

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALENCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

INSTALANDO EL MAR.

Una representación sensorial y simbólica.

Tipología 4

Autora: Rocío Vicent Alaminos

Tutores: Natividad Navalón Blesa y José Francisco Romero Gómez

Valencia, julio 2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

RESUMEN

Vivimos en un mundo conectado, continuamente establecemos relaciones con nuestro ambiente y con los demás. Nos comunicamos y para ello utilizamos códigos tan abstractos como pueden ser el lenguaje (hablado, escrito o corporal), los símbolos, las señales. Estas relaciones están presentes en el arte, tenemos la necesidad de expresarnos.

Nosotros consideramos que el arte tiene su potencial en la transmisión de pensamientos y emociones al espectador y a la sociedad misma. Por ello, este proyecto busca abrir una puerta a la propia interpretación del espectador, la hermenéutica del lenguaje expresivo visual. Se propone una inmersión perceptiva dentro de un ámbito en concreto y por medio de un conjunto de obras que aquí mostramos. Este trabajo, con esta intención, abarca un estudio, análisis y producción artística que hacen referencia al mar, un mar que nos acerca al inconsciente, un mar que nos remite al cuerpo de mujer.

Formado por una instalación audiovisual, una video escultura y una performance que abordan diferentes percepciones espaciales, el mar constituye el punto de partida y de llegada. El agua está siempre presente, pero no avistaremos mar alguno, insinuado por fragmentos de un cuerpo en movimiento.

PALABRAS CLAVE

Romanticismo/ Inconsciente/ Vida/ Muerte/ Ciclos/ Mareas/ Movimiento/ Cuerpo/ Mar/ Cuerpo femenino/ Instalación/ Videoinstalación.

ABSTRACT

We live in a connected world, we are continuously establishing relationships with our surrounding and with each other. We communicate, and to do so we use codes as abstract as the language (spoken, written or body language), symbols and signals. These relationships are present in art, we have the need to express ourselves.

We consider art as having its potential in the transmission of thoughts and feelings to the audience and to society itself. For this reason, this project aims to the opening of a door to the own interpretation of the spectator, the hermeunetics of visual expressive language. A perceptive immersion inside a specific field and through a group of works shown here is proposed. This work, with its already mentioned intention, covers both a study, analysis and artistic production that refer to the sea, a sea that brings us closer to the unconscious, a sea that sends us back to the woman body.

Made up by an audiovisual installation, a video sculpture and a performance that address different spatial perceptions, the sea is the starting and the arrival point. Water is always present, but we will not spot the sea itself, as it will be suggested by a moving body.

KEY WORDS

Romanticism/ Unconscious/ Life/ Death/ Cycles/ Tides/ Movement/ Body/ Sea/ Female body/
Installation/ Videoinstallation.

“No puedo explicar la razón por la cual amo el mar, es algo físico.
Cuando te sumerges comienzas a sentirte como un ángel”

Jacques Cousteau.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
Motivaciones.....	14
Metodología.....	14
Objetivos.....	15
1. LA MAR Y SU REPRESENTACIÓN: Referentes conceptuales y artísticos de la serie	
1.1. Entre el mar y el inconsciente: La representación del mar en el Romanticismo.....	19
1.2. Más allá del horizonte.....	23
1.3. Mar y vida.....	27
1.4. Un mar de representaciones.....	31
2. SERIE INSTALANDO EL MAR: Proceso artístico	
2.1. Introducción.....	39
2.2. Antecedentes.....	40
2.3. Obra.....	43
2.3.1. La Mar.....	43
2.3.2. Fondo.....	50
2.3.3. Periodo.....	56
CONCLUSIONES.....	61
BIBLIOGRAFÍA.....	63
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	67

INTRODUCCIÓN

El presente TFM, titulado *La Mar. Una representación sensorial y simbólica* e inscrito dentro de la tipología 4, analiza la producción artística realizada en la serie *Instalando el mar*.

La producción artística llevada a cabo en este trabajo de investigación consta de tres obras ubicadas dentro del ámbito de la instalación, la instalación audio visual y la performance. Todas ellas abarcan la temática de la mar. Este TFM me proporciona el momento de analizar y acotar el término dentro de las experiencias, inquietudes, dudas e ilusiones vividas en estos instantes. El proyecto puede calificarse como un work in progres, ya que a raíz de las prácticas artísticas realizadas en el máster y el análisis conceptual, he descubierto una interesante línea de trabajo que me abre puertas a nuevas posibilidades.

A pesar de lo que el título anuncia, no divisaremos agua, océano, ni mar alguno; en las soluciones plásticas con las que he conformado las obras, llevo a cabo un ejercicio de sustitución. La intención en mi trabajo es la de representar el mar y su movimiento, mediante el cuerpo. La metonimia, será por tanto, el lenguaje por excelencia utilizado en este proyecto.

El agua es una sustancia esencial y fundamental, como afirma Bill Viola¹, penetrar en ella hace referencia a hacer una incursión en el subconsciente. Todo lo que vemos no es una experiencia completa, la mayoría de cosas son invisibles al ojo. La vida y la muerte son un ciclo que no cesa de repetirse, como las propias mareas.

La estructura teórica ha sido fruto del análisis, la reflexión y la documentación recogida acerca del tema citado, tal y como se describe en la primera parte del trabajo.

El enfoque Romántico del mar supuso un punto de partida. Junto con el inconsciente señalan el marco en el que se inscribe mi trabajo.

Los referentes artísticos muestran un amplio abanico de recursos formales y conceptuales, de los cuales se nutre el proyecto. Agrupados en cuatro secciones, trabajan campos muy heterogéneos: pintura, fotografía, performance, instalación y vídeo.

La segunda parte se centra en el análisis de cada una de las piezas que forman este proyecto, donde conviven la representación del mar y el trasfondo conceptual.

Así pues, la serie *Instalando el mar*, consta de tres obras como se detalla al principio:

Instalación audiovisual: Proyecto expositivo de inmersión sensorial donde se proyectan sobre cuatro pantallas de retroproyección vídeos de fragmentos del cuerpo ampliados, correspondientes a la zona abdominal y lumbar.

Video escultura: Pieza compuesta por seis monitores que genera un ambiente. Las imágenes muestran zonas del cuerpo, abstraídas de su contexto mediante la ampliación.

¹ Bill Viola (1951) es un videoartista contemporáneo muy influyente que veremos en el primer capítulo.

Performance: Documentación de una acción basada en el giro, con una duración de doce minutos.

Motivaciones

En numerosas ocasiones he escuchado decir a mi familia, que antes de nacer ya conocí el mar. Procedentes de un pueblo en la costa de Granada, se refieren a que ya estando en el vientre materno íbamos a la playa a bañarnos y a dar largos paseos por la arena.

Con el tiempo se fue acentuando en mí esa necesidad de oler el mar, sumergirme bajo sus aguas y contemplar el horizonte como si de respirar se tratara.

Durante mis últimos años de carrera, se fueron estableciendo paralelismos entre mis trabajos y los aspectos sensoriales del mar. El conjunto de sentimientos que nacen en esta etapa de cambio marcaron el rumbo de todas las actividades realizadas durante la creación del mismo. Una sensación que nos conmueve y sobrecoge, recordándonos que cada final trae consigo un comienzo y sus nuevas oportunidades; como la ola que rompe y enseguida vuelve a nacer en el horizonte.

Bien, ahora es el comienzo. Un año después empiezan a madurar los cambios que en su momento se iniciaron; los ciclos han renovado la vida y las pasiones...

Metodología

El desarrollo del proyecto fue llevado a cabo con ayuda de las diferentes asignaturas cursadas durante el Máster de Producción Artística.

Cada una de las materias cursadas favorecía a enriquecer las distintas piezas que conforman la totalidad de la obra. Práctica y teoría se articulaban entre sí creando un diálogo.

La estrategia metodológica llevada a cabo fue una de las aprendidas en el máster: SIDAL.

Partí de una idea o problema sobre el cual se establecieron posibles diseños. Atendiendo a unos límites donde se establece un rango de prioridades, hice un estudio técnico y de material en busca de la optimización del proyecto. Tras realizar los cálculos oportunos desarrollé unos prototipos que finalmente se comprobaron y dieron lugar a las modificaciones pertinentes en el proyecto final.

Los procesos creativos iniciales nacían del diálogo personal. De manera directa e intuitiva se manifestaron miedos, inseguridades y conflictos que yacían en el inconsciente.

El trabajo se convierte entonces, en un espacio para la liberación de los fantasmas personales y la conexión con la realidad. Es también una manera de integrar las experiencias propias con

el público. La artista Marina Abramovic², mencionada en el segundo capítulo, supuso en este aspecto, un importante punto de reflexión.

Estos procesos creativos suponen caos y desorden en la línea metodológica. Conflictos en la creación que obligan a reordenar las ideas y clasificar nuevamente la información, pero en cualquier caso nunca será trabajo perdido, siempre nos nutre de alguna forma.

Durante el curso hemos obtenido una gran cantidad de información y material plástico artístico. He seleccionado lo adecuado para nuestro discurso más inmediato, almacenando el resto para un desarrollo posterior. Por tanto, las asignaturas cursadas han supuesto una ayuda inestimable.

En la asignatura Cuerpo y Escena, además de investigar las relaciones entre el cuerpo y el espacio, me planteé una serie de preguntas acerca de la naturaleza e intencionalidad del proyecto. El trabajo propició un autoconocimiento en relación a la resistencia.

A medida que el curso avanzaba las materias se iban retroalimentando.

En la asignatura Cuerpo y tecnología. Videodanza, se ampliaron estas nociones de espacio, cuerpo y procesos creativos. Esta materia aportó nuevas visiones y conocimientos aplicables a mis intereses, como conciencia corporal y movimiento.

La asignatura Instalación Audiovisual fue fundamental para esclarecer aspectos formales y solventar problemas técnicos de edición.

Gracias a la dotación de medios que disponemos en el Máster de Producción Artística y en esta Facultad se ha podido proceder al desarrollo práctico y conceptual de nuestra producción. Además me gustaría señalar que contamos con un eficiente personal técnico y de profesorado que facilita la motivación y desarrollo de los proyectos planteados.

Una vez expuesto el proceso metodológico y la funcionalidad de las materias integrantes del máster, procedo a enunciar los objetivos.

Objetivos

Generales.

- Realizar un proyecto expositivo inédito partiendo de unas motivaciones personales, con la correspondiente fundamentación teórica.
- Rentabilizar las asignaturas seleccionadas en el máster para el enriquecimiento práctico y conceptual de mi trabajo. Realizar las pruebas y ensayos pertinentes.

² Marina Abramovic (1946) es una artista serbia especialmente conocida por abordar el dolor y la resistencia física en la performance. Supone un referente muy importante en ese ámbito, aunque cuenta con un amplio registro expresivo.

- Adquirir las capacidades necesarias para desarrollar un proyecto con edición de video y montaje de instalaciones audiovisuales.
- Acotar el campo de acción y de estudio con el fin de posibilitar un proyecto coherente.
- Desarrollar de manera conjunta la evolución de la práctica artística y el desarrollo teórico y conceptual.
- Sintetizar la información teórica y práctica obtenida.

Específicos.

- Analizar el género “marinas” durante el periodo del romanticismo.
- Analizar los conceptos que subyacen en la representación romántica del mar.
- Relacionar analogías entre el fondo marino y la psique o inconsciente.
- Examinar las analogías entre el mar y el cuerpo de mujer.
- Estudiar los arquetipos femeninos a lo largo de la historia.
- Sumergir al espectador en la obra, proponerle nuevas emociones y sensaciones y nuevos puntos de vista sobre el tema planteado.

1. LA MAR Y SU REPRESENTACIÓN: Referentes conceptuales y artísticos de la serie

1.1. Entre el mar y el inconsciente: La representación del mar en el Romanticismo

Las marinas han sido un género muy estudiado y representado a lo largo de la historia e incluso en la actualidad sigue siendo un género todavía utilizado, por ello, me gustaría comenzar este trabajo de investigación, con un estudio previo de lo que ha sido la representación del mar, y más concretamente, su carácter desde la visión romántica, atendiendo a su contexto y fundamentos, puesto que este es el marco histórico en el que se desenvuelve nuestra producción artística.

La fascinación del romántico por la naturaleza está directamente relacionada con la doble alma de ésta. Se siente atraído por la promesa de totalidad que cree ver en su seno y por tanto recibe el impulso de sumergirse en ella, pero al mismo tiempo también se siente atraído, terroríficamente atraído podríamos decir, por la promesa de destructividad que la naturaleza lleva consigo³.

El mar, por su condición líquida y dinamismo inherentes, se convierte en germen de vida, pero al mismo tiempo, por su potencia destructora es símbolo de muerte. De ahí que pueda relacionarse con cualquier aspecto positivo o negativo de la existencia.

