

LA INVENCIÓ D'ÊTHOS

PROJECTE EXPOSITIU PER A LA SALA D'EXPOSICIONS
CENTRE CULTURAL DE MISLATA

AUTOR:

DAVID FURIÓ

DIRECTORA:

NATIVIDAD NAVALÓN

TREBALL FINAL DE MÀSTER, TIPOLOGIA 3. MÀSTER OFICIAL EN PRODUCCIÓ ARTÍSTICA. FACULTAT DE BELLES ARTS. UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

VALÈNCIA, JUNY DEL 2015

RESUM

L'origen d'“Êthos” és estatge, lloc on habiten els éssers humans. Però li han atorgat segons sentits a aquest nom, com per exemple: aquella conducta que va formant a l'home al llarg de la seva existència.

La nostra proposta expositiva, *La invenció d'Êthos*, apel·la a aquest darrer significat: crear un nou espai allunyat d'allò que coneixíem i d'allò quotidià, on puguem reflexionar sobre la nostra actitud i conducta com ésser individual i ciutadà autònom. Una experiència que ens recorda i ens mostra la necessitat d'una actitud permanent de creixement i evolució, per mitjà d'un acte de reflexió en el mateix espai on és l'obra d'art.

PARAULES CLAU

Espectador, instal·lació artística, espai expositiu, projecte, Êthos, experiència.

ABSTRACT

The origin of the meaning of “Êthos” is dwelling, the place where the human beings live. However, another meanings have been given to this name, for example “Behaviour that humans build along their existence”.

Our exhibition proposal - *The invention of Êthos* - appeals to that meaning, creating a new space far from what we know, the quotidian, where we can think about our attitude and behaviour as an individual being or an independent citizen. This metaphor reminds and shows us the necessity of a permanent attitude of development and evolution by means of an act of reflection inside the space of the artwork.

KEY WORDS

Spectator, artistic installation, exhibition space, project, Êthos, experience.

A QUI PUGA INTERESSAR

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ

PRESENTACIÓ	13
HIPÒTESI	15
OBJECTIUS	15
METODOLOGIA	17

A MODE DE PREFACI

I. REFLEXIÓ ENTORN AL DEVINDRE	21
II. UNA NOVA EXPERIÈNCIA ARTÍSTICA	31

PROJECTE EXPOSITIU

III. JUSTIFICACIÓ	51
IV. DESCRIPCIÓ DEL PROJECTE	53
V. DESCRIPCIÓ DE L'OBRA	57
V ₁ CÒM ES RELACIONA AMB L'ESPAI	58
V ₂ CÒM ES RELACIONA AMB EL PÚBLIC	62
VI. PRODUCCIÓ	69

VI. ₁	REQUERIMENTS TÈCNICS	69
VI. ₂	PLA DE MUNTATGE	73
VII.	PRESSUPOST	77
VIII.	CURRÍCULUM	79

CONCLUSIONS

IX.	CONCLUSIÓ	83
X.	FONTS REFERENCIALS	87
XI.	ÍNDIX D'IMATGES	91

ANNEXOS

		95
--	--	----

PRESENTACIÓ

El present Treball Final de Màster, titulat *La invenció d'Éthos*, i inscrit dintre de la tipologia 3 del Màster en Producció Artística, descriu un projecte expositiu per a la Sala d'Exposicions Centre cultural de Mislata.

La instal·lació que projectem per a aquest espai, és concebuda com a una obra que pugui ser transitada, travessada, habitada, i així permetre que l'espectador experimente amb el seu propi cos aquesta nova experiència. En ella, proposem que el visitant s'allunyi de la quotidianitat i que interactue amb l'obra, on mitjançant la reflexió i la immersió sensorial en l'espai expositiu se n'adone d'una al·legoria a l'evolució i al procés.

<<La vida ens posa en el camí les experiències que més necessitem per a l'evolució de la nostra consciència. ¿Com saber si aquesta és l'experiència que es necessita? Perquè és l'experiència que estem vivint en aquest moment.>>

Eckhart Tolle

HIPÒTESI_OBJECTIUS

El propòsit d'aquest treball és l'experimentació d'un format expositiu que s'adapte a la idea que es vol transmetre i a les condicions donades per l'entorn, en les que s'integre al públic com un agent actiu que origina intercanvis de coneixement i afecte.

1. Analitzar i descriure les motivacions i les causes que condueixen a treballar sobre la necessitat d'adoptar una actitud d'evolució i procés com a ciutadà i ésser individual.
2. Investigar i contextualitzar la temàtica d'aquesta proposta expositiva mitjançant estudis i doctrines teòriques.
3. Situar aquests conceptes en el marc artístic, mostrant l'obra d'artistes que treballen i investiguen al voltant d'aquestes inquietuds.
4. Vincular la nostra proposta a gèneres artístics on l'espai i l'espectador són punts condicionants en el resultat de la producció artística.
5. Situar-se en la pràctica artística on l'obra d'art naix i evoluciona a partir del projecte i procés creatiu.
6. Localitzar i analitzar la pròpia producció artística, que antecedeix a aquesta proposta, per buscar possibles recursos formals amb els que continuar treballant.
7. Dissenyar i elaborar un projecte expositiu on es desenvolupi un llenguatge plàstic personal, tractant d'ampliar i finançar les nostres formes i referències, buscant una proposta pròpia.

METODOLOGIA

Durant el procés d'investigació i d'anàlisi de conceptes, s'han generat idees i reflexions que condicionen el projecte *La invenció d'Éthos*. Aquesta forma d'abordar el treball és perquè entenem que la pràctica artística, i en concret l'elaboració d'una instal·lació, es configura des de la idea i els objectius de la proposta. Per aquest motiu hem vist oportú fer una divisió metodològica entre el procés de recerca i investigació de conceptes i la projecció de l'obra.

