadas a partir de la de escayola, nos interesaba cubrir y marcar con el barro ciertas zonas de dicha pieza, sus huecos, sus uniones y las barras que la atravesaban. Los tres pliegues que surgieron fueron colocados sobre una plancha de geopanel.

El montaje de la exposición en Madrid nos resultó complejo, ya que no habíamos visto con anterioridad el espacio en persona y teníamos solo un día de montaje previo a la inauguración. Intentamos tener muy en cuenta el recorrido de la sala para disponer las piezas, así como el diálogo que se generaba entre ellas. La exposición contaba con un texto de sala de Meritxell Simó Redón y con un cartel realizado por Enrique Arranz (Fig. 72, página siguiente). En las siguientes páginas mostramos documentación gráfica de la exposición desarrollada en Casa Antillón, así como el texto de sala.

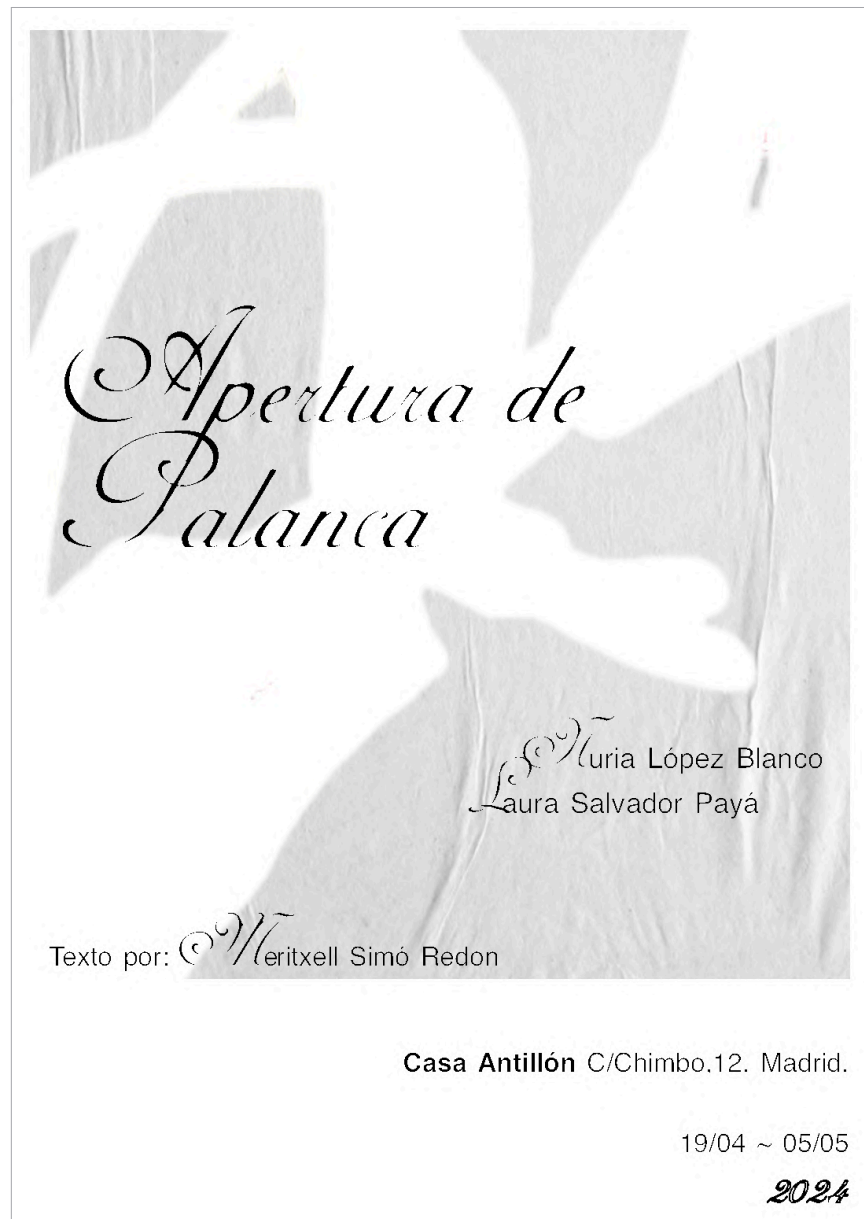


Fig. 72. Enrique Arranz. Cartel exposición *Apertura de palanca*, 2024.

Violento se alza desde el suelo un muro cuya imagen vibra. No es tangente ni palpable, y sin embargo pesa.

A cada lado, dos presencias tubulares que se ajustan entre los huecos; cuatro nudos, dos visibles, que se estrechan y forman uno.

Como la mezcla del hormigón, la arena viva y el cemento tamizado crean una combinación ahora ya imposible de dividir. Es la forma abyecta, un elemento ambiguo.

Una sensación que recorre la arquitectura avisa:
Este cuerpo presentado deberá ser y será atravesado.

Una barra de metal que sostiene dos pesos y el suyo propio, genera el recoveco minúsculo de donde yace un hilo de luz que aquí queda. (M. Simó Redón, hoja de sala, abril 2023)



Fig. 73. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*. Cemento, pladur, toalla y clavos, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

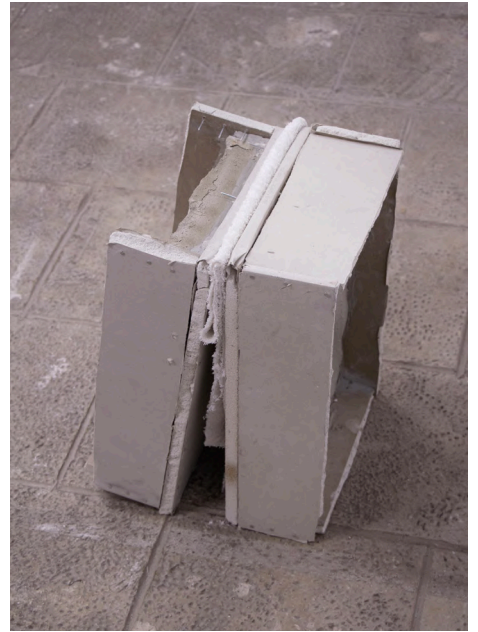


Fig. 74. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*. Cemento, pladur, toalla y clavos, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.