El viaje marítimo sugiere relaciones metamórficas con la vida, por lo que tiene de inesperado, su desarrollo en el tiempo y la posibilidad de brusca interrupción. El drama físico que se presenta en los naufragios es, en definitiva, un drama espiritual de intensa fatalidad⁴, una consecuencia de la navegación.

El barco aparece en ocasiones como símbolo de esperanza humana pero también como el paso de la vida a la muerte⁵, metáfora de los peligros que afronta la existencia humana. Para los románticos, las entrañas del mar son tan oscuras como el cielo en la noche.

“La noche es sublime, el día es bello.”⁶ Afirmaba el filósofo Kant quien diferenciaba el día como equilibrio y orden, de la noche creativa, libre y desordenada.

En mi proyecto, la noche es el marco en el que se desarrolla la práctica artística, todas las piezas se mueven en un ambiente nocturno.

El descenso a esos demoníacos ámbitos acuáticos era para Jung un viaje al inconsciente, pero añadía que la oscuridad y la profundidad marina son, además de un símbolo del inconsciente, el de la muerte; no como negación total, sino como reverso de la vida.⁷

3 ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, ediciones Acantilado, Barcelona, 2006, p. 93.

4 GUILLÉN, Esperanza, *Naufragios*, Siruela, 2004, p. 35.

5 ROSENBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, Alianza Forma, 1993.

⁶ ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, ediciones Acantilado, Barcelona, 2006, p. 76.

⁷ GUILLÉN, Esperanza, *Naufragios*, Ediciones Siruela, 2004 p. 52.

Lo espiritual y lo onírico se relacionan con el inconsciente proporcionándoles la fuente de inspiración. Mientras dormimos, soñamos, es cuando estamos en estado creativo. “El hombre no puede permanecer largo tiempo en estado consciente y debe replegarse hacia el inconsciente ya que aquí habita la raíz de su ser”, afirmaba Goethe.⁸ No se trata de rechazar la razón sino de ampliarla y expandirla.

Un siglo más tarde se manifiestan las formas oníricas del surrealismo. La diferencia radica en que para los románticos los estados oníricos giran en torno a la tragedia y la nostalgia, mientras que para los surrealistas esta tragedia deja paso a la obsesión del absurdo, a un universo sin sentido donde el hombre, si aparece, se presentará desprovisto de su conciencia activa. Llevaron al extremo los postulados románticos de la exaltación del yo. Dalí⁹ hizo gran hincapié en este tema a lo largo de toda su carrera artística.

Además de en el surrealismo, las influencias del romanticismo en artistas posteriores son muy comunes: Van Gogh, Edvard Munch, Mondrian; pero para mi proyecto resultan de especial interés las analogías que se establecen con el movimiento expresionista abstracto. De artistas como Clyfford Still, Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman; podemos ver que las configuraciones de muchas de sus obras aparecen ya en el Romanticismo.

Artistas como Rothko y Newman resucitaron la búsqueda romántica de un arte que fuera capaz de expresar sensaciones de misterio sobrecogedor. Los expresionistas querían convencer de que sus formas y emociones carecían de antecedentes en la historia de la pintura occidental, pero su arte revela profundas raíces románticas anteriores a la pintura americana. El historiador de arte y escritor Robert Rosenblum¹⁰, estudia y analiza estas analogías relacionándolas con la obra del artista romántico Caspar Friederich.¹¹

Su obra *El Monje*, resulta rara, melancólica, pues no hay nada que mirar. El ambiente es denso, la luz lóbrega, de azul plomizo y horizonte bajo. Centrándonos en la semejanza con la obra de Mark Rothko, pues es uno de los principales referentes de este proyecto, vemos que también desarrolló en sus pinturas zonas de color u oscuridad muy atmosféricas. Sitúa al espectador al borde de un resonante vacío. Rechaza la materia reforzando la idea de sobrecogimiento frente a la inmensidad.

Ambos pintan lo que perciben con la imaginación y no con los ojos físicos. Hacen una interpretación subjetiva, viven hacia su interior interesados en explorar el inconsciente, el mundo onírico y la imaginación.

“Cierra tu ojo corporal, para que veas primero tu pintura con el ojo del espíritu. Entonces, deja salir a la luz lo que vistes en la oscuridad, para que pueda ejercer su efecto sobre los otros.”¹²

⁸ Johann Wolfgang Von Goethe (1749- 1832) fue un poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán que ayudó a fundar el romanticismo, movimiento al que influenció profundamente.

⁹ Salvador Dalí (1904- 1989) artista español considerado uno de los máximos representantes del surrealismo.

¹⁰ ROSENBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, Alianza Forma, 1993.

¹¹ Caspar Friederich (1774- 1840), pintor del romanticismo alemán del siglo XIX, considerado el pintor paisajista más importante de su generación.

¹² Palabras textuales de Caspar Friederich. GUILLÉN, Esperanza, *Naufragios*, Ediciones Siruela, 2004, P.37.



El monje frente al mar, Caspar Friederich, 1810.



Nº6, Mark Rothko, 1954.

Por su constante presencia durante los procesos creativos y el desarrollo de mis obras, el inconsciente adquiere un papel importante en este proyecto.

Frecuentemente, la psicología clásica¹³ designa como subconsciente todo aquello que está por debajo de la consciencia y que es débilmente consciente. Freud¹⁴, padre del psicoanálisis, rechazó el término por prestarse a equivocaciones metodológicas, considerando más correcto hablar de *inconsciente*. Se refiere de modo más preciso a esa parte de la mente o de la personalidad fuera del conocimiento de la persona, donde se encuentran deseos ocultos, vivencias, recuerdos reprimidos. Es todo lo que sabemos pero no podemos pensar; pero también abarca los mecanismos que funcionan automáticamente y sin orden previo: respirar, caminar, procesos internos como la digestión o las pulsaciones.

La mente consciente dirige la atención y toma decisiones pero se calcula que aproximadamente el 80% de la actividad diaria es inconsciente. En mi obra tomo conciencia de algunos de esos movimientos involuntarios y analizo el registro expresivo y variaciones que pueden adoptar dentro de la repetición.

El psiquiatra suizo Jung¹⁵, acuñó el término inconsciente colectivo unido a los instintos. Éstos pueden ser fisiológicos como el instinto de supervivencia, pero también pueden manifestar fantasías, pues para Jung el contenido de los sueños es siempre simbólico. Los instintos son innatos y hereditarios, salen cuando surge la ocasión; son algo que quiere expresarse. Igual que en el recorrido de satélites o planetas, es una fuerza que no se ve ni se nota pero que nos desvía de nuestra trayectoria, para bien o para mal.¹⁶

¹³ VELASCO DE FRUTOS, Cándida, *Psicología General y Evolutiva*, editorial LEX nova, Valladolid, 1977.

¹⁴ Sigmund Freud (1856- 1939) médico neurólogo padre del psicoanálisis, destacada figura intelectual del s.XX.

¹⁵ Carl Gustav Jung (1875- 1961) médico psiquiatra y psicólogo suizo, figura clave en los inicios del psicoanálisis, fundador de la escuela de psicología analítica.

¹⁶ RTVE.es A la Carta, <<Para todos la 2 – 27/01/14>> [Conferencia en línea], 86 min [Consulta: 20-02-14] Disponible en: <<http://www.rtve.es/alicarta/videos/para-todos-la-2/para-todos-2-27-01-14/2351815/>>

En ocasiones no somos capaces de darnos cuenta de cómo ciertos hechos han marcado nuestras vidas hasta el paso de los años.

“Aquello que no se hace consciente en nuestra vida se califica como destino”¹⁷, por tanto, incidir en el inconsciente puede ser curativo, es decir, tener efectos terapéuticos.

La manera de superar problemas en el inconsciente radica en hacerlo consciente. No sólo hay un por qué de sus huellas o manifestaciones, también hay un para qué, y esto era lo que Jung denominaba *proceso de individualización*.¹⁸

El inconsciente juega un papel muy importante en mi proyecto por su faceta creativa y por su capacidad de generar nuevos recursos en situaciones de tensión o bloqueos.

El mar, como nuestro inconsciente, aún está por descubrir. Prácticamente cada día aparece una nueva especie marina, una planta acuática. Los seres vivos y su renovación son infinitos. Si establecemos similitudes con el inconsciente vemos que aún no hemos alcanzado su profundidad ni sus posibilidades. La conciencia es un círculo pequeño dentro de otro mayor que es lo inconsciente; como isla rodeada de océano.

¹⁷ ORTIZ-OSÉS, Andrés, *C. G. Jung, Arquetipos y sentido*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1988.

¹⁸ C. G. Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, editorial Seix Barral, Barcelona, 2002.

1.2. Más allá del horizonte

La percepción del mar, la franja del mar, no es posible sin su límite complementario, el cielo; y es precisamente en ese límite, en el borde donde se asienta el horizonte, en el que queremos detenernos. Este abismo tumbado, rendija hacia lo desconocido. Esa línea horizontal tan clara e irrefutable como inexistente, donde por más que se avance jamás se llega.

Esa sutil trinchera o ranura ha sido representada en el siglo XX por grandes artistas, pero nosotros nos vamos a centrar en este trabajo de investigación en las analogías y diferencias existentes en las obras de Rothko y Sugimoto, dos artistas, a cuya fuerza luminosa y profundidad en sus cuadros queremos hacer referencia pues con una reducción de elementos tan potente consiguen expresar lo esencial para la vida.

“Aquí está, aquello de lo que se compone mi mundo: una cantidad de cielo, una cantidad de tierra y una cantidad de movimiento.”¹⁹

Mark Rothko desarrolló y dio forma al espacio por medio de la profundidad pictórica, y es esta profundidad, acompañada del dramatismo de sus cuadros lo que lo convierten en uno de los principales referentes en mi proyecto.

Gracias a un intenso trabajo de superposición de colores o veladuras crea los ambientes, la atmósfera; campos de color con textura aterciopelada que generan luz u oscuridad, obtenida mediante la transparencia de finas capas de color.

Sus pinturas producen un efecto sensual y seductor. Nubes de contornos suaves y difuminados que muestran la sencillez de las formas y la majestuosidad del color. El drama surge de las tensiones entre colores y la oposición entre el límite y la evasión; entre la sujeción y la suspensión.

Sus escritos acompañan lo expresado en sus cuadros, conceptos de gran interés para este proyecto:

“A la hora de analizar el espacio (...) el término profundidad es una experiencia de penetración en los estratos cada vez más internos de las cosas. (...) hablamos de profundidad de la emoción, y cuando hablamos de acceso al conocimiento hablamos de un desvelamiento.”²⁰

Una puerta al conocimiento y a la esencia, donde se suprime todo lo superfluo e innecesario. Rechaza la materia a favor de una sublime abstracción. Claridad como eliminación de todo obstáculo entre pintor e idea, así como entre idea y espectador. Se convierte en una experiencia pictórica directa.

¹⁹ LÓPEZ-REMIRO, Miguel, *Mark Rothko. Escritos sobre arte (1934-1969)*. Editorial Paidós Ibérica, 2007.

²⁰ ÍBID.



Orange and Yellow, Mark Rothko, 1956.

Tiene como finalidad apelar a los sentimientos del espectador, uno de los principales objetivos que comparto. Con sus pinturas el espectador es presa de la convicción de que la pincelada y el color tienen algo que ver con la emoción.

“No me interesan las relaciones de color o de forma o de cualquier otra cosa (...). Me interesa solamente expresar las emociones humanas fundamentales –tragedia, éxtasis, melancolía, y demás-, (...). Las personas que lloran ante mis pinturas están teniendo la misma experiencia religiosa que yo tuve cuando las pinté.”²¹

Pero ello no reduce sus cuadros a sutiles evocaciones del espíritu sino que más bien los conduce a la expresión concreta y palpable de las intuiciones de un artista para el cual el subconsciente no es la orilla más lejana del arte, sino la más cercana. Tragedia y éxtasis como condición básica a unas pinturas que expresan la naturaleza del drama humano universal. El solemne sentido religioso que impregna sus obras fue propio del Romanticismo, junto con la necesidad de crear de “dentro a fuera”. Procesos creativos que se han llevado a cabo durante mi proyecto.

“Quizás haya notado que en mis cuadros existen dos características: o bien se trata de superficies expansivas que se dilatan hacia el exterior en todas direcciones, o bien superficies que se contraen y retraen hacia el interior en todas direcciones. Entre estos dos polos encontrará todo lo que tengo que decir”²²

²¹ ROSENBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza Forma, 1993, p. 243.

²² MUÑOZ MARTINEZ, Rubén, <<Apunte sobre Mark Rothko: La tela nos ha hablado>>, *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, No 7, [en línea], septiembre 2008, p. 85. [Consulta: 20-05-14]. Disponible en: < <https://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n7/ruben.pdf> >

Aunque el azul es por excelencia el color predominante a la hora de evocar o representar el elemento líquido, fue la gama cálida de Rothko la que más me inspiró y motivó. El rojo, tantas veces asociado por la psicología con el amor, la pasión, el deseo, la ira; posee una interesante dualidad que está presente en gran parte del desarrollo conceptual de este proyecto. Simboliza por un lado la vida y las pasiones mientras que por otro se asocia a la destrucción y a la muerte.