1. La primera part: A mode de prefaci, allunyada del projecte expositiu, és un aglomerat de motivacions, recerques i investigacions de idees i conceptes. Llavors, aquestes definicions, de vegades un tant filosòfiques i d'altres centrades en propostes artístiques que em aconseguim amb aquest treball previ d'investigació, són fonamentals en l'articulació del discurs teòric en el que es centra la projecció de l'obra.

Fer referència també a l'estudi que em realitzat de diferents gèneres artístics amb la intencionalitat de trobar aquell més afí als nostres objectius; i també d'un autoanàlisi de l'obra pròpia, amb la finalitat de donar-nos compte des d'on partim per a aquesta nova proposta.

2. Una segona part: Projecte Expositiu, on seguim les pautes utilitzades per a aquest tipus de projecte quan són presentats dins de l'àmbit artístic. Justifiquem i descrivim la necessitat i el perquè d'aquesta proposta i, posteriorment, redactem amb detall els aspectes tècnics de l'obra mitjançant esbossos, plànols i simulacions. Un procés creatiu, que ha anat prenent forma mitjançant estudis formals, proves de materials i assajos tècnics.

I. REFLEXIÓ ENTORN AL DEVINDRE

Aquesta primera part del treball és un text introductori on donem a conèixer els punts de vista des d'on va a recolzar-se el nostre projecte. Són investigacions que senyalen un conjunt de nocions i reflexions entorn a l'ésser humà i la seva actitud front a les problemàtiques que existeixen en la societat a la que pertany.

En aquest capítol anomenat *Reflexió entorn al devindre*, s'intenta contextualitzar la idea en la que es treballa en aquest projecte expositiu, on veiem la necessitat de desenrotllar-la i aclarir cadascun dels motius que ens han dut a treballar sobre aquests conceptes.

I₁. L'ésser com a procés

El devindre i l'ésser són termes i conceptes fonamentals de la història de la filosofia, però no són aquests estudis els que ens interessin, sinó més bé la semàntica d'aquestes paraules utilitzades per a definir una situació: adonar-se'n de la capacitat que té l'individu d'actualitzar el seu pensament i la seva intel·ligència d'acord amb allò aprés amb anterioritat i la necessitat del seu entorn, amb l'objectiu principal de créixer intel·lectualment i poder afrontar d'una manera individual i autònoma el devindre, és a dir, aquella realitat entesa com un procés constant.

<<[...] el pensar de l'home sobre si mateix és per al futur dels homes un factor decisiu de la seva evolució>>.¹

¹ VERA, Patricia, "Charles Darwin. Teorías sobre la evolución de la inteligencia", Monografias.es, 2015.

És cert que per tal que la capacitat de la intel·ligència es nodreixca i evolucione calen molts factors, com per exemple: l'edat, la cultura, l'època, el sexe, la ideologia i l'agudesia dels sentits. Però el que ens interessa en aquest moment és l'etapa d'actualització i modificació -evolució-, on l'individu ha de descobrir el seu propi camí per poder emprendre aquesta actitud de constant evolució com a persona, i creiem que no hi ha altra manera de conèixer-lo que començar amb la reflexió sobre ell mateix.

Cal apuntar que el tema que ens concerneix no és de casualitat alguna, doncs l'actitud de voluntat de creixement, d'aprenentatge de nous coneixements i una actitud analítica front al devindre de cada dia ens fan estar en una recerca constant de solucions i respostes a aquests esdeveniments. És per això que creiem amb la teoria de que l'ésser de l'home està en un permanent fer-se, o com deia l'existencialisme: "l'essència de l'home és la seva existència". Aleshores l'essència no ens és donada per endavant i per sempre, sinó que som nosaltres mateixos els qui, a través del quefer diari, anem poc a poc construint-la i desenvolupant-se sense límits, sense encasellaments amb la finalitat de trobar el que som i allunyar-se del que hauríem de ser.

Així que, des d'una experiència personal, i influenciats per les nombroses incerteses a que és sotmesa la societat d'avui, s'intenta transmetre aquestes preocupacions a la resta, amb l'interés d'intercanvi de coneixements i experiències mitjançant la ferramenta de l'art, com si aquesta fora un caminar que et condueix a reflexions.

I₂. Un devindre incert

Són clares les motivacions personals que ens condueixen a reflexionar sobre aquest tema, però deixem entre dubte que la societat a la pertanyem ens transmet algunes incerteses.

A la nostra manera de veure, la societat d'avui ha oblidat certs ideals i es decideix a gaudir del present amb una actitud despreocupada. Es dona a entendre que res és viscut amb tensió i conflicte, que tot és un drama sense passió. Tot s'ha d'aconseguir "ja", "ara". Aleshores, es desvaloritza el passat, l'experiència i els valors admesos.

Però, ¿i a nivell individual? ¿Quines són les conseqüències? Doncs es disminueix l'aprenentatge i l'interés per l'educació i la cultura. Es perd l'ambició de ser algú en la vida i l'esforç d'aconseguir-ho. Desapareix la paciència i la tolerància en les relacions col·lectives. Pareix ser que, aquells valors que coneixíem -o ens ensenyaven- i estimàvem estan enfrontats a una dura batalla.

<<És molt important que puguem respirar i pensar pel nostre propi compte, per pensar en alguna cosa que valgui la pena. Estem bombardejats per la televisió, per les males notícies...>>²

D'aquesta manera, cal ser exigents i no atemorir-se o escandalitzar-se per la situació, sinó reflexionar i reconsiderar-la. I si alguna cosa podem fer, és oferir les nostres pròpies conclusions per poder aportar idees i nous ideals amb l'experiència de les nefastes conseqüències d'aquest període que ens ha tocat viure.