Fig. 75. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*. Tubos hierro soldados y tubo plástico, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.



Fig. 76. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*. Cerámica esmaltada y geopanel, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.



Fig. 77. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*. Pladur, geopanel, varillas de hierro, resina y retal, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.



Fig. 78. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*. Escayola, varillas corrugadas, tuercas y retal, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.



Fig. 79. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*. Cerámica esmaltada, cola de ratón, varillas corrugadas, tuercas y escuadras, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.



Fig. 80. Nuria López y Laura Salvador. Detalle *Apertura de palanca*, 2024. Casa Anti-llón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

8.2. Fotolibro

Como ya hemos comentado, la exposición fue acompañada de un fotolibro del proceso de la exposición (Fig. 81, 82 y 83). Se trata de un libro de 52 páginas —contando portada y contraportada— que recoge una selección de imágenes que han movido y construido el desarrollo de *Apertura de palanca*, además de dos textos. Se propone un diálogo entre imágenes que Laura y yo generamos durante los meses en los que estuvimos trabajando en el proyecto, imágenes que nos enviábamos y entre las que estábamos. El fotolibro es un testigo del proceso, materializando un registro físico de lo ocurrido. Una tirada de 50 libros en formato A5 fue impresa en la imprenta madrileña Estugraf —en papel estucado mate 150 g/m² y portadas estucado mate 300g/m². Hemos decidido añadir el fotolibro —en pliegos— como anexo de este trabajo de investigación.



Fig. 81. Nuria López y Laura Salvador. Portada fotolibro *Apertura de palanca*, 2024.

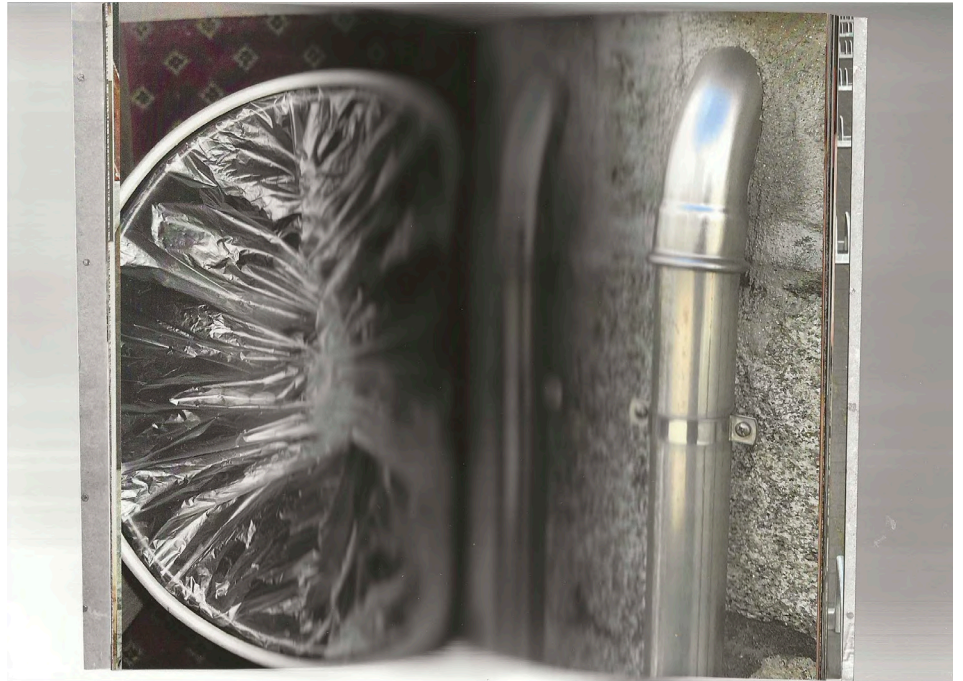


Fig. 82. Nuria López y Laura Salvador. Páginas escaneadas fotolibro *Apertura de palanca*, 2024.



Fig. 83. Nuria López y Laura Salvador. Páginas escaneadas fotolibro *Apertura de palanca*, 2024.

9. *Caer desde Rande, sobre cemento*

La propuesta parte de un proceso escultórico e instalativo desarrollado durante el último año. El título *Caer desde Rande, sobre cemento* hace referencia a una cuestión que recordé mientras trabajaba. Rande es un puente atirantado que atraviesa la ría de Vigo y está a unos 48 metros de altura; recupero el nombre de esta construcción, ya que se trata del primer lugar en el que percibí cómo una caída al agua desde esa altura podría sentirse similar a impactar contra una superficie de cemento u hormigón.

Esta imagen interrelaciona varios de mis planteamientos, por un lado, mi interés por el material y su transformación. La búsqueda desde el cuerpo repensando las acciones y gestos, la relación con el espacio y con la arquitectura. Un diálogo entre la tensión, la presión y el equilibrio/desequilibrio, en el que la caída y lo inestable generan estructuras. Por tanto, se articula un interés por la fuerza constructiva contenida en la fragilidad. Se plantea un desarrollo desde lo oblicuo y desorientado implicando nuevos pliegues, escalas y sentidos; buscando impulsar la interdependencia entre los diferentes agentes —como la materia vibrante o el objeto— que operan en las piezas, desde encuentros sensibles.

La instalación fue mostrada en la Universidad Politécnica de Valencia en el marco de la *Muestra de producción artística y multimedia: PAM!24*, entre el 21 y 23 de mayo de 2024. El espacio expositivo fue un rellano de la primera planta del edificio B. A través del movimiento y del recorrido del propio cuerpo, se plantea el objetivo de desarrollar piezas y materiales que dialoguen con el espacio expositivo. Desde una perspectiva formal, en relación con la localización comentada, surge un interés por lo estructural, lo que rodea a un cuerpo o lo sostiene. En cuanto a los materiales se plantea el uso de escayola, pladur, acero, restos textiles, poliéster o cerámica; a partir de un estudio de las posibilidades y límites de dichos materiales. Además, en este proyecto es importante la investigación a través de la materialización de la imagen, también desde su límite, lo que la precede, su reverso o su sentido.