Si comparamos esta obra con la de Hiroshi Sugimoto, vemos que abundan las analogías referentes al horizonte como elemento conceptual y matérico. A pesar de trabajar en ámbitos tan diferentes como la pintura y la fotografía, su parentesco conceptual es innegable, Hiroshi destaca por su técnica evocadora, capaz de mover en el espectador los sentimientos más profundos.

“Quedan entonces el cielo y las nubes que necesitan todo el (mar) para pintar su drama”.²³

En la serie *Seascapes*, compuesta por paisajes marinos, los límites entre el mar y el cielo son juegos donde la luz traiciona la lejanía, creando campos visuales reducidos a dos tonos. Su obra plantea una negación del tiempo y del espacio. En ella, la memoria del mundo toma el protagonismo; sus mares son atemporales, van más allá de nuestra existencia.

Esta idea de sobrecogimiento frente a la inmensidad (también común en Rothko), tiene raíces en el Romanticismo.

“El gran sudario del mar siguió meciéndose como se mecía hace cinco mil años”.²⁴



Baltic Sea, Hiroshi Sugimoto, Rügen, 1996.



Sin título (Negro sobre gris), Mark Rothko, 1969.

²³ Parfraseando a Gaston Bachelard. *El agua y los sueños*. Ensayo sobre la imaginación de la materia, Fondo de cultura económica, Mexico, 2003, p. 47.

²⁴ MELVILLE, Hermann, *Moby Dick* (1951), Planeta, Barcelona, 1987, p. 646- 647.

Mar como comienzo y origen. Es en esa profundidad, y sentimiento de atemporalidad común en Rothko y Sugimoto²⁵ donde se presentan algunos de los conceptos desarrollados en la serie *Instalando el mar*, que presento en este trabajo.

Con la repetición cíclica que planteo con mis vídeos pretendo hacer que el espectador entre en un tiempo interno e íntimo, donde se desdibujan los límites pitagóricos, matemáticos, medidos.

²⁵ Las analogías entre estos dos artistas fueron recogidas por la *Place Gallery* de Londres, en la exposición *Rothko/Sugimoto: Dark Paintings and Seascapes*, 2012. [Consulta: 30-03-14]. Disponible en: < <http://www.pacegallery.com/london/exhibitions/11142/rothko-sugimoto-dark-paintings-and-seascapes> >

1.3. Mar y vida

El mar como objeto sensorial y simbólico está íntimamente ligado a la dinámica de la vida, pues todo sale del mar y todo vuelve a él²⁶. Es lugar de nacimientos y transformaciones. Como aguas en movimiento simboliza un estado transitorio entre los posibles y las realidades, la vida y la muerte, cuestiones que, entre otras, se abordan frecuentemente en el ámbito performático.

Todos los seres humanos tenemos en nuestro organismo un alto porcentaje de agua (65%) y en nuestro planeta tres cuartas partes también son agua. La vida surgió del mar, la mujer es dadora de vida. Todo ser viviente necesita de este líquido para su desarrollo ya sea animal o vegetal.

El océano se podría simbolizar como el gran útero que alberga cantidad de especies marinas. Ahí encontramos semejanzas con una mujer embarazada pues dentro de su barriga el feto se desarrolla y vive como pez en el agua. Tanto el océano como el líquido amniótico son ricos en nutrientes; alimentan, cuidan y protegen la vida.

En muchas partes del mundo la mujer es la principal recolectora de agua, se convierte en la responsable de la salud e higiene de la familia. Concepto de agua como purificadora.

En este sentido es importante mencionar la obra de la artista cubana Ana Mendieta, cuya preocupación sobre la muerte, memoria, resistencia, cuerpo femenino ha sido plasmada en su obra a lo largo de toda su trayectoria artística. Mediante el realismo de sus imágenes enfrentaba al público con el mensaje, centrándose en el exilio y en los tabúes que rodean a la mujer o la fertilidad.

La artista imprimía, excavaba o esculpía sobre la tierra la silueta de su cuerpo desnudo²⁷, casi como un autorretrato. Relaciona lo humano con la naturaleza de tal forma que casi se camufla en ella (*Silueta Series*). Con la naturaleza asociada a lo femenino refleja su propia experiencia (tanto de exiliada como de mujer). En el trabajo *Silueta en la playa* (p. 26), Mendieta traslada sus improntas y excavaciones al mar. La artista ahondó su figura en la orilla para llenarla de pintura y flores rojas que posteriormente desharían las olas.

²⁶ PÉREZ RIOJA, Jose Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, 1997.

²⁷ GROSENICK KÖLN, Uta, *Women Artists. Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*, Taschen, 2002.



Silueta en la playa, Ana Mendieta, 1976.

“Mediante mis esculturas *earth-body* me uno completamente a la tierra [...] Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas [...] en una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno es una sed de ser”.²⁸

Cada performance, cada escultura, cada obra tiene una marca de mujer que unifica toda su producción.

El mar, como parte de la naturaleza está vivo, en continuo movimiento, dando origen a las mareas. Responsable de esas mareas es la luna, cuyos ciclos duran 28 días al igual que el periodo menstrual de las mujeres, por ello, queremos decir que mar y luna han estado siempre vinculadas al sexo femenino; multitud de culturas en la antigüedad la adoraban durante los cultos a la fertilidad. Aunque su relación con los partos ha sido posteriormente desmentida, no puede negarse su influencia en el ser humano y su influencia también en el mar.

En este sentido, y precisamente haciendo mención al movimiento de las mareas, nos gustaría señalar la obra *Another Place* (1997) (p. 27), de Antony Gormley²⁹, instalación que varía continuamente puesto que emplea las subidas y bajadas de marea para completar la percepción de su trabajo.

²⁸ RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, ediciones Siruela, Madrid, 2003, p. 135,136.

²⁹ Antony Gormley (1950), escultor inglés.



En la instalación, 100 esculturas de hierro moldeadas con su propia figura se despliegan a lo largo de tres kilómetros de playa, a diferentes distancias de la orilla en la costa de Crosby Beach, cerca de Liverpool. Las mareas, como sabemos, son regidas de manera natural por la acción de la luna. Así pues, la luna gira alrededor de la tierra ejerciendo una atracción sobre el océano, donde al combinarse ambas fuerzas (centrífuga y de atracción), el nivel del agua sube y se producen las mareas; fuerzas telúricas responsables de los movimientos ondulatorios, continuos y cíclicos en las aguas. Cuando el nivel del mar sube, algunas piezas quedan parcial o completamente rodeadas de agua, presentando el dramatismo y apelando nuevamente, a las emociones de subsistencia metafórica del espectador. Gormley también explora la relación del hombre con el mar; el ritmo de las mareas muestra un tiempo marcado por la naturaleza y los astros, un tiempo alejado de la abstracta medida del reloj. Este tiempo de la naturaleza nos habla constantemente de ciclo, nacer y morir.

Por último, nos gustaría apuntar que para los que viven del mar; los marineros, pescadores, el mar tiene género femenino, para ellos la mar es una mujer. Durante largos periodos de tiempo abandonan a sus hogares en tierra para dejarse mecer y acariciar por su amor: la mar.

Este género, femenino, abunda también en la poesía.

“¿Y en días de temporal, cuando las olas embisten, cuando la mar se pone brava?”³⁰

Veamos unos versos de Alberti, quien dedicó muchos de sus poemas a este tema, que exponen como el autor echa de menos el mar, lamentándose de haberse alejado de él como si de una novia se tratara.

El mar. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar!
¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?
¿Por qué me desenterraste
del mar?³¹

No es casualidad que la patrona de los marineros sea una mujer (La Virgen del Carmen).

³⁰ GIRONELLA, José María, *Los hombres lloran solos*, 1986.

³¹ Rafael Alberti, fragmento de la poesía <<El mar>>, *Marinero en tierra*.

Que eres loba de mar y remadora,
Virgen del Carmen, y patrona mía,
escrito está en la frente de la aurora,
cuyo manto es el mar de mi bahía.³²

³² Rafael Alberti, fragmento de la poesía << Día de amor y bonanza >>, *Marinero en tierra*.

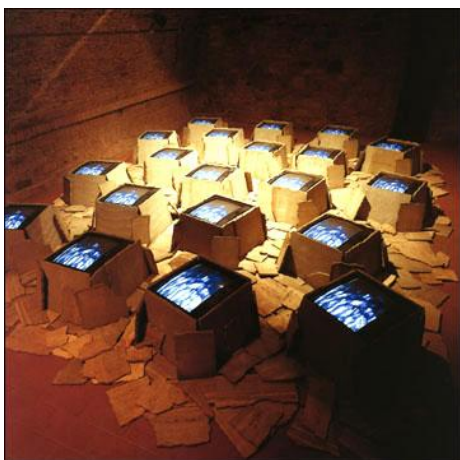
1.4. Un mar de representaciones

En este trabajo se desarrolla el tema del agua y el mar, tanto formal como conceptualmente. Tema que ha configurado el desarrollo de nuestra producción artística, formas de representación que han servido como fuente de motivación y como puntos iniciales de reflexión en este proyecto.

Son muchos los artistas contemporáneos que tienen como tema central de su trabajo el agua. Empleado como objeto representativo, o como concepto para expresar otros temas, está claro que el agua es un elemento potente y evocador. Entre ellos nos gustaría destacar el trabajo de Fabrizio Plessi, el agua está presente en su obra, prácticamente desde sus comienzos artísticos.

Es uno de los precursores en el ámbito de la videoinstalación. Este artista representa lo natural mediante lo artificial o tecnológico, sustituyendo el objeto por su representación audiovisual.

El uso horizontal y no vertical del televisor nos confirma que el artista no cree en una contemplación meramente gramatical del medio³³.



Mare di marmo, Fabrizio Plessi, 1985.

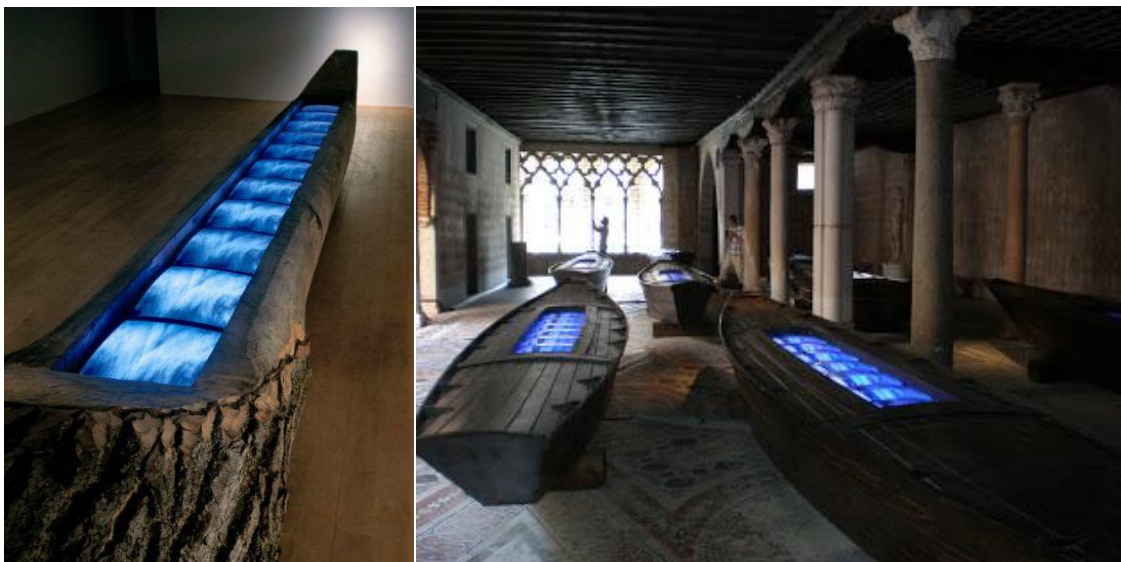


Bronx, Fabrizio Plessi, 1995.

En algunas ocasiones lleva a cabo interesantes sustituciones, en otras, enriquece el propio material “pobre” con nuevas tecnologías; en cualquier caso, estos elementos naturales ligados a la tecnología hacen que se produzca un cambio en el ámbito de la percepción. La convivencia tanto de los elementos reales como de los virtuales nos sugieren que vivimos en un mundo tremendamente abstracto y conceptual, un mundo que se inicia en el lenguaje y que fue ampliamente desarrollado en el arte conceptual.

³³ MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO, *Plessi, Videocruz: [exposición] Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid*, Generalitat Valenciana. Conselleria de cultura, 1988. P. 20.

Vastos campos oníricos gobiernan las instalaciones de Plessi con un hilo que corre hasta el surrealismo. Sustancias de la imaginación que se filtran por debajo de la sutil pátina y fluyen por todo el espacio de la instalación con la lentitud silenciosa del aceite³⁴.