² DEVANEY, Tom, *Letters to Ernesto Neto*, Nueva York, Pointed Press, 2004..

I₃. L'acció front al quietisme

¿Què significa que som nosaltres qui, a través del quefer diari, anem a poc a poc construint la nostra essència? Defenem una actitud on l'individu ha de reflexionar sobre ell mateix per poder progressar. Segons aquestes afirmacions, el nostre interès era recolzar el projecte en aquesta teoria filosòfica

Històricament l'existencialisme apareix en una època pessimista i desenganyada, que va veure fracassar els grans ideals de la modernitat i va fer d'aquest fracàs l'horitzó de la seua existència. Així doncs, per al nostre treball, tenim en compte la idea inicial d'aquest moviment, que podem explicar-la mitjançant una distinció deguda a **Søren Aabye Kierkegaard** (Copenhague, 1813- ibídem, 1855) entre la reflexió objectiva i subjectiva.

Deia que l'home pot reflexionar sobre l'experiència quotidiana -de la que parteix la filosofia- en dues possibilitats bàsiques:

- a). Quan l'home pot prescindir d'ell mateix, de la subjectivitat i interioritat personal individual, i enfocar els seus interessos objectivament. Típic d'aquesta possibilitat és l'interès científic-tècnic.
- b). Aquella on l'home pot entendre a ell mateix com a possibilitat. I en aquesta reflexió subjectiva li interessa la seua identitat personal, l'ésser personal, individual i subjectiu: el jo. On la llibertat radica en entendre i projectar-se a ell mateix com a possibilitat.

Aquesta diferència entre reflexió objectiva i subjectiva, entre objectivitat i existència, és un dels plantejaments de l'existencialisme. Es tractava de l'esforç de existir pròpiament, on els interessava precisament aquest jo "sempre meu", mentre que pel contrari la reflexió objectiva perdia valor. Aleshores, no creu en els éssers humans com part d'un conjunt o un tot sinó com un ésser individual amb una integritat lliure. I és ací on perdem cert interès en aquest moviment filosòfic ja que s'allunya d'aquella doctrina que ens interessa: una doctrina de l'acció en contra del quietisme, com narra **Jean-Paul Sartre** (París, 1905- ibídem, 1980) en la seua obra: "*L'existencialisme est un humanisme*", on l'home existeix en la mesura en que es realitza, i és el conjunt dels seus actes el que el du a pensaments i reflexions com a ciutadà i així a afrontar el canvi, l'esdevenir, l'anar sent, el moviment...

I₄. Ernesto Neto: art, filosofia i sociologia

Un referent per a la nostra obra i també d'aquesta barreja de conceptes - art, filosofia i sociologia- seria el treball de l'artista **Ernesto Neto** (Rio de Janeiro, 1964), on en cadascuna de les seues peces explora aquestes manifestacions com a crítiques de les relacions humanes amb el seu entorn. Col·loca a l'espectador en el centre de l'acció creativa, fent de cadascuna de les seues propostes una experiència d'interacció física.

A l'exposició "*El cuerpo que me lleva*", que va tindre lloc l'any 2014 al Guggenheim de Bilbao, Neto investiga la desvinculació que existeix entre el cos i la ment, on l'home occidental s'ha distanciat del seu propi cos, allunyant-se del seu costat corporal i per tant més animal. En les seues escultures apel·la a la sensualitat, a la corporalitat i a la reflexió. El visitant interactua amb els altres i es fon amb l'entorn, convertint-se en part de l'experiència.



1. Ernesto Neto, *Dulce Borde*, Guggenheim Bilbao, Bilbao, 2014

En l'obra que veiem a la imatge, l'artista subratlla la convivència, la necessitat de l'altre per a viure, per a sobreviure. El "*borde*" es pot entendre com la delimitació de les coses, una interrupció entre un cos i un altre. Però el "*borde*" no és un límit inamovible, sinó una línia permeable: és precisament en les vores on es troba la vida, on conflueix l'organicisme dels cossos. La vora comporta la seua pròpia dissolució i posa en contacte totes les coses i la possibilitant de la comunicació.

Lavors, per resumir la filosofia i els objectius de la producció artística d'aquest autor, diríem que és concentrar el temps, crear, viure i treballar, la idea que tot esdevé ara, en aquest moment, en tot arreu. Tot s'està relacionant i interaccionant. Aleshores, s'entén la seua obra com un "sofà" on podem deslligar-se d'allò quotidià per a relaxar-se, meditar, reflexionar i finalment tornar a la quotidianitat. Amb la finalitat que les persones pensen amb altres parts del cos, amb el cor, amb la intel·ligència, i no es queden en jocs culturals que ens marquen cada vegada més una situació de presó, de falta de llibertats.