Fig. 84. Nuria López Blanco. Vista *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.



Fig. 85 y 86. Nuria López Blanco. De la serie *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.



Fig. 87. Nuria López Blanco. De la serie *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.

9.1. Rande

En este epígrafe comentaremos cuestiones en relación con el puente de Rande. Rande es un puente de grandes dimensiones que fue inaugurado en 1981 y que forma parte de la AP-9 o autopista del Atlántico. Cuando tenía unos nueve años y mientras atravesábamos este puente mis padres me comentaron: “cuando caes desde esta altura, el agua se siente como cemento”. La imagen que desarrollé en aquel momento —como se comenta en el apartado anterior— es la que decidimos recuperar para este proyecto.

Recuerdo como imaginé un cuerpo improntando contra el agua, el agua tenía una densidad similar al cemento fresco, ¿el cuerpo atravesaba el agua o el agua atravesaba al cuerpo? Considero que los planteamientos autobiográficos son complejos; pero en este caso, no intentamos generar un discurso autobiográfico —aunque partiendo de que las prácticas son atravesadas por la vida, es coherente que tengan algo de autobiográfico—, sino que con el grado de exposición que esto supone y desde cierta distancia técnica, decidimos recuperar esta imagen.

En el apartado anterior, hemos situado dicha imagen entre nuestros planteamientos actuales, por lo que en este epígrafe comentaremos la aproximación reciente a Rande. Durante el mes de abril volví a Vigo por unos días, coincidiendo con el período en el que estaba comenzando a desarrollar *Caer desde Rande, sobre cemento*. En este momento, decidí volver a relacionarme con la construcción y con el paisaje de su entorno. Rande pertenece a un tramo de autopista, por lo que la mayoría de las imágenes fueron tomadas desde el coche de mi madre mientras ella conducía (Fig. 85 y 120, página 72). Otras de las fotografías fueron tomadas desde un tramo de salida de la autopista, que se encuentra bajo el puente (Fig. 86 y 87).

Durante ese período en Vigo, también decidí hacer *entre* imágenes que tenían una relación directa con la caída y el desequilibrio (Fig.89-93), desde espacios cercanos para mí.



Fig. 88. Puente de Rande en construcción.



Fig. 89. Nuria López Blanco. De la serie *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.



Fig. 90 y 91. Nuria López Blanco. De la serie *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.



Fig. 92. Nuria López Blanco. De la serie *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.



Fig. 93. Nuria López Blanco. De la serie *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.



Fig. 94. Nuria López Blanco. Vista desde las escaleras *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.



Fig. 95. Nuria López Blanco. Escenografía festival Puwerty en La Casa Encendida, Madrid, 2023.

9.2. Procesos, piezas e instalación

La instalación estaba compuesta de diversas piezas, que en la mayoría de los casos se articulaban en relación con otras o con el propio espacio. En la esquina izquierda del rellano —vista desde las escaleras— (Fig. 94) se encontraba una plancha de pladur y una fotografía, ambos elementos sujetos por un pasamanos, que dialogaba directamente con la barandilla de las escaleras de acceso al rellano. En la otra pared de esta esquina estaba colgada la pieza *Tobillo-rodilla* —comentada en el apartado 7—, la cual guarda una relación formal con la barandilla contigua.

En la zona central derecha de la instalación (Fig.94) se encuentran dos piezas de resina de poliéster. La de mayores dimensiones tiene mi altura y medidas aproximadas; esta pieza se relaciona y parte de un proceso que desarrollé para una escenografía en La Casa Encendida en septiembre de 2023 (Fig. 95), en aquel momento me interesaba trabajar con el cartón piedra y generar estructuras tubulares adaptadas a mis dimensiones. Para desarrollar la pieza comentada de *Caer desde Rande, sobre cemento* también adapté planchas de cartón a mis medidas y movimientos (Fig. 96, página siguiente), sobre las que coloqué fibra de vidrio y apliqué resina de poliéster. A la hora de disponer esta pieza, encontré una analogía material y formal con la escultura que siempre observo al entrar en la facultad: *Homenaje a Celaya* (1990) situada en el Campus Escultórico de la universidad (Fig. 95, página siguiente); había tomado imágenes de esa pieza así que imprimí alguna —junto con otras fotografías— y las adapté a la pieza de resina (Fig. 101, página siguiente). Pese a que considero que a través de esta pieza he encontrado algunas respuestas —ya que se relaciona con el equilibrio precario del resto de piezas y me atrae la idea de la transformación de un material que cataliza—, opino que es una pieza que puede ser replanteada, sobre todo en lo referente al uso de un material tan tóxico y contaminante, así como un interés formal también perfectible.



Fig. 96. Nuria López Blanco. Proceso pieza fibra de vidrio y resina, 2024.



Fig. 97. Nuria López Blanco. Proceso pieza fibra de vidrio y resina de poliéster, 2024.



Fig. 98. Macario Castillejos. *Homenaje a Celaya*, 1990.



Fig. 99 y 100. Nuria López Blanco. Proceso piezas fibra de vidrio y resina de poliéster, 2024.



Fig. 101. Nuria López Blanco. Vista *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.



Fig. 102. Nuria López Blanco. Proceso imágenes, 2024.

La otra pieza de resina de poliéster la realicé a partir de unas varillas de hierro bastante maleables que curvé con el peso de mi cuerpo (Fig. 100), las dispuse sobre una plancha de cartón a la medida de mis caderas (Fig. 97, página anterior), aproximadamente, y repetí el proceso de la fibra de vidrio y la resina de poliéster. Considero que formalmente esta pieza —y su aspecto casi de “balancín”— es más interesante que la de mayores dimensiones.