Timaru, L'enigma degli addii, 1999

L'enigma degli addii, 2009

Sus instalaciones, que corresponden al concepto de Site-Specific, han sido muy importantes para el desarrollo conceptual de mi trabajo.

“El medio no es el mensaje”³⁵, afirma el artista en contraposición a la célebre cita del canadiense Marshall McLuhan³⁶. Plessi representa la naturaleza con sus objetos tecnológicos y televisivos dándonos una imagen virtual de la misma. En este proyecto se representa el mar y se alude a su movimiento mediante los vídeos de fragmentos de un cuerpo en movimiento; hablamos pues de tropos literarios, hablamos de metonimia.

La omnipresencia del agua es otro de los puntos de clave. Éste es un elemento consustancial a nuestra vida; primordial, ancestral, y el video es un elemento actual ligado a la tecnología y a nosotros mismos. Ambos son móviles y transportadores. Vivimos una percepción mediatizada por la tecnología.

³⁴ MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO, *Plessi, Videocruz: [exposición] Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid*, Generalitat Valenciana. Conselleria de cultura, 1988. P. 21.

³⁵ GRAZIA MATTEI, Maria, << El arte y los nuevos medios en Italia >>, *Encuentros*, Centro Cultural del BID [conferencia de Maria Grazia Mattei con notas del artista Fabrizio Plessi] [en línea] No. 45, 2003. [Consulta: 03-06-14]. Disponible en: < http://www.iadb.org/exr/cultural/documents/encuentros/45_Mattei_Span_ALL.pdf >

³⁶ Marshall McLuhan (1911- 1980), estudioso de los medios electrónicos de comunicación y visionario, cuyo aforismo más conocido fue “el medio es el mensaje”.

Otra manera de “instalar” el mar es el ejemplo de *Marulho* [El murmullo del mar] (1997).



Esta obra, del artista Cildo Meireles, presenta un muelle de madera sobre las olas de un mar formado por las hojas azules de diecisiete mil libros. En esta instalación la palabra “agua” es pronunciada por hombres y mujeres de distintas edades en un total de 80 lenguas articulando un rumor ininteligible que recrea el murmullo del mar.

Nuevamente se lleva a cabo un trabajo de metonimia donde el discurso se genera por medio de la sustitución. Imágenes y objetos de la vida cotidiana (como son los libros) se reinscriben en un espacio distinto. El autor crea un ambiente que conduce al espectador directamente a una experiencia sensorial completa; está materialmente sumergido en la atmósfera, puede penetrar en ella y moverse libremente.

Volviendo a la representación audiovisual, la obra del Bill Viola está inundada por éste elemento. Supone un gran referente entre los artistas que utilizamos los nuevos medios electrónicos audiovisuales.

Sus creaciones monocanal, instalaciones y otras obras reflejan una espiritualidad y un sentido religioso semejante al antes descrito en Rothko y Sugimoto.

Conceptualmente conecta temas tan contradictorios como la vida y la muerte, la luz y la oscuridad, acción y calma, fuerza y tranquilidad; dualidades que establecen lazos con las visiones antes descritas sobre el mar en el Romanticismo (atracción- repulsión).



Nantes Triptych [Tríptico de Nantes], Bill Viola, 1992.

Es de particular interés para nuestro proyecto la continua presencia del agua en su obra. Recurre a este elemento para afrontar temáticas de la condición humana tan profundas como el nacimiento, la muerte, la consciencia; enfocadas siempre desde la experiencia y preocupación personal. Bill Viola es el creador de algunas de las obras más personales dentro del circuito del arte contemporáneo.

Con frecuencia muestra figuras que emergen y se sumergen en el agua, creando una vívida experiencia evocadora y sensorial. Mención al inconsciente, las imágenes del mundo pueden exteriorizar estados mentales del individuo. Las imágenes oníricas presentes en algunos de sus trabajos como *Threshold* o *The Sleepers* fluyen en esta cadena conceptual que va del agua a lo onírico y a lo inconsciente. El agua conecta a los durmientes con la sustancia elemental, fluyen mediante el sueño.



The Sleepers [Los durmientes], Bill Viola, 1992.

Con el vídeo como medio de expresión, su obra ha experimentado desde sus comienzos una creciente preocupación por la percepción. El sonido siempre es representativo, pues el mínimo ruido podrá ser protagonista de la obra. En este trabajo, el audio se convierte en objeto de gran interés. Reproduce el sonido de unas respiraciones pausadas que inundan el espacio, transmitiendo sensación de paz interior.

El agua, como hemos visto, ha sido y será para muchos artistas recurso y metáfora. Sustancia esencial que conforma en gran medida el cuerpo humano, da la vida pero también la puede quitar.

En ciertas poéticas, la muerte es dibujada en el seno del agua. Muertes tranquilas como la de Ofelia, Narciso o Caronte; donde la muerte es bella³⁷.

En otros casos; inmigrantes, marineros, navegantes; el agua del mar es el ataúd de la desesperación y el abandono. Un cadáver sin pasado que llega a una playa sacando al pueblo de su sopor. El lugar del ahogado (muerto) es el agua, y éste viene del agua que tradicionalmente simboliza la vida.

³⁷ Gaston Bachelard. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de cultura económica, Mexico, 2003.

2. SERIE INSTALANDO EL MAR. Proceso artístico

2.1. Introducción

El proyecto *Instalando el mar. Representación sensorial y simbólica*, es un proyecto de exposición inédito que consta de tres obras, tal y como se presenta en la introducción de este TFM. En él la respiración como metáfora es la protagonista y se presenta a través de diversos medios.

La primera, *La Mar*, es una instalación audiovisual en un espacio acotado, por cuatro pantallas de retroproyección, en una sala expositiva en la que se escucha el sonido grabado del mar y el del cuerpo respirando. Los vídeos proyectan imágenes de fragmentos del cuerpo correspondientes a la zona abdominal y lumbar.

La segunda pieza, *Fondo*, es una videoescultura compuesta por seis monitores sobre una estructura, que muestra fragmentos de un cuerpo en movimiento cíclico. Las imágenes presentan pecho, espalda y abdomen femeninos con movimiento ondulatorio y continuo.

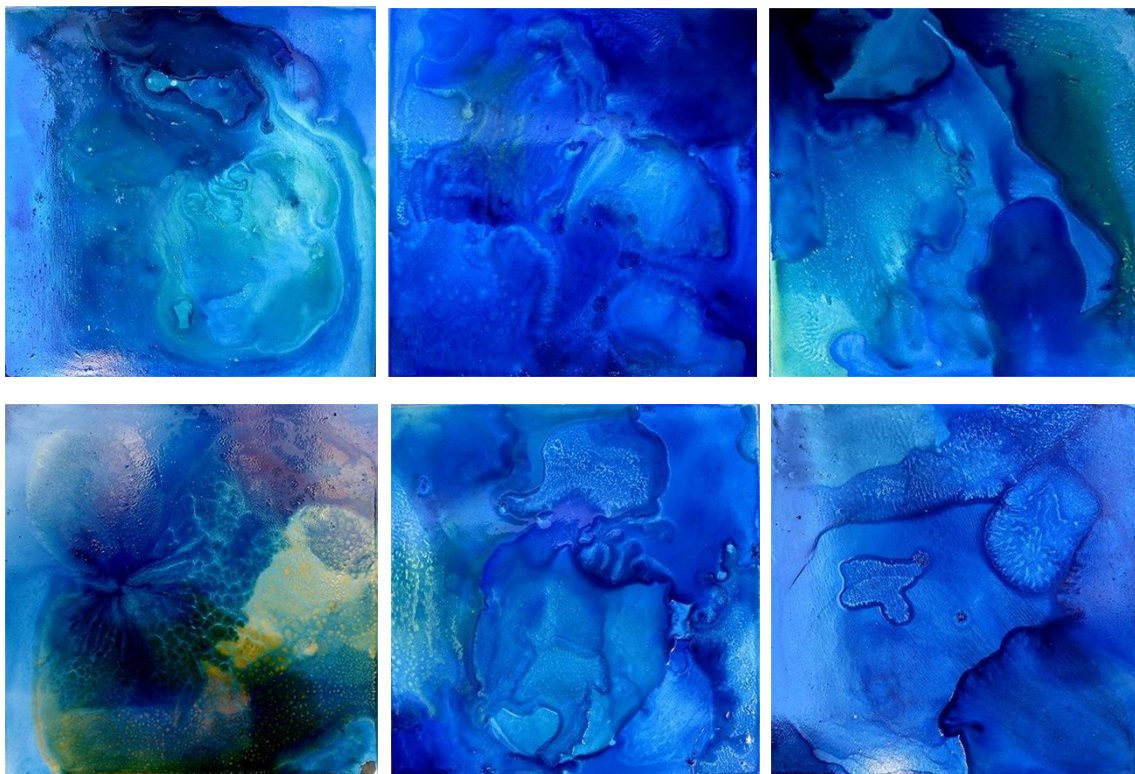
La tercera pieza, *Periodo*, es la grabación de una performance basada en un giro continuo y sobre el propio eje, cuya duración es de doce minutos.

2.2. Antecedentes

El trabajo realizado previamente a la serie *Instalando el mar*, y que nos sirve como referente inmediato al mismo, se centra en la experiencia como fuente de creación. El componente autobiográfico en el proceso es fundamental para el desarrollo de la obra aunque no siempre sea intencionado o consciente.

Existe en este proyecto, una clara analogía con la acción pictórica de algunos artistas del Expresionismo Abstracto, que más que un estilo designaba un proceso: los sentimientos se exteriorizan a través de la propia acción, por lo que el gesto y sus connotaciones psicológicas se convierten en los elementos más relevantes.

La pieza *Sin Título* consta de seis tablas pintadas al óleo y se refiere a las imágenes inconscientes o clichés culturales que podemos tener del fondo marino. No hay una representación descriptiva del mismo, sino que de manera espontánea se recrea un espacio que pertenece al imaginario colectivo.



Sin título, Rocío Vicent Alaminos, 2014.

Aunque en este caso, en cuanto al proceso técnico, estemos más próximos a la gestualidad de Jackson Pollock³⁸, recordamos nuevamente que es Rothko, ya mencionado en los referentes de la serie, la principal fuente de inspiración de todo el proyecto que aquí se presenta, pues todas las piezas audiovisuales, están dotadas de evidentes contenidos pictóricos en relación a su trabajo.

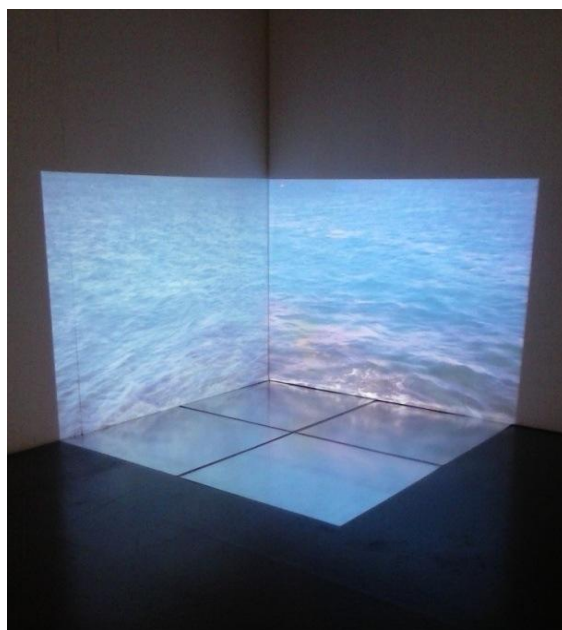
La obra *Pídele al pájaro que vuele*, realizada con motivo del Proyecto Fin de Carrera en el año 2013, es mi primer trabajo audiovisual en el que aparece el mar, y en él cobran protagonismo: la imagen, el reflejo y el audio.

La imagen está formada por dos vídeos en espejo que muestran el movimiento de las olas del mar. Cada proyección tiene unas dimensiones de 1,6 x 2,20 metros. El reflejo, en el suelo, es generado por cuatro planchas de acero galvanizado de 1 x 1 metros con espacio de 10 centímetros entre ellas y el sonido, es una grabación de las olas del mar desde la orilla.

En esta pieza, podemos relacionar las imágenes de las proyecciones, con los campos de color expresionistas, con la luminosidad pictórica y con la fuerza emocional presentes en la obra de Rothko. Grandes superficies de azul que escapan al soporte del lienzo generando horizontes (límites) con la superficie sobre la cual se proyectan.



Nº 61, Mark Rothko, 1953.



Pídele al pájaro que vuele, Rocío Vicent Alaminos, 2013.

³⁸ Jackson Pollock (1912- 1956), artista estadounidense del movimiento expresionista abstracto, conocido especialmente por el uso de la técnica pictórica del *Action Painting*.

También relacionada con el tema y durante el máster, realicé una serie fotográfica en blanco y negro, soporte digital, donde el mar se evoca, en esta ocasión, desde el cabello. El conjunto se titula *Oleaje*.