2. Ernesto Neto, *Tambor*, Guggenheim Bilbao, Bilbao, 2014

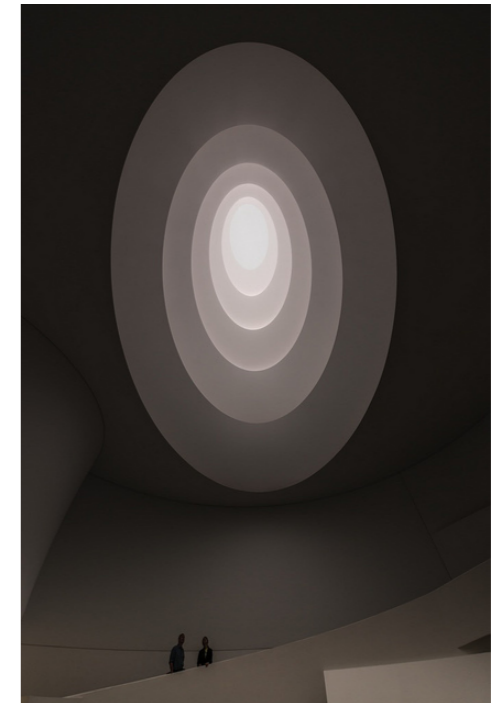
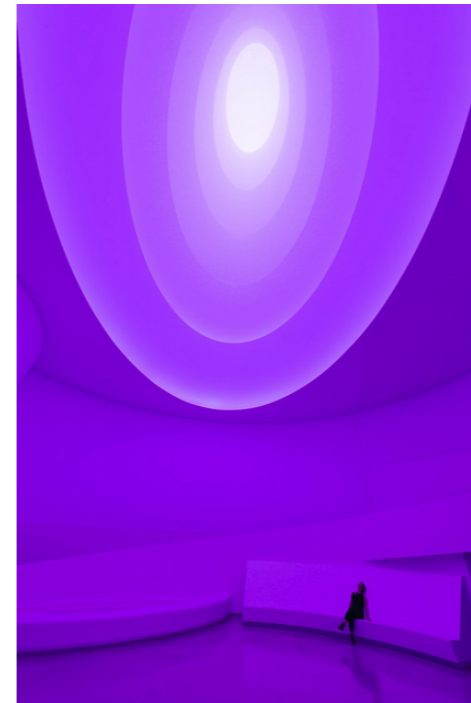
<<Allí on hi ha poder no pot no haver-hi lluita i pràctica de la llibertat; i allí on hi ha lluita i pràctica de la llibertat, això no pot sinó passar a través dels canals d'una producció subjectiva, d'una *invenció de si*>>³

Així, la percepció dels conceptes a través dels sentits modifiquen la forma de veure el món. Per exemple, per a la filosofia de la percepció, els processos mentals depenen de la interacció del món interior i exterior de cada persona per aconseguir ser percebuts. D'aquesta forma es troba un sentit de reacció entre diferents subjectes, resultat del seu contacte amb objectes, aromes, textures i situacions.

³ REVEL, Judith, *Foucault, un pensamiento de lo discontinuo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2014, p.213.

II₅. James Turrell: llum, espai i percepció

Continuant amb aquest línia de la percepció de l'obra on l'artista, més que transmetre el que a descobert, pretén que siga l'espectador qui descobreixca amb la seua pròpia experiència, creguem oportú parlar de l'obra de l'americà **James Turrell** (Los Angeles, 1943). Resulta extraordinari el fet que deixa que siga el visitant qui decideixca on col·locar-se en l'espai, creant així obres de gran escala i profunditat on l'espectador exerceix un paper essencial, ja que, sense l'espai cognitiu perceptiu de la seua ment, aquestes obres no existirien.



3. James Turrell, *Aten Reign*, Salomon R. Guggenheim Museum, Nova York, 2013

En l'exposició "*Aten Reign*", que va tindre lloc l'any 2013 al Guggenheim de Nova York, l'espai real era entès com un lloc de reflexió, on desapareixia el objecte artístic a favor de l'èmfasi en l'experiència i la percepció, l'obra s'esvaeix convertint-se en una presència etèria d'acord amb el principi michaudeano: "allí on hi havia obres solament queden experiències"⁴.

Aleshores, Turrell suggereix un acostament directe. La seva proposta artística tracta sobre

⁴ MICHAUD, Yves, *El juicio estético*, Barcelona, Idea Books, 2002, p.11.

els mecanismes de la visió, la percepció i l'experiència, així com de l'intent de crear situacions per a l'espectador en les que es veja a si mateix veient:

<<El meu treball tracta sobre l'espai i la llum que l'habita. Tracta sobre la forma en què et confrontes i indagues l'espai. Tracta sobre la teva forma de veure. Com arribes a ell és important. Les qualitats de l'espai han de veure's, i l'arquitectura de la forma no ha de ser dominant. Estic realment interessat en les qualitats d'un espai que descobreix a un altre. És com mirar a algú que està mirant. [...] A mesura que indagues un espai amb la visió, és possible veure't a tu mateix veient. Aquesta visió, aquesta indagació, imbueix l'espai amb la consciència. En funció de la forma en què decideixes veure-ho i on et trobes en relació a aquest, creguis la seva realitat. La peça pot canviar a mesura que t'apropes o et mous a l'interior. També pot modificar-se a mesura que canvia la font de llum que penetra.>>⁵



4. James Turrell, *Skyspace Third Breath*, Arizona, 2009

Diríem que les obres de James Turrell consisteixen a obrir espais mentals per a l'espectador, descobrir nous models perceptius que permetin obrir "espais de consciència". No concerneix únicament a la visió, sinó al cos generant situacions de desorientació. La seva obra tracta de l'experiència i situa a l'espectador en els límits de la percepció.

.....

Per a finalitzar aquest primer capítol, podem concloure dient que aquestes investigacions són fruit d'una recerca i selecció de conceptes previs al desenllaç del projecte expositiu que descriurem a continuació.

Hem vist oportú narrar, des d'un punt de vista conceptual i personal, un discurs des d'on poder extraure una idea o temàtica concreta amb que articular el nostre treball. En alguns punts hem estudiat conceptes concrets de la filosofia, amb l'objectiu de contextualitzar la idea per mitjà de fonts teòriques.

També l'anàlisi de l'obra, tant d'Ernesto Neto com de James Turrell, ha sigut necessària per representar mitjançant projectes i obres, idees concretes que s'apropen a les que estem desenvolupant nosaltres.