Continuando con la materialización de la imagen, imprimí otras fotografías de detalles de *Homenaje a Celaya* junto con imágenes que tenían una relación directa con la caída. Al enrollar dichas fotografías, considero que formalmente comenzaron a generar un sentido y a dialogar con el resto de piezas; me interesaba como el exterior de una de ellas se continuaba con el exterior de la otra (Fig. 102). Estas fotografías fueron colocadas cerca de la esquina derecha —vista desde las escaleras— junto a la bisagra metálica que recorría la unión de ambas paredes (Fig. 103, página siguiente). Me interesaba continuar trabajando con el elemento de la bisagra como lo hice en la pieza *En medio*, comentada en el capítulo de procesos. Pero que en este caso generara la sensación de que estaba uniendo y “sujetando” dos paredes contiguas; dicha bisagra —que realmente estaba formada por unas cuatro bisagras más pequeñas— atravesaba y sujetaba dos imágenes. En la puerta de esta zona (Fig. 103) decidí colocar una toalla bloqueando el pomo de la puerta (Fig. 113, página 69), me interesaba ese espacio y gesto casi imperceptible que mantenía e inmovilizaba la manilla.

Frente a la puerta, había un tramo intermedio de una escalera a otra, por el que continuaba la barandilla. Esa zona poco perceptible, en una primera aproximación, me atrajo. Decidí probar a apoyar las manos en la barandilla y la rodilla en la zona comentada; mientras realizaba esta acción recordé la pieza de escayola y toalla que había realizado en la Práctica 4 de la asignatura de *Instalaciones* (Fig. 61, página 49), por lo que decidí hacer otro tubo de escayola con las medidas de mi tobillo a mi rodilla que sujetara la toalla (Fig. 112, página 69). Esta pieza dialogaba directamente con Tobillo-rodilla y con el espacio en el que estaba situada.



Fig. 103. Nuria López Blanco. Vista *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.

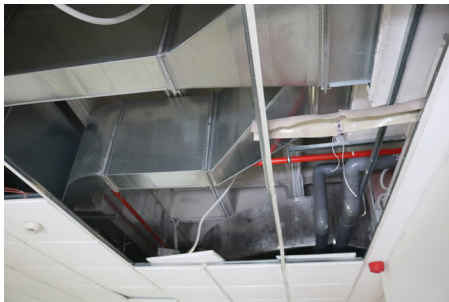


Fig. 104. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.

Durante las observaciones, me interesaban los elementos arquitectónicos modificables que permitían insertar una huella en espacio. En este caso, continué planteándome como modificar el falso techo, en un primer momento quité las placas cercanas a la pared enfrentada a las escaleras, pero no funcionaba con el resto de piezas. Tras varios días, volví al espacio y una zona cercana a las escaleras estaba sin las placas y sin enganches —ya que la zona estaba siendo revisada por los técnicos— decidí quitar dos placas más y pedir que el techo no fuera colocado de nuevo hasta después de la muestra del PAM.

En una zona del hueco del techo coloqué una pieza de cerámica, la manera en la que un material tan frágil estaba sustentado por puntos mínimos planteaba una conexión directa con el desequilibrio y la caída. Dicha pieza (Fig. 110 y 111, página 68) —gres gris esmaltado, monococción— fue modelada apoyando dos planchas de barro sobre mis espinillas (Fig. 106), esta manera de trabajar el material guarda relación con el proceso de *tejas musleras* —comentado en el capítulo de procesos—, pero utilizando la dimensión más recurrente de la instalación que es de mi tobillo a mi rodilla; ambas piezas fueron enfrentadas y unidas con cola de ratón.

Por último, comentar la pieza realizada con toalla y escayola (Fig. 107 y 108, página siguiente), en la que ya hay respuestas materiales y un cuerpo con el que deseo continuar trabajando. Esta pieza está formada por dos improntas enfrentadas de mis piernas boca abajo; para realizarla cada una de ellas me coloqué una toalla gris sobre esta zona de mi cuerpo y la escayolé por encima (Fig. 105). A la hora de disponerlas una parte sustentaba a la otra.

En esta instalación se generan y plantean relaciones espaciales que sostienen situaciones de espera y tensión. Los elementos en un equilibrio precario, cayéndose virtualmente, se sostienen en esa caída y en esa posición oblicua. En cierta medida, podríamos hacer una analogía espacial con lo que planteaba Montalbetti en relación con el sentido y la sintaxis; la combinación de las diferentes piezas y materiales es lo que dota de movimiento y de sentido a la instalación.

En las siguientes páginas mostramos documentación gráfica de la instalación desarrollada en el *PAM!24*.



Fig. 105. Nuria López Blanco. Proceso escayola y toalla, 2024.



Fig. 106. Nuria López Blanco. Proceso gres gris, 2024.



Fig. 107. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento*. Escayola y toalla, 2024.



Fig. 108. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento*. Escayola y toalla, 2024.



Fig. 109. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento*. Pladur, pasamanos, fotografía, escayola y punto elástico, 2024.



Fig. 110. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento*. Cerámica esmaltada y cola de ratón, 2024.



Fig. 111. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento*. Cerámica esmaltada y cola de ratón, 2024.



Fig. 112. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento*. Escayola y toalla, 2024.



Fig. 113. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento*. Toalla, 2024.



Fig. 114. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento*. Resina de poliéster, fibra de vidrio, varillas de hierro y fotografías, 2024.



Fig. 115. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento*. Falso techo y fotografías, 2024.



Fig. 116. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento*. Bisagra y fotografías, 2024.



Fig. 117. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento*. Falso techo, 2024.



Fig. 118. Nuria López Blanco. Vista *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.



Fig. 119. Nuria López Blanco. Vista *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.



Fig. 120. Nuria López Blanco. De la serie *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.