2.3. Obra

2.3.1. *La Mar*

El artículo determinado “La” que encabeza el título no es un mero hecho fortuito ya que indica la relación del mar con el cuerpo femenino.

Esta propuesta, de aspecto medido, preciso y ordenado alude a las capas más superficiales del mar, y también a nuestra consciencia. No tiene cabida pensar que exista algo más que lo que vemos. Damos una imagen cuidada de nosotros mismos, pero si prestamos atención al reflejo podemos intuir que hay algo más. El prácticamente desconocido fondo marino o inconsciente, en el cual conviven recuerdos y conductas aprendidas, es donde moran nuestros traumas y nuestros miedos aparentemente injustificados; pero también habitan los procesos creativos y la libertad.

En esta pieza encontramos una particular conexión formal con el trabajo de Marina Abramovic. Sus instalaciones son limpias, cuida todos los detalles, la estética es muy importante. Además, aunque con finalidades totalmente distintas, vemos también el uso del reflejo como recurso. En la videoinstalación *Mambo*, la luz de la proyección incide sobre el suelo cubierto por planchas de acero, invitando al espectador a entrar.



Mambo, Marina Abramovic 2003.

Mi trabajo propone una reflexión sobre la representación romántica del mar y las posibilidades de la instalación como dispositivo capaz de actuar y reconfigurar los fundamentos de la marina como género.

Mediante la sustitución y la asociación profundizo en los conceptos, ya citados en el primer capítulo, tales como mar, ciclos, vida, muerte; conectando el mundo del fondo marino con el de la psique humana; el inconsciente. Los elementos principales son: la imagen, el reflejo del suelo y el audio.

El papel del espectador fue uno de los principales promotores de la obra, ya que una de mis principales motivaciones era acercar su vivencia al mar y al fondo marino; transmitirles en cierta medida mis emociones cuando me sumerjo.

Descripción.

La pieza *La Mar* está compuesta por cuatro retroproyecciones, sobre cuatro pantallas que componen un cubo (400X400X250cm) inscrito dentro de la sala de exposición. Este espacio aísla al espectador en una atmósfera visual y sonora en la que se proyectan los movimientos de fragmentos del cuerpo, aludiendo al movimiento continuo del mar y de la vida.

El cubo, es al mismo tiempo, un espacio activo que permite cualquier tipo de recorrido ya que se pueden observar las proyecciones desde un punto fijo o se puede transitar en su interior observando la instalación desde múltiples puntos de vista, esto dependerá, del impulso emocional del espectador.

Toda la superficie del suelo en el interior de la pieza está cubierta por planchas de acero galvanizado de 1 x 1 m con un pequeño espacio libre entre ellas. Reflejan la luz de las proyecciones y su imagen de manera distorsionada, creando ilusión de profundidad.

Los cuatro lados del cubo muestran por orden de entrada y de derecha a izquierda fragmentos de la zona abdominal y lumbar: espalda, abdomen, abdomen y espalda, creando un continuo abarcador. Debido a la similitud, que no igualdad, de las imágenes, se prioriza la conciencia del cuerpo y de la musculatura. En estas imágenes también se juega con la escala y el tamaño, efecto que se refuerza al estar proyectadas desde el suelo y sin vacíos entre una y otra.

La oscuridad del fondo de la pantalla se extiende y une con la de la sala lo que potencia el volumen del cuerpo y genera un horizonte en movimiento que indefectiblemente alude al oleaje del mar.



La Mar: proyección lineal. Fotogramas de los vídeos.

Las imágenes nos hablan de la horizontalidad del mar. Para ello, hemos reforzado la composición distribuyendo cada una de las proyecciones en tres cuartas partes de piel y un cuarto de fondo. La altura de la línea de horizonte, o límite de la piel, es igual en todas para favorecer la continuidad del movimiento y superar a la del espectador para envolverlo.

Su movimiento es orgánico y acompasado. Alterna movimientos fluidos, ondulantes, con otros bruscos y vibrantes. Evoca el movimiento ondulatorio del mar, las olas al romper y las mareas.

Los cuatro vídeos, en formato 3:4, tienen la misma luz, dimensiones y color. Al tener todos la misma altura y reproducirse de manera continua, se consigue la unidad en las imágenes.

La zona proyectada se corresponde exactamente con las medidas de las pantallas, salvando la parte el acceso al interior, que se sitúa en el lateral de una de ellas, para evitar que la luz salga de la pieza.

La pieza *La Mar también contiene* dos audios que, siguiendo las indicaciones del cineasta José Val del Omar³⁹, se presentan como un sonido diafónico o “de choque” entre espectador y obra. Ambas fuentes de sonido son distintas. La primera se sitúa fuera del cubo proyectado, próxima a la entrada de la sala expositiva, reproduciendo el sonido que produce la respiración de un cuerpo.

La segunda fuente, ya en el espacio interno, actúa como contrapunto a la acción que se desarrolla en la pantalla reproduciendo el sonido de las olas del mar al romper en la orilla. Ambos se reproducen de manera continua. Este sistema contrasta totalmente con el estereofónico.

La iluminación consistirá únicamente en la luz generada por los cuatro proyectores. Para su instalación es necesaria una sala expositiva aislada del exterior tanto visual como acústicamente y con ello obtendremos una oscuridad total a cualquier hora del día.

Material técnico.

-Cuatro pantallas de retroproyección cuyas dimensiones son de cuatro metros de largo por dos metros y medio de altura cada una.

-Techo técnico, o en su defecto un sistema alternativo, que permita sostener los proyectores arriba.

-Cuatro proyectores de óptica estándar (cada uno con araña o garra para techo técnico). Los modelos han de ser iguales para asegurar una misma distancia de alcance, calidad y resolución. Para mayor exactitud en luminosidad y color sus lámparas deben tener un tiempo de vida semejante. Ciertos parámetros como: contraste, color o brillo, se pueden terminar de ajustar manualmente.

³⁹ José Val del Omar (1904- 1982) cineasta experimental español, inventor y visionario.

-Cuatro lectores de DVD.

-Doble sistema de altavoces o amplificadores con los reproductores necesarios para distribuir de la manera antes expuesta.

-Cableado correspondiente que podrá requerir alargadores, en función de las dimensiones y recorrido de los mismos.

-Disponibilidad de clavijas y conectores.

Todas las acometidas y tomas de corriente estarán dotadas de toma de tierra y de las protecciones magneto térmica y diferencial, adecuadas para los consumos requeridos por los equipos a ellas conectados, tal como establece la normativa vigente.

Se intentará que el equipo de regulación y el de sonido estén en tomas independientes. En el caso de que no sea posible, por lo menos las protecciones magneto térmica y diferencial serán independientes para ambos equipos.

Montaje y mantenimiento.

Tanto en el proceso de montaje como en el de desmontaje precisa de personal. La instalación de la pieza no es complicada si se cuenta con el equipo necesario y nos ceñimos a unas pautas. Es necesario un técnico polivalente que conozca la sala y los equipos para su correcta disposición y funcionamiento.

Una vez instalada hay que tener en cuenta que al tratarse de una video instalación requiere de su activación y desactivación diaria, tarea que puede llevar a cabo el técnico del montaje o un empleado encargado. No se precisa personal especializado para este cometido.

La sala deberá contar con un guarda de seguridad o un sistema adecuado para proteger el equipo técnico y la pieza.

Proceso de producción.

Es durante este proceso cuando se determinan los recursos materiales y humanos necesarios para desarrollar la obra. Con frecuencia, el proyecto inicial sufre modificaciones a la vez que modifica el espacio. En los ensayos o pruebas se visualizan fallos que a nivel hipotético o conceptual podríamos no apreciar. Se esclarecen aspectos técnicos.

La obra *La Mar*, busca la inmersión sensorial del espectador. Éste juega un papel protagonista, y por eso, fue imprescindible llevar a cabo un ensayo de montaje completo.

Para poder hablar de emociones la mejor manera es sentir las, y haciendo la prueba es como se verificó la funcionalidad e intencionalidad de la propuesta.

Con la ayuda de las asignaturas cursadas, los espacios y el material técnico disponibles en el máster se pudo desarrollar este ensayo.

La project room A.3.9, en la que trabajé, no cuenta con la opción de paredes blancas, y tiene gran cantidad de elementos como ventanas o enchufes que generan contaminación visual. La adecuación del espacio es fundamental.

Para obtener resultados lo más fieles posibles al proyecto cubrí cuatro metros de una pared con cartón pluma (200x100cm), pinté otra y monté una tercera móvil (200x300cm) hecha con cartón pluma y listones de aglomerado. Obtener paredes blancas y limpias era muy importante porque al no disponer de pantallas de retroproyección éstas hicieron de superficie proyectada.

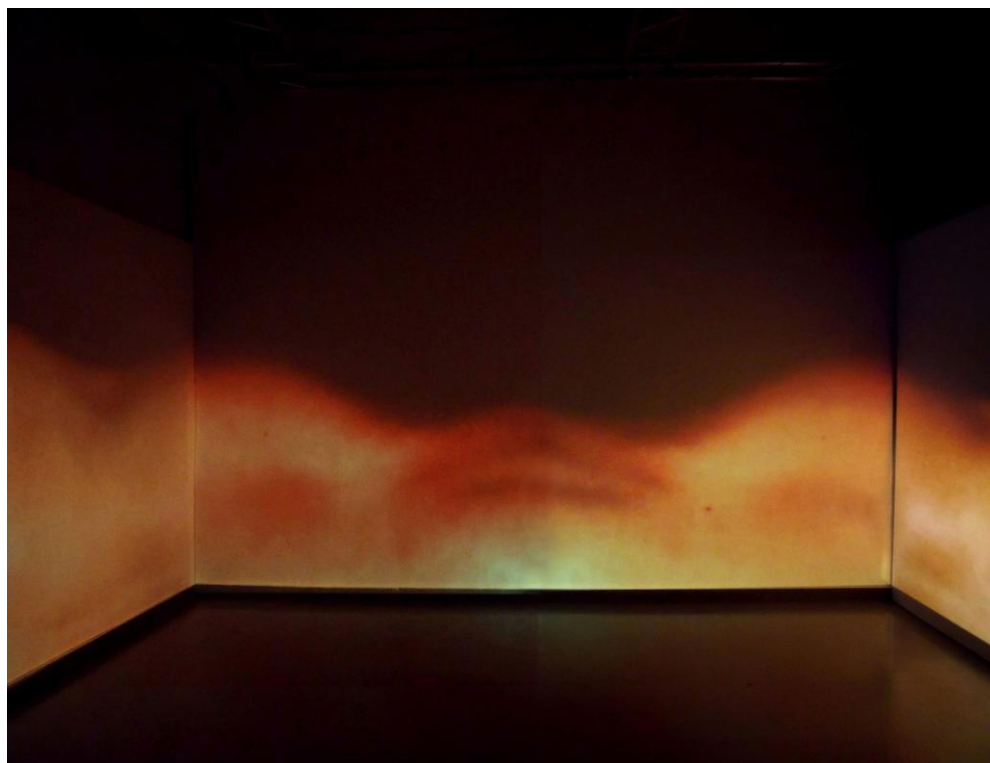
Las imágenes de los vídeos fueron editadas con *Premiere*. La composición es fundamental al tratarse de imágenes sencillas y directas.

Tanto la disposición de las proyecciones como la de la pared móvil en la sala cambiaron hasta conseguir un tamaño adecuado y similar en todas ellas.

En este caso proyecté sobre 3 paredes. La central era de mayor longitud, la suficiente como para proyectar dos videos sobre ella y así poder ver en conjunto las cuatro imágenes que forman la pieza (p. 44-45). A su favor la sala contaba con techo técnico y conectores en varios puntos (incluido el techo).

Los proyectores de los que disponíamos en el máster daban fuertes variaciones de color, luz, tamaño, entre una imagen y otra. Con el programa informático *Premiere*, y los ajustes manuales efectuados directamente sobre cada uno de ellos se solventaron para conseguir uniformidad en el conjunto, aunque la gama cromática discernía respecto a los originales.

Los últimos ensayos se centraron en el reflejo del suelo y el audio comprobando su carácter envolvente.