⁵ BROWN, Julia, "Interview with James Turrell" en *Occluded Front*, Los Angeles, The Lapis Press, 1985, p. 46.

II. UNA NOVA EXPERIÈNCIA ARTÍSTICA

Després de descriure els conceptes en els que es centra aquesta proposta, veiem necessari detindrens i investigar al voltant d'aquells aspectes formals i gèneres d'art que millor s'ajustarien per a poder materialitzar els objectius d'aquesta proposta. És per això que en aquest capítol s'estudien camins i formes concretes per tal d'orientar-se i poder així resoldre d'una manera coherent la nostra producció, a més d'anar ajustant-se a una forma d'expressió concreta.

II.1 Un és el que fa

Actualment, ens interessa l'art no solament com un producte acabat sinó que trobem la necessitat d'endinsar-se amb exactitud en l'activitat artística del procés; entés aquest com una immersió en un treball d'interacció entre la idea, la matèria, l'espectador i l'espai. Així doncs, hi haurà que parlar dels factors que incideixen en la formalitat d'una obra en concret, determinada per les lleis pròpies de la nostra intensió com artista i d'una situació espai-obra específica.

Llavors, el nostre enteniment per la creació artística es centra en l'associació del procés i l'originalitat. No creiem que siga una obra estètica el que ens interessa, sinó una obra lògica. Per aquesta raó, desenvolupem un procés o mètode de creació processual basat en un projecte previ on es persegueix un fi específic. Ens fem valdre de tècniques determinades on deixem al marge processos atzarosos i heurístics. De qualsevol manera, el mètode i procés són tant o més essencials que l'obra mateixa.

Ens atreviríem a definir la nostra obra com un aglomerat de projecte, procés i producte. Com un art racional i metòdic. Un treball lògic i intel·lectual. No solament un art estètic, no sols treballar des de i per aquesta sinó intentar produir també des de la idea i el concepte.

«L'artista selecciona, simplifica, aclareix, abrevia i condensa al seu interès; i el contemplador deu de passar per aquestes operacions, d'acord amb el seu punt de vista i el seu interès. En ambdós té lloc un acte d'abstracció que és l'extracció d'allò significatiu. Allò revelador en l'acte d'abstracció és la unió del que és nou i el que és vell en l'experiència, i especialment en l'experiència artística, no és una simple composició de forces, sinó una recreació en la que la impulsió present pren forma i solidesa; mentres que el que és vell, allò "emmagatzemat", és literalment reviscut, se li dona nova vida i ànima al trobar-se amb una nova situació».

John Dewey

II.2 L'escultura com a lloc: instal·lació, intervenció i escultura instal·lada

Després d'aquest apartat, ens deixem camps i conceptes oberts, per això creiem que és hora d'intentar resoldre d'una forma descriptiva cadascun dels continguts anteriorment nomenats amb l'objectiu d'analitzar que és el que hem fet fins al moment i quins serien els nostres objectius futurs.

Un primer terme que nombrem és la relació que s'estableix entre l'obra i l'espai específic que va a ocupar. Llavors, ens venen a la ment conceptes com: instal·lació, intervenció o escultura instal·lada.

Un primer concepte que cal investigar és el d'**instal·lació**. Hi ha que tindre en compte que la paraula instal·lació ha sigut en molts casos un terme recurrent per a denominar les propostes artístiques a les que no es podia aplicar fàcilment aquelles categories tradicionals de pintura o d'escultura. Així doncs, pensem que podem entendre d'instal·lació com a una certa obra -ja existent i realitzada a propòsit- muntada en un cert ordre per l'artista en un espai donat. Com una espècie de *collage* expandit construint una escenografia, una arquitectura que vol ser habitada y experimentada per l'espectador.

«Una instal·lació és una obra única que es genera a partir d'un concepte i/o d'una narrativa visual creada per l'artista en un espai concret. En ell s'estableix una interacció completa entre els elements introduïts i l'espai considerat com a obra total».⁶

Per exemple, l'escultor, pintor, dibuixant, **Evaristo Bellotti** (Algeciras, 1955) ha consolidat un personal llenguatge escultòric, no subjecte a límits estilístics, sinó obert a indagar noves possibilitats, gràcies a aquesta disciplina. Clar exemple d'aquest és la instal·lació que presentà l'any 2008 al *Palacio de Cristal*, en el *Parque del Retiro* de Madrid.

En aquesta ocasió l'obra anomenada *Escultura*, és definida com una instal·lació horitzontal creada en marbre blanc, on se li uneix l'aigua que emergeix del sòl y flueix sobre la superfície, produint formes ondulades que emfatitzen la bellesa natural del material. Bellotti uneix innovació i tradició, on la puresa del marbre blanc s'uneix al simbolisme de l'aigua que remet a un temps mític i a un element purificador, símbol de mort i de renaixement.

⁶ JEREZ Concha, *In quotidianitis Memoria*, Madrid, Kassel, 1987. pág. 5.



5. Evaristo Belloti, *Escultura*, Palacio de Cristal, Parque del retiro, Madrid, 2008

En aquesta proposta, l'artista transcendeix l'obra d'art tancada per convertir-la en un paisatge transitable. L'horitzontalitat de l'obra converteix l'espectador en actor. Els visitants caminen descalços sobre el marbre y xafen les basses creades per l'aigua per tota la seua extensió.

<<El sòl, el sostre, les parets, les cantonades, etc. també s'estudien des de la perspectiva de la seva interacció amb l'obra d'art, que ja no és necessàriament un objecte, sinó que potser pot constituir també un entorn. L'espai pot dividir-se o omplir-se, fins a arribar a prohibir per complet l'accés als espectadors a l'exposició de la galeria d'art o de museu>>.⁷

Ara bé, si la paraula instal·lació ens havia servit fins ara per a referir-nos a obres que construeixen un espai, la denominació utilitzada per aquelles peces que actuen sobre ell de forma connotada i semàntica és **intervenció**.