10. Conclusiones

Valoraremos, a continuación, el grado de consecución de los objetivos planteados al inicio y durante el desarrollo de este trabajo. El informe y el proceso que recoge este texto no han concluido, por lo que plantearé este apartado como un lugar desde el que observar y reflexionar sobre el trabajo realizado, así como mostrar la necesidad e interés de continuar profundizando, perfilando y *haciendo* esta investigación.

En primer lugar, explorar nuestro proceso y práctica artística nos ha permitido plantear una reflexión desde el hacer, generando un diálogo entre lo que ha ocurrido y está ocurriendo en nuestro trabajo. La manera de plantear este informe nos ha posibilitado desarrollar una recorrido teórico-práctico —que aún siguiendo una estructura académica— se adecúa a nuestras necesidades y relaciones en torno a la práctica. Consideramos que el proceso artístico no surge de un tema, por lo que este informe tampoco podía centrarse en desengranar y relacionar un único concepto. Por tanto, mostramos un trayecto que hilvana nuestras reflexiones, modos, intereses y prácticas; considerando dicha fórmula la más acertada en este caso.

El interés por expandir nuestra práctica y este modo de entender el proceso creativo toman como antecedente la instalación *A través de tuberías de cobre*. Este proceso escultórico e instalativo —que comentamos al principio del marco práctico— fue desarrollado desde aproximaciones bastante intuitivas en relación con el espacio y el material. Seguimos planteando la necesidad de no desvincularnos de los procesos más intuitivos, pero en este caso y a lo largo del curso hemos ahondado en las nociones y reflexiones que atraviesan dichos procesos. Así, hemos podido desarrollar el marco teórico aquí propuesto, en el que partiendo de la fenomenología de Merleau-Ponty, y más tarde de la fenomenología queer de Sara Ahmed, nos relacionamos con conceptos muy presentes en nuestra práctica como son el desequilibrio, lo oblicuo o la caída. Además, en el marco teórico, hemos puesto el foco en entender las prácticas artísticas que se crean a partir de la realidad, desde un interés por la reconfiguración de los materiales, su agencia y sus límites.

En relación con las propuestas que presentamos, debemos señalar que desarrollar proyectos expositivos era uno de nuestros principales objetivos. Consideramos que hemos realizado dos proyectos en los que el trabajo desde el cuerpo y desde la relación con la materia son claves. Por un lado, *Apertura de palanca* nos ha abierto una vía de investigación colaborativa, la cual planteamos como uno de los grandes hallazgos de este curso. Por otro lado, *Caer desde rande, sobre cemento* muestra un proceso que busca repensar las transformaciones materiales desde el cuerpo, así como reflexionar sobre la fuerza constructiva contenida en la fragilidad. En ambos proyectos percibimos soluciones y condicionantes con los que queremos continuar trabajando, así como un interés por el cuerpo como herramienta activador.

Considerábamos ya al principio del trabajo, la necesidad de situar nuestra práctica y atender sus modos, desde los condicionantes y limitaciones de nuestro contexto. Esta forma de plantear el texto, desde nuestra experiencia y desde lo que nos ha atravesado, ha sido clave y se ha manifestado a lo largo de todo el desarrollo. Atender las posibilidades y las interacciones que se producen en nuestro contexto, porque es a través de esas relaciones que este texto ha sido escrito y los trabajos que se presentan han sido realizados. De hecho, pensamos que la potencia de este texto está en la forma en que teje esas relaciones, esos procesos que suceden dentro de la vida; una manera de hacer y pensar que se vincula desde la autoconsciencia con nuestra realidad.

11. Bibliografía

Ahmed, S. (2019). *Fenomenología Queer: orientaciones, objetos, otros*. Edicions Bellatera.

Alfaro, L. (2020). *Amor y distancia técnica* [Tesis de doctorado, Universidad del País Vasco]. Archivo Digital para la Docencia y la Investigación de la Universidad del País Vasco.

Alfaro, L. (2024). J'adore que tu me dises j'adore. En I. Naverán, *La ola en la mente* (pp. 133-142). Azkuna Zentroa.

de Angelus, M. (2019). Entrevista con Bruce Nauman. En J. Kraynak (Ed.), *Por favor, preste atención, por favor: palabras de Bruce Nauman* (pp. 241-340). Fundación Museo Picasso de Málaga.

Bardet, M. (2024). Escribir como un gesto, hacer mundo escribiendo. En I. Naverán, *La ola en la mente* (pp. 197-215). Azkuna Zentroa.

Bennett, J. (2022). *Materia Vibrante: Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.

Bestué, D. (2021). El sentido de la escultura. En D. Bestué (Ed.), *El sentido de la escultura* (pp. 9-11). Fundació Joan Miró.

Bietti, F. U. (2013). *La ética del desvío, la fenomenología queer de Sara Ahmed hacia una política de la desorientación*. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Butterfield, J. (2019). Bruce Nauman: El centro de ti mismo. En J. Kraynak (Ed.), *Por favor, preste atención, por favor: palabras de Bruce Nauman* (pp. 217-227). Fundación Museo Picasso de Málaga.

Calvo Ulloa, A. (2016). *Kanala. June Crespo* [Nota de prensa]. Museo de Arte Contemporáneo de Vigo.

cascades [@cascades.project]. (19 de octubre de 2023). *Abierto PLAZO DE INSCRIPCIÓN para participar en // SSSSasssEeeeeEEKkk: una experimentación escultórica con Mónica Planes en colaboración con Cascades*. // [Fotografía]. Instagram. Recuperado de: <https://www.instagram.com/cascades.project/p/Cyl-Zv25quWb/>

Cruz Sánchez, P. A. (2013). *Cuerpo, ingravidez y enfermedad*. Edicions Bellatera.

Deleuze, G. (1998). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós.

Euba, J. M. (2013). *Cómo leer el valor de una resistencia (a 120 por hora)*. Bulegoa z/b. Recuperado de: <https://bulegoa.org/18-fotografias-y-18-historias/>

Euba, J. M. (2021). *Vulnerario*. Caniche Editorial.