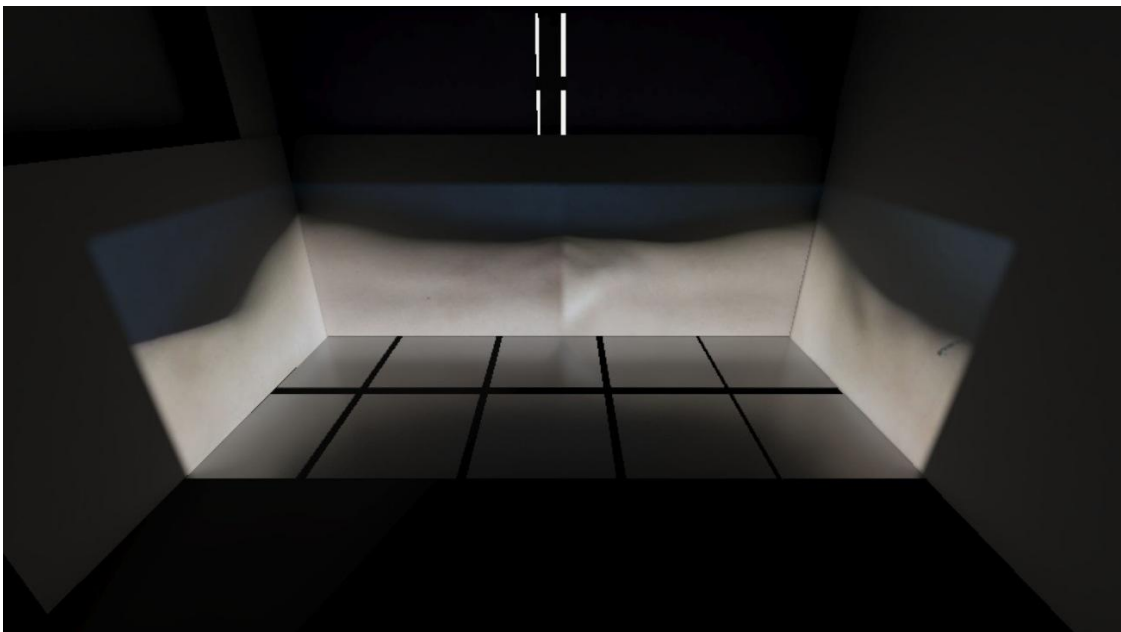


La Mar, Rocío Vicent Alaminos, ensayo de montaje, project room A.3.9, Universidad Politécnica, Valencia, 2014.



La Mar, Rocío Vicent Alaminos, ensayo de montaje, project room A.3.9, Universidad Politécnica, Valencia, 2014.

Paralelamente a esta práctica llevé a cabo un estudio de 3D con el programa informático *3D Studio*. Éste reforzaba las prácticas de montaje llevadas a cabo en la project room A.3.9. mostrando una estructura abierta de la obra.



Las clases teóricas y las prácticas 3D, unidas a las pruebas en la proyect room han sido una excelente combinación para adecuar y definir cada punto de mi trabajo, verificando su funcionamiento.

2.3.2. Fondo.



Esta pieza nace como continuación a la propuesta anterior, *La Mar*. Si bien antes hacíamos referencia a las capas superficiales del mar, en *Fondo*, como su nombre indica, aludimos a las profundidades.

De forma caótica y aparentemente aleatoria se presentan las aguas profundas, el fondo marino donde moran criaturas insospechadas. La luz desaparece, y el concepto de vida cambia.

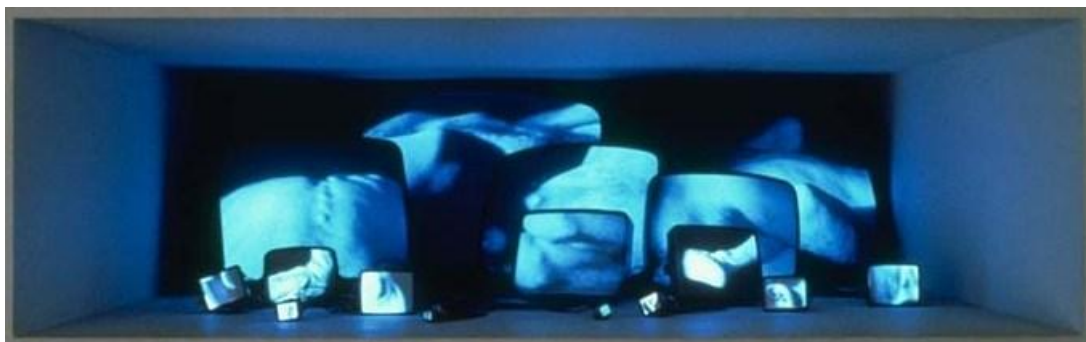
Cuanto más nos sumergimos menor es el conocimiento que tenemos de cuanto nos rodea: hemos entrado en el inconsciente.

Aunque aparentemente reine una sensación de descontrol, ese *hábitat* tiene sus propias normas y jerarquías. Existe una razón de ser para cada elemento.

Mediante el uso de la metáfora se sugieren animales extraños que fluyen; fragmentos de recuerdos que somos incapaces de encajar, pues como mencioné en el primer capítulo, la zona inconsciente de la psique no es accesible desde la zona consciente al igual que el hombre aun no ha conseguido acceder a ciertos estratos del fondo debido a las condiciones extremas de presión y temperatura.

Por tanto, ambos mundos escapan de nuestra comprensión.

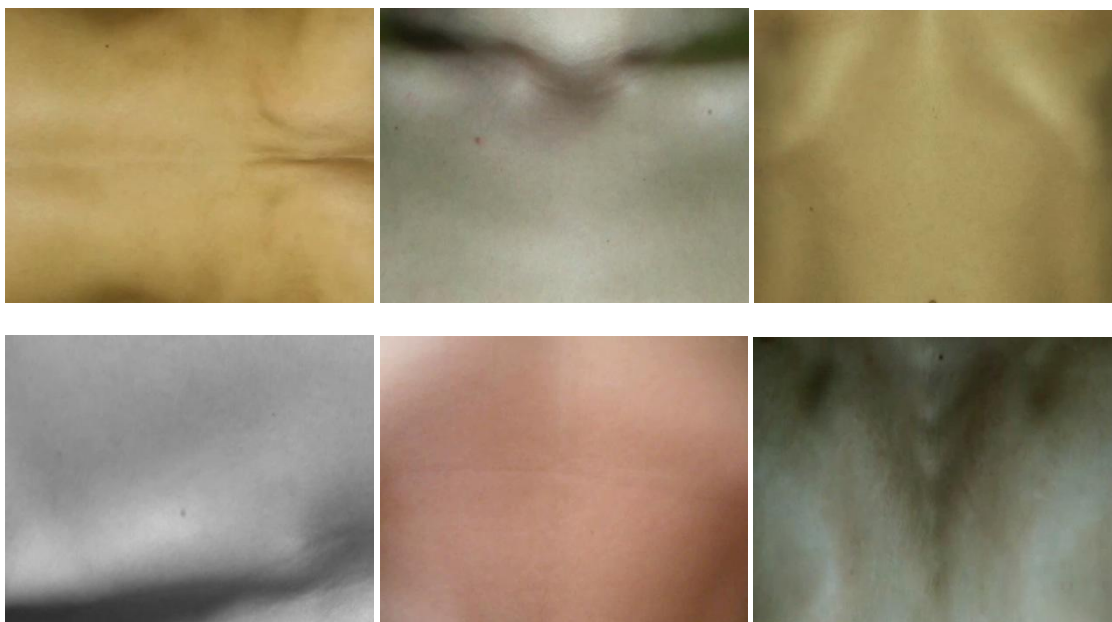
Esta solución formal (bastante alejada de la anterior) se aproxima más al modelo de Nam June Paik⁴⁰, o al de Gary Hill⁴¹ en la obra *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place* (1990).



Inasmuch As It Is Always Already Taking Place, Gary Hill, 1990.

Descripción.

Fondo es una videoescultura (101,5x115x73cm) compuesta por seis monitores de televisión sobre una mesa (estructura sencilla de aglomerado y listones que reposa sobre dos caballetes). Las imágenes muestran fragmentos del cuerpo en movimiento abstraídos mediante zoom y variaciones en su orientación (vertical u horizontal). El color, la iluminación y el brillo, son diferentes en cada uno de ellos, igual que pasa con el ritmo y el movimiento. Unos muestran una respiración tranquila, otros una vibración diafragmática nerviosa, otros sinuosas ondulaciones.



Fondo: fotogramas de los videos.

⁴⁰Nam June Paik (1932-2006), artista surcoreano conocido como el “padre del video arte”.

⁴¹ Gary Hill (1951), este artista Americano es considerado uno de los referentes fundamentales en el campo del video arte y de la instalación audiovisual.

Estos vídeos, en formato 3:4, señalan el amplio vocabulario expresivo que pueden adoptar algunas partes del cuerpo. En la repetición de un movimiento u acción se generan variaciones que hacen que cada vez sea diferente.

Como se detalla en el primer capítulo, aproximadamente un 80% de la actividad diaria es inconsciente. Con este proyecto, se toma conciencia de esos movimientos, del propio cuerpo y su anatomía.

Los seis vídeos se clasifican en tres grupos: conciencia de la respiración, conciencia de la musculatura (ondulaciones) y movimientos diafragmáticos (vibraciones).

La composición de la imagen es fundamental. Las partes del cuerpo están descontextualizadas por el zoom y las variaciones en la orientación.

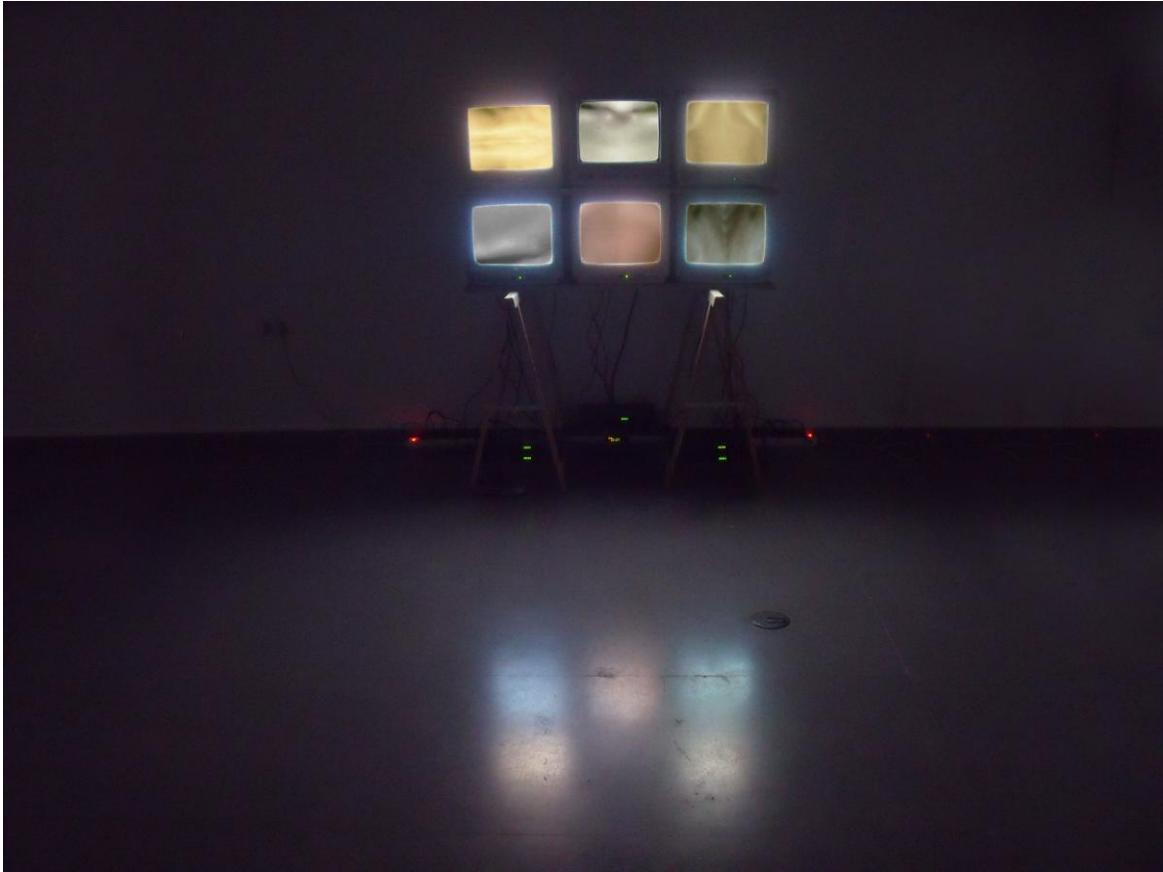
Su luz de los monitores se refleja en el suelo generando vibrantes manchas de color (p. 50). La obra no está pensada para ser recorrida, el espectador tiene un papel contemplativo en este ambiente acuoso donde fluyen las imágenes.

El audio de esta pieza, grabado durante una inmersión de buceo, reproduce una respiración marina acompañada de ciertos ruidos y agua. El sonido procede de cada uno de los televisores individualmente. La duración de cada vídeo es distinta, reproducidos en bucle crean un creciente caos auditivo.

Para la muestra de esta pieza es necesario que la sala esté en completa oscuridad. La iluminación es únicamente la generada por los monitores de televisión y sus reflejos. Éstos, junto con el audio, y la penumbra crean un *ambiente*⁴² que envuelve al espectador y le evoca un viaje al *Fondo* marino.

Aquí cables, mandos, lectores de DVD; conviven con los vídeos emitidos por los televisores, que son los protagonistas (p. 50). Estos elementos son apenas visibles, la luz de los monitores establece una jerarquía perceptiva en donde sólo los elementos próximos a su haz se pueden intuir vagamente.