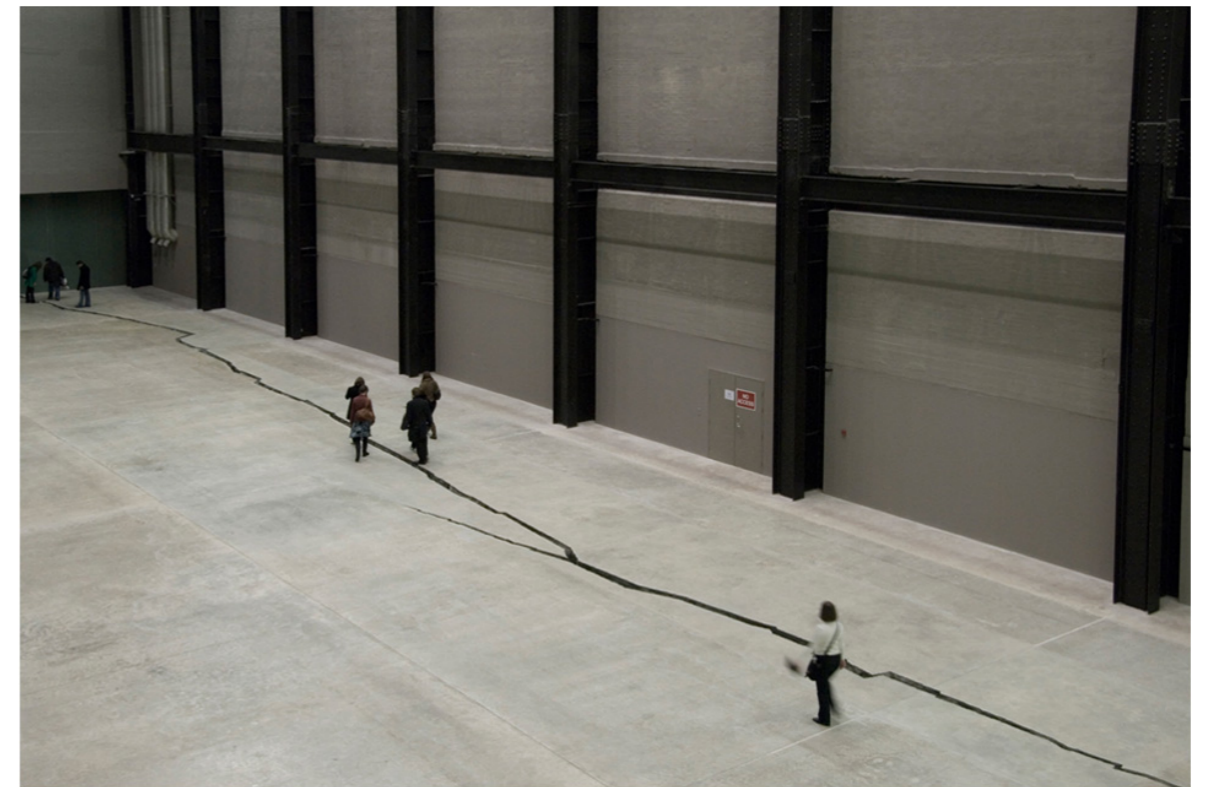
Igual podríem dir que hi ha instal·lacions que necessiten un espai concret i connotat, i

⁷ ROSE Barbara, *La escultura norteamericana: del minimalismo al land art*, Barcelona, Skira, 1984, p. 273.

d'altres que no. Però pensem que l'obra denominada instal·lació pot tornar a exposar-se en altres llocs, encara que, d'aquesta manera, guanyen nous valors semàntics i poden variar en la presentació expositiva. Per contra, una intervenció no pot presentar-se en un lloc diferent del qual va ser pensada. Aquestes modifiquen, normalment de manera temporal, un espai concret. Així deia **Juan Martín Prada** que la intervenció "pretén una modificació qualitativa de l'entorn urbà o sociològic"⁸.

Nomenar també en aquest apartat els *sites específics*, que com el propi nom diu, se basen en obres que són realitzades en un lloc determinat, per tant la seua dependència amb l'espai és absoluta.

En aquesta ocasió creiem oportú mostrar l'obra de **Doris Salcedo** (Bogotá, 1958), un clar exemple d'intervenció és l'obra *Shibboleth* que realitzà a la *Turbine Hall* de la *Tate Modern* l'any 2007.



6. Doris Salcedo, *Shibboleth*, Turbine Hall, Tate Modern, Londres, 2007

⁸ MARTÍN Prada, Juan Luis, "La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas", en *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, nº 84 (ejemplar dedicado a sociología del arte), Madrid, CIS Centro de Investigaciones Sociológicas, 1998, p. 47.

Una intervenció consistent en un gran clavill fingit de 167 metres de llarg i uns 50 centímetres d'ample practicat en el sòl de la sala de les turbines de la Tate Modern de Londres. Una obra que segons l'artista, tractava de representar "les fronteres, l'experiència dels immigrants, l'experiència de la segregació, l'experiència de l'odi racial [...] l'experiència d'una persona del tercer món vinguda al cor d'Europa"⁴.



7. Doris Salcedo, detalls de *Shibboleth*, Turbine Hall, Tate Modern, Londres, 2007

Una intervenció que operava desocupant un espai, fracturant, encara que només fora de forma fictícia, l'espai institucional del museu, eixe contenidor d'experimentació lingüística i de producció de prestigi i valor cultural.