Fundación Botín. (2 de abril de 2019). *Nora Aurrekoetxea, Exposición Itinerarios XXV / Centro Botín* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=CxtgNUrRHHM>

Fundació Joan Miró. (14 de octubre de 2021). *El sentido de la escultura, comisariada por David Bestué* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=tGu_t5pyR6g

Garbayo, M. (2021). Las estrategias oblicuas. En D. Bestué (Ed.), *El sentido de la escultura* (pp. 147-152). Fundació Joan Miró.

Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Edicions Bellatera.

Granero Ferrer, A (2023). To drop: visual essay on the effects of weight. *ANIAV-Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. 13, p. 147-156, septiembre 2023. ISSN 2530-9986. Doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2023.19847>

Horn, R. (2011). *Water / Entrevistada por Art21*. Recuperado de: <https://art21.org/read/roni-horn-water/>

Imaz Urruticoechea, I. (2020). Ejercicio y motivo. En F. Laranjo, D. Loureiro, S. Torres y T. Almeida (Eds.), *ICOCEP - International Congress on Contemporary European Painting - 2ND EDITION - PROCEEDINGS BOOK*. University of Oporto, School of Fine Arts.

Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial.

Kraynak, B. (2019). Las palabras de Bruce Nauman. En J. Kraynak (Ed.) *Por favor, preste atención, por favor: palabras de Bruce Nauman* (pp. 1-45). Fundación Museo Picasso de Málaga

La Casa Encendida. (8 de febrero de 2024). *Exposición Generación 2024 I Entrevista a Artistas* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=QjSV8cHrDUc>

Latour, B. (1999). *La esperanza de Pandora. Ensayo sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Gedisa.

Lippard, L.R. (1971). *Changing essays in art criticism*. A Dutton Paperback.

Louisiana Channel. (21 de mayo de 2013). *Roni Horn: Saying water* [Vídeo]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=fkvoe7s1NVg>

López Blanco, N. (2024). Lxs artistas de sus obras. En *Definición* nº1 (pp. 29-30). Fire Drill.

MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona. (12 de noviembre de 2020). *El cuerpo como recipiente estaría ligado a la idea de yo me expreso, me vacío. Yo prefería la noción de cuerpo perforado* [Vídeo]. Facebook. Recuperado de: <https://www.facebook.com/MACBA.Barcelona/videos/bartolom%C3%A9-ferrando-exposici%C3%B3-acci%C3%B3-una-hist%C3%B2ria-provisional-dels-90/1556993804495183/>

- Maillard, C. (2017). *La razón estética*. Galaxia Gutenberg.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Ediciones Nueva Visión.
- Millà, M. (2021). Bajar del pedestal o el fin de la ilusión. En D. Bestué (Ed.), *El sentido de la escultura* (pp. 171-174). Fundació Joan Miró.
- Montalbetti, M. (2017). *El sentido del poema*. Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Montalbetti, M. (2019, 6 junio). *¡Salvemos el poema!: una conversación con Mario Montalbetti*. Carcaj.cl. Recuperado de: <https://carcaj.cl/salvemos-el-poema-una-conversacion-con-mario-montalbetti/>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Programa Fisuras. (2017). *David Bestué. ROSI AMOR* [Catálogo]. Nauman, B. (2019). Instrucciones para un ejercicio mental, 1974. En J. Kraynak (Ed.) *Por favor, preste atención, por favor: palabras de Bruce Nauman* (p. 76). Fundación Museo Picasso de Málaga.
- Nauman, B. (2019). Instrucciones para un ejercicio mental, 1974. En J. Kraynak (Ed.) *Por favor, preste atención, por favor: palabras de Bruce Nauman* (p. 76). Fundación Museo Picasso de Málaga
- Naverán, I. (2024). La ola en la mente. En I. Naverán, *La ola en la mente* (pp. 9-80). Azkuna Zentroa.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Editorial Gustavo Gili.
- Pérez Carreño, F. (1994). Bruce Nauman o el arte de hacer cosas con palabras. *La balsa de La Medusa*, 32, pp. 31-52.
- Sesé, M. (2023). *Ciudad de arena*. David Bestué [Hoja de sala]. Fabra i Coats: Centre d'Art Contemporani. Recuperado de: <https://www.barcelona.cat/fabraicoats/centre-dart/es/content/ciudad-de-arena-david-bestu%C3%A9>
- Soto Calderón, A. (20 de septiembre de 2018). *La caída*. Nativa. Recuperado de: <https://nativa.cat/2018/09/la-caida-2/>
- Soto Calderón, A. (2022). *Imaginación material*. Ediciones metales pesados.
- Soto Calderón, A. (2024). Empujar las formas para poder amar. En I. Naverán, *La ola en la mente* (pp. 217-223). Azkuna Zenym troa.
- Spector, N. (s.f.). *Eva Hesse: Expanded Expansion*. The Guggenheim Museums And Foundation. Recuperado de: <https://www.guggenheim.org/artwork/1648>
- Weil, S. (2011). *La gravedad y la gracia*. Editorial Trotta.

12. Índice de imágenes

Fig. 1. Bas Jan Ader. *Fall II*, 1970

Fig. 2. Bruce Nauman. *Failing to Levitate in My Studio*, 1966.

Fig. 3. Nora Aurrekoetxea. *jausi erori amildu*, 2019. Centro Botín, Santander.

Fig. 4. Milena Rossignoli. *Ukemi Ushiro Ukemi*, 2024. La Casa Encendida, Madrid. Fotografía de Maru Serrano.

Fig. 5. David Bestué. *Catálogo exposición El sentido de la escultura*.

Fig. 6. Imagen taller *SSSSasssEeeeeEEEKkk*, 2023. FOC, Barcelona. Fotografía de Lilinterna.

Fig. 7. Imágenes prácticas de movimiento en el taller *SSSSasssEeeeeEEEKkk*, 2023. FOC, Barcelona. Fotografía de Lilinterna.