⁴² Entendemos por ambiente la definición de la R.A.E.: Dicho de un fluido: que rodea a un cuerpo. [Consulta: 20-04-14]. Extraído de: < <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=ambiente> >



Fondo, Rocío Vicent Alaminos, project room A.3.9, Universidad Politécnica, Valencia, 2014.

Material técnico.

-Seis monitores de televisión, que además de reproducir la imagen, actúan como objeto ocupando un espacio físico que genera una composición.

-La estructura que da forma y sostiene a los monitores está compuesta por dos caballetes de madera y dos tablas de aglomerado ajustadas a la medida de los televisores.

-Seis lectores de DVD.

-Cableado correspondiente (euro conectores, conectores de RCA y alargadores entre otros).

Montaje y mantenimiento.

Se necesita personal para la descarga, montaje, encendido, desmontaje y carga de la pieza.

El proceso de montaje no es complicado gracias a la planificación y las instrucciones, pero necesita de personal especializado. Un técnico polivalente que conozca la sala y los equipos. Este mismo personal deberá acudir para el desmontaje. El tiempo estimado es dos horas.

Al tratarse de material audiovisual se necesita conectar y apagar cada día al principio y al final de la jornada. También será necesario un guarda de seguridad o un sistema de vigilancia adecuado para proteger el equipo técnico y la pieza.

Proceso de producción.

Su realización pudo llevarse a cabo nuevamente gracias a los espacios y recursos materiales disponibles en el máster.

Esta pieza surge como continuidad a la obra anteriormente expuesta; pero su planteamiento es muy distinto. *Fondo* se compone de muchos elementos (cables, mandos, lectores, monitores, cables) en contraposición a la sencillez y abstracción matérica de *La Mar*. La composición y volumen de estos elementos es muy importante.

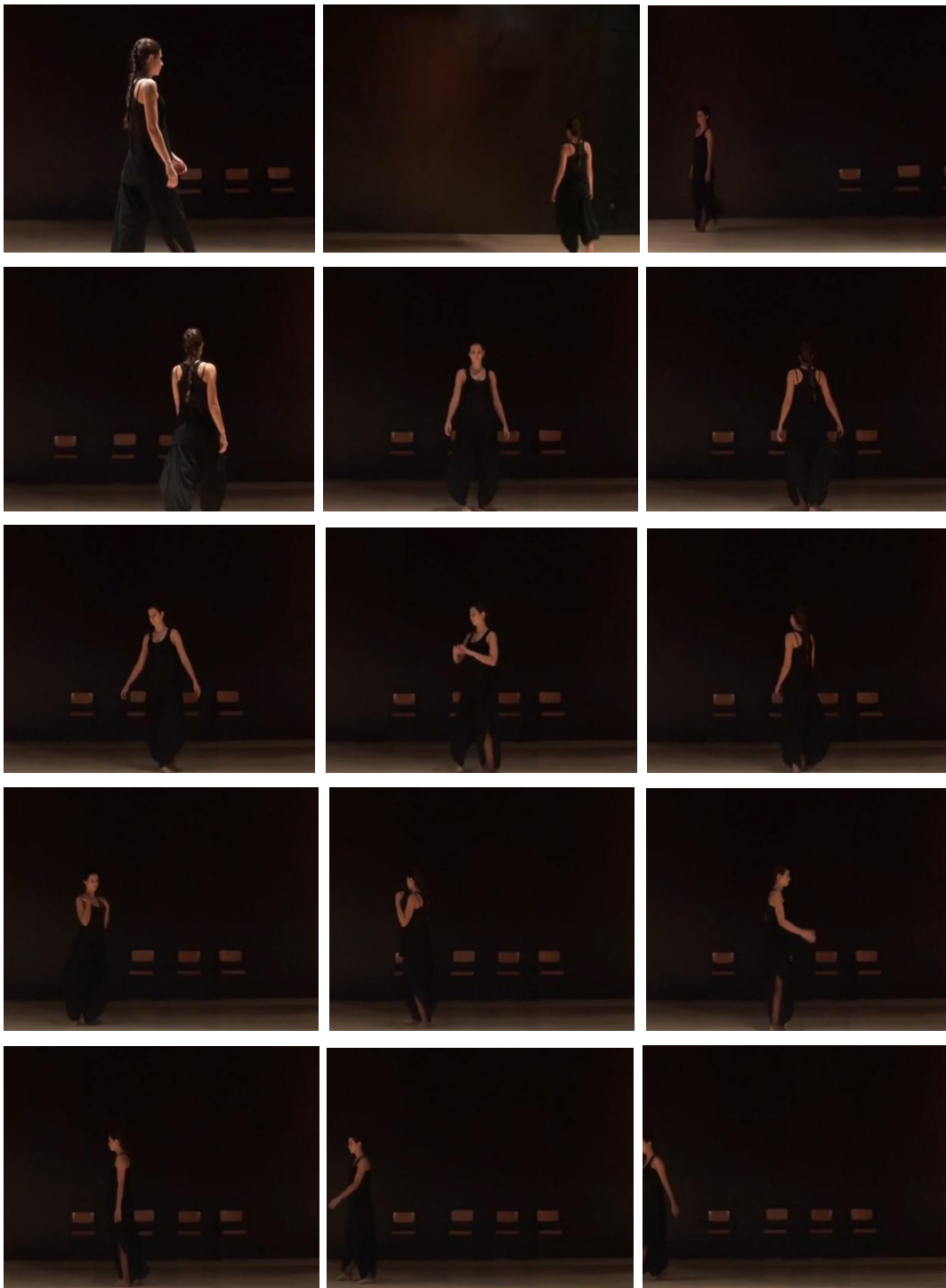
Esta obra debe presentarse en un ámbito de total oscuridad; en relación a la psique expresa la dificultad para comprender el inconsciente, y en relación al mar alude a la zona abisal⁴³ donde no llega la luz. Que no podamos ver algo no significa que no esté. En este hábitat el volumen y la forma de los seres vivos son imprescindibles, lo han adaptado para soportar las altas presiones.

⁴³ La zona abisal es el espacio oceánico entre 3000 y 6000 metros de profundidad. Es una zona oscura donde la luz solar no llega.

Atendiendo a las medidas concretas de los monitores disponibles, se hizo la estructura, la sujeción de la pieza y se distribuyeron el resto de elementos.

Con frecuencia durante los montajes la obra se nutre o transforma. En este caso, uno de los euroconectores estaba dañado y hacía que el monitor generara la imagen en blanco y negro. Me pareció interesante el cambio, equilibraba al resto de vídeos, y opté por grabarlo el blanco y negro para que permaneciera así.

2.3.3. *Periodo.*



El nombre hace alusión a los ciclos, a la naturaleza, a las mareas y a los procesos biológicos del cuerpo femenino.

Periodo se trata de un video-performance basado en el giro. La acción se inicia con un recorrido por el borde del espacio a paso tranquilo, a modo de presentación. Poco a poco este camino toma forma de espiral hasta convertirse en un giro sobre el propio eje.

Se efectúan movimientos con los brazos y las manos para mantener el equilibrio y la concentración. Estas variaciones consisten en juntar o separar las manos, los brazos se cruzan, rodean al cuerpo o se extienden.

Finalmente el giro cesa de manera casi brusca y llega la incertidumbre de la caída. Hay dos posibles desenlaces debido a dos desarrollos distintos de la acción. En el primero, al finalizar la misma, tras unos segundos en el sitio, se comienza a caminar para volver a rodear el espacio y salir de él. Por el contrario, en la segunda opción, al comenzar a andar el desequilibrio es tan grande que el performance finaliza con la caída.

La acción tiene una duración total de doce minutos.

El único sonido que se escucha es el compás de los pies descalzos al pisar el suelo.

Proceso de creación.

Para el núcleo de la acción se desarrollaron variantes. Experimentar diferentes giros fue parte del proceso: cambios en la velocidad, intensidad o tiempo, hacían referencia al estado de las aguas, a veces calma, a veces en tempestad. Durante la práctica de estos giros también se atendieron a cuestiones perceptivas.

Asociadas a las emociones, las tempestades remiten a estados inconscientes del hombre y a su agitación psíquica.⁴⁴

En esta performance los giros ya hablan de la caída sin necesidad de verla, aparecen la incertidumbre y el miedo. Se convierte en un campo donde liberar los fantasmas personales.

¿Cuántas veces fuimos “víctimas” de una situación cíclica propiciada por nosotros mismos incapaces de romper?, la posibilidad de la caída habla de la fragilidad del cuerpo. Es necesario afrontarla como forma de romper con la inercia producida por el giro, es un riesgo que hay que enfrentar si queremos dejar paso a un nuevo comienzo.

Al igual que el naufragio es consecuencia de la navegación, se plantean diversas reflexiones sobre el carácter efímero de los proyectos humanos, sobre los riesgos que entraña el ansia de conocimiento y la búsqueda de la felicidad.

⁴⁴ Parfraseando a Esperanza Guillem en *Naufragios*, Siruela, 2004, p.11.

El cuerpo es expresión de la naturaleza, hace referencia al agua y a lo líquido; la fluidez con la que ocurre todo y a la vez la poca estabilidad que nos sujeta.⁴⁵

Muerte espiritual y dolor conforman el trasfondo de esta performance. Miedo a caer, al dolor; evitando a toda costa la muerte tan necesaria para el cambio. El cuerpo nos sorprende y con frecuencia resulta ser más fuerte de lo que creemos. La naturaleza de éste será evitar nuestra caída y todo cuanto pueda suponer dolor; caída que con frecuencia no representa un peligro real. Hablamos de miedos a peligros existentes únicamente en nuestra psique y que sólo mediante la caída podremos liberarnos de ellos comprobando que siempre fueron una falacia. Estos mecanismos corresponden también a los procesos inconscientes que reprimen recuerdos y experiencias negativas para protegernos ante la posibilidad de sufrir un daño psicológico fuerte.

El acto de girar puede tener muchas interpretaciones, la mayoría relacionadas con un sentido religioso o espiritual. La esencia va más allá de una representación escénica; se realiza un periplo que atraviesa la realidad corporal. El sentido es casi ritual pues abre un hueco en la conciencia, y por lo tanto, también en nuestra percepción de la realidad. El tiempo y el espacio sufren un trastocamiento. Al hombre de la postmodernidad le resulta doloroso experimentar el tiempo y parece imposibilitado para desarrollar una empatía entre su tiempo interno y el de los procesos vitales y de la naturaleza.⁴⁶

En el caso de los *Derviches*⁴⁷, la ceremonia intenta reflejar la naturaleza giratoria de todo lo existente: átomos, planetas, mareas, la propia vida humana y sus circunstancias. El movimiento es circular por la tendencia natural a completar ciclos, por la tendencia a lo entero. Si se quiere participar entonces de esta energía universal uno de los métodos es girando. Los derviches actúan como ejes canalizadores de un flujo de energía desde ellos hacia el universo y del universo hacia ellos.

En *Periodo*, la respiración es una con el tiempo, el movimiento y el espacio; como explica una metáfora budista:

“La diferencia entre un individuo y otro está en la nariz, creer que somos separados es sólo un engaño de la respiración. La nariz es únicamente una puerta entre el espacio interno y el externo, pero el espacio es el mismo, adentro y afuera”.⁴⁸

⁴⁵ Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos, vivir en una época de incertidumbre*, [ensayo] Tus Quets editores, 2009.