Amb això aquest tipus d'obres, les instal·lacions, les intervencions y els *sites specifics* aconseguen "desplaçar l'observació de l'espectador cap al marc i la paret del museu, dirigint-se cap a les condicions institucionals del marc, cap als marges del context"⁹. D'aquesta manera, en moltes ocasions l'espai circumdant no solament era més important que la resta de volums de l'obra, sinó que aquest espai podria arribar a ser tota l'obra.

Hem analitzat el pas d'una concepció de l'espai com a ens abstracte o d'una fisicitat immediata al lloc entès com un teixit de relacions humanes. Amb aquesta fórmula, l'espai deixa de ser l'escenari on es mostra l'obra per a passar a ser part de l'obra mateixa, suport a vegades material, a vegades conceptual, de la seua estructura.

⁹ Ibídem, p. 50.

Però ens queda un concepte a analitzar i que em nomenat anteriorment. El d'**escultura instal·lada**. Un gènere estudiat per un company on proposa l'enunciació d'aquest a partir de tres característiques principals que el fa diferent als altres, que són: la multiplicitat d'elements, la independència de l'obra respecte a l'espai expositiu i la concepció de l'obra per a ser observada sense interacció física de l'espectador.

Per a comprovar aquesta hipòtesi l'autor d'aquest treball¹⁰, aplica aquest nou concepte a l'obra de tres escultors contemporanis: els *Stacks* de **Donald Judd** (Missouri, 1928 - Manhattan, Nueva York, 1994), els *Plancks* de **John McCracken** (Berkeley, California, 1934 - Nueva York, 2011) i els *Relatum* de **Lee Ufan** (Corea, 1936); amb l'objectiu de no definir aquestes obres com a instal·lacions sinó diferenciar-les i no confondre-les amb els gèneres escultòrics ja existents.

Un exemple que posa d'escultura instal·lada és l'obra escultòrica de l'artista **Elena Asins** (Madrid, 1940), pionera en la convergència de la teoria computacional i les corrents minimalistes i geomètriques dels anys 60.



8. Elena Asins, *Albiku Trikuharri II (Dolmen de Albi II)*, 2002-03

¹⁰ ALOSNSO, Pablo, *Escultura Instalada. Propuesta y defensa de un nuevo género escultórico hoy*, Valencia, Máster Oficial en Producción Artística, UPV, 2013...

«Les particularitats que hem observat en aquest conjunt d'obres són principalment tres: una multiplicitat d'elements, una independència respecte a l'espai expositiu, i el paper passiu (físicament) de l'espectador. Aquestes particularitats seran les característiques que fonamentin al grup, les que serveixin per identificar-ho, les que utilitzem per diferenciar-ho de la resta d'escultures i les que utilitzarem per definir-ho. Aquestes qualitats seran a més les que evidencien perquè aquestes obres no poden ser incloses adequadament en els gèneres escultòrics ja existents, raó per la qual considerem convenient la creació d'un nou gènere».¹¹

L'atractiva presència d'aquestes obres radica en la simplicitat i l'atenció a l'estudi de les proporcions i de l'escala; i és açò el que ens interessa i el que volem d'estacar d'aquest tipus de projectes. També de l'estudi previ de l'artista que realitza de l'espai per a instal·lar d'una manera o una altra les obres.

II.3 L'art del projecte: del mètode i del procés

L'obra d'art que abans nomenàvem, requereix d'un projecte que detalle com es va a ocupar l'espai que configurarà l'obra, a més de la forma que adoptarà aquesta. En aquest sentit, l'art de la instal·lació, com el de la intervenció i el de l'escultura instal·lada té una relació de dependència molt estreta amb el *project art*. Però no solament el projecte és necessari, sinó que la sinèrgia d'aquest amb un procés o mètode de creació processual és necessari per a perseguir un fi específic.

Així doncs, podríem definir el projecte com una planificació que consisteix en un conjunt d'activitats que es troben relacionades i coordinades. Per aquest motiu, dins de la gestió d'aquestes activitats es troba la necessitat d'aplicar coneixements, habilitats, eines i tècniques, per tal de complir els requisits d'aquest projecte. Ara bé, dintre de les etapes d'un projecte, es troba la necessitat d'investigar el camí o la via per arribar a un fi, sostingut en:

- L'observació, l'experimentació, la recopilació de dades i la comprovació de les hipòtesis de partida. Aquesta etapa l'anomenem mètode.
- El conjunt d'activitats mútuament relacionades que al interactuar transformen elements d'entrada i les converteixen en resultats amb l'objectiu de no influenciar l'obra final a través de distincions o delimitacions *a priori*. Aquest l'anomenem procés.

Diríem que el projecte és una eina necessària per a un art produït des de la reflexió, la realització del projecte "no solament reivindica el seu treball com a intel·lectual, sinó que aquest s'aproxima, fins a identificar-se en els seus processos i resultats, al treball habitual de l'arquitecte, que redacta i comercialitza unes instruccions per a construir una obra segons unes condicions específiques exposades sobre paper, reservant-se el dret de replantejar, supervisar o dirigir les operacions de construcció"¹². Concretant, el treball previ al de creació material que realitzem és similar al del treball de l'arquitecte, on es redacta, des de la distància de l'estudi, especificacions sobre les condicions físiques i materials que deu reunir l'obra que ocuparà l'espai. Així doncs, l'obra final i l'espai no és manipulat més

¹¹ Ibídem, p. 33 .

¹² MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 160-1989*, Madrid, Akal, 2006, pág. 304..

que des de la convenció ideal dels documents, plànols e instruccions que es redacten. Es tracta, per tant, d'un treball en temps i espai diferit, absent de la realitat fins al moment de la construcció i la instal·lació.