Fig. 8. Imágenes prácticas de movimiento en el taller *SSSSasssEeeeeEEEKkk*, 2023. FOC, Barcelona. Fotografía de Lilinterna.

Fig. 9. Bruce Nauman. *Wax Impression of the Kness of Five Famous Artists*, 1966.

Fig. 10. Bruce Nauman, *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down*, 1973.

Fig. 11. Eva Hesse. *Expanded expansion*, 1969.

Fig. 12. Gordon Matta-Clark. *Doors, Floors, Doors*, 1976. PS1, Nueva York.

Fig. 13. Michelle Stuart. *East, West Wall Memory Relocated*, 1976. PS1, Nueva York.

Fig. 14. Roni Horn. Litografía serie *Still Water*, 1999.

Fig. 15. Roni Horn. Litografía serie *Still Water*, 1999.

Fig. 16. David Bestué. Vista exposición *Ciutat de sorra*, 2023. Fabra i Coats: Centre d'Art Contemporani, Barcelona. Fotografía Eva Carasol.

Fig. 17. David Bestué. Vista exposición *Ciutat de sorra*, 2023. Fabra i Coats: Centre d'Art Contemporani, Barcelona. Fotografía Eva Carasol.

Fig. 18. June Crespo. Vista exposición *Kanala*, 2016. MARCO, Vigo.

Fig. 19. June Crespo. Vista exposición *Kanala*, 2016. MARCO, Vigo.

Fig. 20. Lorea Alfaro. Vista exposición *No lo banalices, 2018-2019*. CarrerasMugica, Bilbao.

Fig. 21. Lorea Alfaro. Fotograma vídeo *Emi*, en la exposición *Memoria, 2016*. Okela, Bilbao.

Fig. 22. Nuria López Blanco. *A través de tuberías de cobre*, 2023. Colegio Concha Espina, Reinosa.

Fig. 23. Nuria López Blanco. *A través de tuberías de cobre*, 2023. Colegio Concha Espina, Reinosa.

Fig. 24. Nuria López Blanco. *A través de tuberías de cobre*, 2023. Colegio Concha Espina, Reinosa.

Fig. 25. Nuria López Blanco. *A través de tuberías de cobre*, 2023. Colegio Concha Espina, Reinosa.

Fig. 26. Nuria López Blanco. *Nidos en el paladar*, cerámica esmaltada, retales, toalla, cinta de persiana, 2023

Fig. 27. Nuria López Blanco. *Nidos en el paladar*, cerámica esmaltada, retales, toalla, cinta de persiana, 2023.

Fig. 28. Nuria López Blanco. Proceso *cáscara de ombligo*, loza, 2023.

Fig. 29. Nuria López Blanco. Proceso *cáscara de ombligo*, 2023.

Fig. 30. Nuria López Blanco. Proceso tejas musleras, gres gris, 2023-2024.

Fig. 31. Nuria López Blanco. Proceso tejas musleras, gres gris, 2023-2024.

Fig. 32. Nuria López Blanco. *Tobillo-rodilla*, escayola y punto textil, 2023.

Fig. 33. Nuria López Blanco. Proceso *Tobillo-rodilla*, escayola punto textil, 2023.

Fig. 34. Nuria López Blanco. *Puesta en contacto*, escayola y restos textiles, 2023.

Fig. 35. Nuria López Blanco. *Puesta en contacto*, escayola y restos textiles, 2023.

Fig. 36. Nuria López Blanco. *En medio*, bisagra metálica y fotografías, 2023.

Fig. 37. Nuria López Blanco, vista exposición *Rizoma*, diciembre 2023. Cruce Arte y Pensamiento Contemporáneo, Madrid.

Fig. 38. Nuria López Blanco. Detalle *Bisagra*, mangas de chaqueta cosidas y corchetes, 2024.

Fig. 39. Nuria López Blanco. *Bisagra*, 2024.

Fig. 40. Nuria López Blanco. Proceso *Bisagra*, 2024.

Fig. 41. Nuria López Blanco. Proceso *Bisagra*, 2024.

Fig. 42. Nuria López Blanco. Sin título, 2024.

Fig. 43. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2024.

Fig. 44. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2023.

Fig. 45. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2023.

Fig. 46. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2023.

Fig. 47. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2024.

Fig. 48. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2024.

Fig. 49. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2023.

Fig. 50. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2024.

Fig. 51. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2024.

Fig. 52. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2024.

Fig. 53. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2024.

Fig. 54. Nuria López Blanco. *Entre las imágenes*, 2024.

Fig. 55 Sesa Beckman, Alicia Fernández, Nuria López y Azul Macas. *Visra práctica Activar los sentidos*, 2024.

Fig. 56 Sesa Beckman, Alicia Fernández, Nuria López y Azul Macas. *Vista práctica Activar los sentidos*, 2024.

Fig. 57. Sesa Beckman, Alicia Fernández, Nuria López y Azul Macas. *Vista práctica El pelibro de la historia única*, 2024.

Fig. 58. Sesa Beckman, Alicia Fernández, Nuria López y Azul Macas. Vista práctica *El peligro de la historia única*, 2024.

Fig. 59. Nuria López Blanco. Práctica 4, 2024.

Fig. 60. Nuria López Blanco. Práctica 4, 2024.

Fig. 61. Nuria López Blanco. Detalles práctica 4, 2024.

Fig. 62. Nuria López Blanco. Detalles práctica 4, 2024.

Fig. 63. Nuria López y Laura Salvador. Vista general exposición *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 64. Nuria López y Laura Salvador. Vista pieza pasillo en *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 65. Nuria López y Laura Salvador. Construcción estructura aluminio y punto, 2024.

Fig. 66. Nuria López y Laura Salvador. Construcción estructura aluminio y punto, 2024.

Fig. 67. Nuria López y Laura Salvador. Proceso pieza cerámica, 2024.

Fig. 68. Nuria López y Laura Salvador. Proceso pieza cerámica, 2024.