⁴⁶ URRETA MORELOS, Pilar, << Reflexiones sobre la creación de danza para la luz primigenia, danza ritual contemporánea >> [artículo en línea] UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 2006. [Consulta: 23-05-14]. Disponible en: < <http://cuadernosdedanza.com.ar/enpalabras/texto/la-danza-como-arte-ritual-pasodoble-1-segunda-dco> >

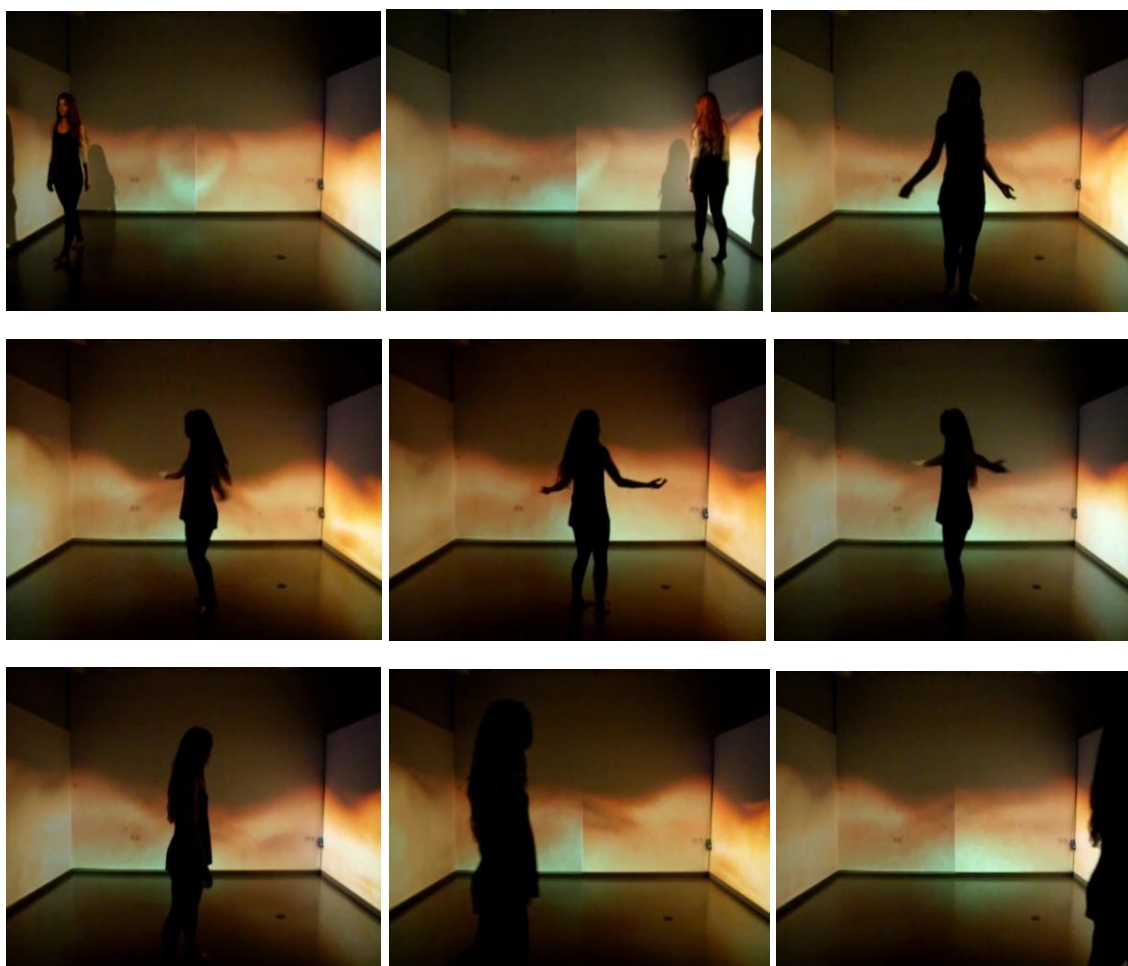
⁴⁷ Se entiende por *Derviche* a los miembros de un grupo místico musulmán, Tariqa, surgido en el siglo XII, de carácter místico (Sufi).

⁴⁸ La Casa de la Jaguará, *Cuadernos de danza, Segunda* <<La danza como arte ritual // Pasodoble #1 // Segunda + DCO >>, [en línea] febrero 23 de 2005, [consulta: 11-03-14]. Disponible en: < <http://cuadernosdedanza.com.ar/enpalabras/texto/la-danza-como-arte-ritual-pasodoble-1-segunda-dco> >

En este caso no hay audio de fondo, el sonido de las pisadas generan una musicalidad que junto con la respiración hacen que el giro se vivencie olvidando la ilusión del movimiento.

“El respeto al silencio y a la concentración se une aquí de manera natural, con el deseo de alcanzar las más profundas capas de la existencia humana, hacia el fondo de su interno ambiente espiritual, donde impera el silencio creativo y donde se cumple la experiencia del sacrum (...) posee también el simbolismo de los lazos con la gente, porque en la naturaleza del hombre está, que mientras más profundamente vive su propia existencia y su apertura hacia lo espiritual, tanto más y más fuerte se enlazará con los demás”⁴⁹

Uno de los ensayos de esta acción se llevó a cabo en el interior de la prueba de montaje *La mar*.



⁴⁹ La Casa de la Jaguará, *Cuadernos de danza, Segunda* <<La danza como arte ritual // Pasodoble #1 // Segunda + DCO >>, [en línea] febrero 23 de 2005, [consulta: 11-03-14]. Disponible en:
< <http://cuadernosdedanza.com.ar/enpalabras/texto/la-danza-como-arte-ritual-pasodoble-1-segunda-dco> >

CONCLUSIONES

Las tres piezas que aquí se presentan parten del estudio de un género clásico (marinas en el Romanticismo) aplicado a las nuevas tecnologías y junto con mi visión personal respecto al tema. A nivel conceptual, este trabajo de investigación, ha posibilitado diferenciar los distintos enfoques de este espacio poético específico (la mar) donde se mueve el trabajo.

En este trabajo hemos podido comprobar cómo el mar es un recurso plástico y conceptual utilizado por muchos artistas a lo largo de la historia, pero sobre todo hemos podido ver la nueva concepción a partir del romanticismo. El arte contemporáneo nos aporta, además, nuevas formas de representación y presentación de este referente, tan numerosas que en su inmensidad abarca la posibilidad de comunicar infinidad de sentimientos y emociones. Se puede representar el mar, se puede hablar del mar, o, como en este trabajo, podemos hablar de una serie de conceptos a través de su insinuación. La presencia del cuerpo, un cuerpo femenino es el enfoque desde el que se plasman las obras.

Este estudio nos ha permitido hacer patente que en la representación de la temática elegida, los nuevos medios suponen una solución plástica muy utilizada puesto que permiten enfatizar el movimiento, dinamismo y la propia vida que en realidad alberga el mar.

A nivel personal, considero este proyecto un punto de encuentro entre las pasiones, los miedos y las preocupaciones, que han dado lugar a mi crecimiento como persona y como artista. Enfocar la representación del mar desde dentro, desde mi propio cuerpo y su respiración, incrementó las motivaciones para su desarrollo; siempre dentro del contexto universitario de investigación y desarrollo en el que nos encontramos.

Esta investigación me ha permitido, por una parte, dar coherencia a la labor artística desarrollada, por otra, encontrar los orígenes en la obra anteriormente realizada y por último, ser consciente de las nuevas líneas de investigación que se me han abierto a partir de ahora.

He clarificado mis objetivos y la forma de trabajar. Pretendo seguir estudiando con la intención de definir y presentar nuevas propuestas en un futuro. Uno de los siguientes pasos será buscar ayudas o financiación para poder materializar la pieza *La Mar*, planteada como proyecto; además de otras ideas de posibles trabajos que se gestaron durante el curso.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, R. *Marinero en tierra*. Editorial Losada, Buenos aires, 1981.
- ARGULLOL, R. *La atracción del abismo*. Editorial Acanalado, Barcelona, 2006.
- ARNHEIM, R. *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Alianza Forma, 1980.
- BACHELARD, G. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003.
- BORNAY, E. *Las Hijas de Lilith*. Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 2004.
- BRETÓN, A. ELUARD, P. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Siruela, Madrid, 2003.
- C. G. Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 2002.
- EHRENZWEIG, A. *El orden oculto del arte*. Biblioteca universitaria labor, 1973.
- FIZ MARCHÁN, S. *Del arte objetual al arte de concepto*. Ediciones Akal/Arte y estética, 1994.
- GROSENICK, U. *Women Artists. Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*. Taschen, 2002.
- GUILLÉN, E. *Nafragios*. Siruela, 2004.
- HONOUR, H. *El romanticismo*. Alianza Forma, 1981.
- LÓPEZ-REMIRO, M. *Mark Rothko. Escritos sobre arte (1934- 1969)*. Paidós Ibérica, 2007.
- MEIRELES, C. *Cildo Meireles: [Exposición]*. Ivam Centre del Carme, Generalitat Valenciana. Conselleria de cultura, 1995.
- MELVILLE, H. *Moby Dick*. Planeta, Barcelona, 1987.
- ORTIZ- OSÉS, A. *C.G. Jung. Arquetipos y sentido*. Universidad de Deusto, Bilbao, 1988.
- PÉREZ RIOJA, J.A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Tecnos, 1997.
- PLESSI, F. *Plessi. Videocruz. : [Exposición]*. Museo Español de Arte Contemporáneo de Ministerio de cultura, planetario, Madrid, 1988.
- PRAZ, M. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. El Acanalado, Barcelona, 1999.
- RAMIREZ, J.A. *Corpus Solus*. Siruela, 2003.
- REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra, Madrid, 1995.
- ROSENBLUM, R. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Alianza Forma, 1993.
- VAZQUEZ HOYS, A.M. *Arcana mágica. Diccionario de símbolos y términos mágicos*. UNED, 2009.

VELASCO DE FRUTOS, C. *Psicología general y evolutiva*. Editorial LEX nova, Valladolid, 1977.

VIOLA, B. *Bill Viola. Más Allá de la mirada (imágenes no vistas): [Exposición]*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993.

Zygmunt, B. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Tusquets editores, Barcelona, 2009.

BIBLIOGRAFÍA WEB

CUADERNOS DE DANZA, SEGUNDA , La danza como arte ritual,[en línea]

<http://cuadernosdedanza.com.ar/enpalabras/texto/la-danza-como-arte-ritual-pasodoble-1-segunda-dco> [consulta: 11-03-14].

GRAZIA MATTEI, Maria, El arte y los nuevos medios en Italia, *Encuentros*, Centro Cultural del BID [en línea] http://www.iadb.org/exr/cultural/documents/encuentros/45_Mattei_Span_ALL.pdf [Consulta: 03-06-14].

MUÑOZ MARTINEZ, Rubén, Apunte sobre Mark Rothko: La tela nos ha hablado, Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes, No 7, [en línea] <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n7/ruben.pdf> [Consulta: 20-05-14].

PLACE GALLERY DE LONDRES [en línea]

<http://www.pacegallery.com/london/exhibitions/11142/rothko-sugimoto-dark-paintings-and-seascapes> [Consulta: 30-03-14].

PLESSI, Fabrizio, [en línea]

<http://www.plessi.net/home/home.html> [consulta: 20-06-14].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [en línea]

<http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=ambiente> [Consulta: 20-04-14].

RTVE.es A la Carta, Para todos la 2 – 27/01/14 [en línea]

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/para-todos-la-2/para-todos-2-27-01-14/2351815/> [Consulta: 20-02-14].

VIOLA, Bill, [en línea]

<http://www.billviola.com/> [consulta: 20-06-14].

ÍNDICE DE IMÁGENES

Caspar Friederich, <i>El monje frente al mar</i> , 1810.....	21
Mark Rothko, <i>Nº6</i> , 1954.....	24
Mark Rothko, <i>Orange and Yellow</i> , 1956.....	25
Hiroshi Sugimoto, <i>Baltic Sea</i> , 1996.....	24
Mark Rothko, <i>Sin título</i> (Negro sobre gris), 1969.....	25
Ana Mendieta, <i>Silueta en la playa</i> , 1976.....	28
Antony Gormley, <i>Another Place</i> , 1997.....	29
Fabrizio Plessi, <i>Mare di marmo</i> , 1985.....	31
Fabrizio Plessi, <i>Bronx</i> , 1995.....	31
Fabrizio Plessi, <i>Timaru, L'enigma degli addii</i> , 1999.....	32
Fabrizio Plessi, <i>L'enigma degli addii</i> , 2009.....	32
Cildo Meireles, <i>Marulho</i> [El murmullo del mar], 1997.....	33
Bill Viola, <i>Nantes Triptych</i> [Tríptico de Nantes], 1992.....	34
Bill Viola, <i>The Sleepers</i> [Los durmientes], 1992.....	34
Rocío Vicent, <i>Sin título</i> , 2014.....	40
Mark Rothko, <i>Nº 61</i> , 1953.....	41
Rocío Vicent, <i>Pídele al pájaro que vuele</i> , 2013.....	41
Rocío Vicent, <i>Oleaje</i> , 2014.....	42
Marina Abramovic, <i>Mambo</i> , 2003.....	43
Rocío Vicent, <i>La Mar</i> (fotogramas, proyección lineal), 2014.....	44
Rocío Vicent, <i>La Mar</i> (prueba de montaje), 2014.....	47
Rocío Vicent, <i>La Mar</i> (prueba de montaje), 2014.....	48
Rocío Vicent, <i>La Mar</i> (render 3D, prueba de montaje), 2014.....	48
Rocío Vicent, <i>Fondo</i> , 2014.....	50

Gary Hill, <i>Inasmuch As It Is Always Already Taking Place</i> , 1990.....	51
Rocío Vicent, <i>Fondo</i> (fotogramas de los vídeos), 2014.....	51
Rocío Vicent, <i>Fondo</i> , 2014.....	53
Rocío Vicent, <i>Fondo</i> , 2014.....	53
Rocío Vicent, <i>Periodo</i> (secuencia de fotogramas), 2014.....	56
Rocío Vicent, <i>Periodo</i> (fotogramas en la prueba de montaje <i>La Mar</i>).....	59

“Aquí no reconozco voz de amo alguno.

Aquí soy verdaderamente libre”

Julio Verne. *Capitán Nemo*.