Fig. 69. Nuria López y Laura Salvador. Proceso escayola, 2024.

Fig. 70. Nuria López y Laura Salvador. Proceso estructura hierro, 2024.

Fig. 71. Nuria López y Laura Salvador. Proceso pieza tubos, 2024.

Fig. 72. Enrique Arranz. Cartel exposición *Apertura de palanca*, 2024.

Fig. 73. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 74. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 75. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 76. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 77. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 78. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 79. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 75. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 76. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 77. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 78. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 58. Sesa Beckman, Alicia Fernández, Nuria López y Azul Macas. Vista práctica *El peligro de la historia única*, 2024.

Fig. 59. Nuria López Blanco. Práctica 4, 2024.

Fig. 60. Nuria López Blanco. Práctica 4, 2024.

Fig. 61. Nuria López Blanco. Detalles práctica 4, 2024.

Fig. 62. Nuria López Blanco. Detalles práctica 4, 2024.

Fig. 63. Nuria López y Laura Salvador. Vista general exposición *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 64. Nuria López y Laura Salvador. Vista pieza pasillo en *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 65. Nuria López y Laura Salvador. Construcción estructura aluminio y punto, 2024.

Fig. 66. Nuria López y Laura Salvador. Construcción estructura aluminio y punto, 2024.

Fig. 67. Nuria López y Laura Salvador. Proceso pieza cerámica, 2024.

Fig. 68. Nuria López y Laura Salvador. Proceso pieza cerámica, 2024.

Fig. 69. Nuria López y Laura Salvador. Proceso escayola, 2024.

Fig. 70. Nuria López y Laura Salvador. Proceso estructura hierro, 2024.

Fig. 71. Nuria López y Laura Salvador. Proceso pieza tubos, 2024.

Fig. 72. Enrique Arranz. Cartel exposición *Apertura de palanca*, 2024.

Fig. 73. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*. Cemento, pladur, toalla y clavos, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 74. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*. Cemento, pladur, toalla y clavos, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 75. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 76. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*. Cerámica esmaltada y geopanel, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 77. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*. Pladur, geopanel, varillas de hierro, resina y retal, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 78. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 79. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 75. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*. Tubos hierro y tubo plástico, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 76. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 77. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 78. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*. Escayola, varillas corrugadas, tuercas y retal, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 79. Nuria López y Laura Salvador. *Apertura de palanca*. Cerámica esmaltada, cola de ratón, varillas corrugadas, tuercas y escuadras, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 80. Nuria López y Laura Salvador. Detalle *Apertura de palanca*, 2024. Casa Antillón, Madrid. Fotografía Carlos Ladrón.

Fig. 81. Nuria López y Laura Salvador. Portada fotolibro *Apertura de palanca*, 2024.

Fig. 82. Nuria López y Laura Salvador. Páginas escaneadas fotolibro *Apertura de palanca*, 2024.

Fig. 83. Nuria López y Laura Salvador. Páginas escaneadas fotolibro *Apertura de palanca*, 2024.

Fig. 84. Nuria López Blanco. Vista *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.

Fig. 85. Nuria López Blanco. De la serie *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.

Fig. 86. Nuria López Blanco. De la serie *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.

Fig. 87. Nuria López Blanco. De la serie *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.

Fig. 88. Puente de Rande en construcción.

Fig. 89. Nuria López Blanco. De la serie *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.

Fig. 90. Nuria López Blanco. De la serie *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.

Fig. 91. Nuria López Blanco. De la serie *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.

Fig. 92. Nuria López Blanco. De la serie *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.

Fig. 93. Nuria López Blanco. De la serie *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.

Fig. 94. Nuria López Blanco. Vista desde las escaleras *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.

Fig. 95. Nuria López Blanco. Escenografía festival Puwerty en La Casa Encendida, Madrid, 2023.

Fig. 96. Nuria López Blanco. Proceso pieza fibra de vidrio y resina, 2024.

Fig. 97. Nuria López Blanco. Proceso pieza fibra de vidrio y resina, 2024.

Fig. 98. Macario Castillejos. *Homenaje a Celaya*, 1990.

Fig. 99. Nuria López Blanco. Proceso piezas fibra de vidrio y resina de poliéster, 2024.

Fig. 100. Nuria López Blanco. Proceso piezas fibra de vidrio y resina de poliéster, 2024.

Fig. 101. Nuria López Blanco. Vista *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.

Fig. 102. Nuria López Blanco. Proceso imágenes, 2024.

Fig. 103. Nuria López Blanco. Vista *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.

Fig. 104. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento*, 2024.

Fig. 105. Nuria López Blanco. Proceso escayola y toalla, 2024.

Fig. 106. Nuria López Blanco. Proceso gres gris, 2024.

Fig. 107. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento*. Escayola y toalla, 2024.

Fig. 108. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento.* Escayola y toalla, 2024.

Fig. 109. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento.* Pladur, pasamanos, fotografía, escayola y punto elástico, 2024.

Fig. 110. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento.* Cerámica esmaltada y cola de ratón, 2024.

Fig. 111. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento,* Cerámica esmaltada y cola de ratón, 2024.

Fig. 112. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento.* Escayola y toalla, 2024.

Fig. 113. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento.* Toalla, 2024.

Fig. 114. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento.* Resina de poliéster, fibra de vidrio, varillas de hierro y fotografías, 2024.

Fig. 115. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento.* Falso techo y fotografías, 2024.

Fig. 116. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento.* Bisagra y fotografías, 2024.

Fig. 117. Nuria López Blanco. *Caer desde Rande, sobre cemento.* Falso techo, 2024.

Fig. 118. Nuria López Blanco. Vista *Caer desde Rande, sobre cemento,* 2024.

Fig. 119. Nuria López Blanco. Vista *Caer desde Rande, sobre cemento,* 2024.

Fig. 120. Nuria López Blanco. De la serie *Caer desde Rande, sobre cemento,* 2024.