II.3.1. Mathias Goeritz i el procés creatiu

Un exemple d'aquest tipus de treball processual és l'artista **Mathias Goeritz** (Gdansk, 1915 - Ciudad de México, 1990). L'any passat en el Museo Nacional Centre de Arte Reina Sofía es presentà l'exposició *El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional*.

La mostra pren com a principi "l'arquitectura emocional" que apel·la a la necessitat de idear espais, obres y objectes que causen a l'home modern una màxima emoció, front al funcionalisme, l'esteticisme i l'autoria individual.



9. Vista de sala de la mostra *El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional*. Fotografia: Joaquín Cortés / Román Lores. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2014

No és la instal·lació de les obres ni el concepte d'aquestes, malgrat que compartim algunes de les seues preocupacions, pel que mostrem la seva obra a aquest treball. El que ens

interessa és la seva concepció i forma de treballar en el projecte que antecedeix a l'obra final. Aquest artista és un clar exemple i referent pel que fa a l'etapa del procés creatiu.

Per a il·lustrar aquestes qüestions i problemàtiques dins la concepció i realització dels distints projectes i idees, l'exposició es compon de dibuixos, esbossos, maquetes, fotografies, escultures i quadres que revelen el caràcter experimental, analític i inclús lúdic de la producció de Goeritz.

És així com Goeritz va abordar i va explorar un mateix motiu en distints suports i tècniques, de manera que al llarg de la seua trajectòria certs signes són constants o es repeteixen reiteradament: torres, piràmides, columnes o els traços trencats serpentins.



10. Mathias Goeritz, *El castillo o La torre escalonad*, Maqueta del *Laberinto de Jerusalén*, 1973
11. Mathias Goeritz, Maqueta per a *La Osa Mayo*, Projecte especial per a la *Ruta de la Amistad*, 1968

Aquests motius van acabar erigint-se en formes-signe que passaven de manera natural de l'arquitectura a la serigrafia, de l'escultura a la poesia visual o de la pintura al disseny d'objectes.

Com a conclusió, cal dir que és aquesta filosofia del procés i del mètode la que ens interessa adoptar per a la nostra producció artística. Si pretenem que el nostre art siga coherent, doncs el projecte, el procés i mètode creiem que és el camí necessari per poder dur a terme un art formal amb l'objectiu de no pensar amb la idea sinó elaborar-la. Així, deixem al marge processos atzarosos i heurístics, anècdotes i ornaments.

II.4 SIMBOLISME: pensar, sentir, intuir i finalment percebre

Abans apuntàvem quins són els gèneres artístics que ens interessaven i volíem analitzar mitjançant la investigació. També nomenàvem quin tipus de procediments trobàvem que eren útils i que vertaderament creiem que eren correctes per complir un dels objectius principals de la nostra producció artística.

És cert que abans definíem l'obra d'art com una idea que s'aconseguia mitjançant l'elaboració d'aquesta. Però pareix ser que al paràgraf anterior apuntem idees que es poden interpretar com a conceptes preconcebuts; doncs no, creiem que no són idees fixes sinó eines vàlides per aconseguir qualsevol objectiu que ens plantegem. Aleshores, el deure és desenvolupar la capacitat suficient de manipular aquestes eines, lògica i creativament, per a processar la informació donada i els requisits establerts de la feina corresponent des de la intel·ligència.

II.4.1 Pensar, sentir

L'objectiu comú en qualsevol projecte que hem realitzat és la creació de noves experiències. Aquestes experiències es fan valdre de sentiments ja concebuts o sentiments que volem experimentar degut a alguna situació concreta. Així doncs, la producció d'art la interpretem i definim com un "canal" que transmet sensacions, experimenta sentiments i comunica pensaments.

Aleshores, diríem que la producció artística és la materialització d'una experiència ofertada per el propi artista o demandada per la societat amb l'objectiu comú de sotmetre ambdós a la reflexió.

Per poder concretar aquestes teories creiem que és oportú il·lustrar-les amb obres pròpies. A més a més i amb la finalitat de donar a conèixer quin és el punt en el que ens trobem i analitzar quin és el camí a seguir després d'una autocrítica personal. Per aquest capítol em escollit una obra recent, la instal·lació *Cartografia del silenci*.

En aquesta ocasió i pel tema que ens concerneix, proposàvem l'experiència del trànsit i del recorregut d'un espai determinat. És cert que l'individu quan es disposa a veure una exposició és conscient que va a realitzar un recorregut per la sala amb la finalitat d'observar una i cadascuna de les obres que li són exposades. Però no solament era observar el que se li presentava, sinó que era convidat a realitzar un recorregut en silenci entre línies que cartografiaven i delimitaven un cert camí. L'espectador era sotmés a una experiència meditativa amb l'objectiu d'una reflexió personal amb l'espai i l'obra.



12. David Furió, Vista de sala de la exposició *Cartografia del Silenci*, Sala d'Exposicions Municipal Mesón de Morella. 2013

<<L'art trenca la closca que oculta l'expressivitat de les coses experimentades; ens sacseja la mandra de la rutina i ens permet oblidar-nos, de nosaltres mateixos per retrobar-nos amb el delit del món experimentat en les seves variades qualitats i formes>>.13

II.4.2 Intuir

Però és cert, que a més de ser una proposta amb cert caràcter intel·lectual, no és solament una obra intimista i personal, sinó que estableix cert codis d'interpretació entre emissor i receptor que ajuden a intuir aquella experiència que es vol transmetre. És en aquest punt quan ens fem valdre d'ícons simbòlics que ajuden a establir un diàleg entre obra i espectador mitjançant un llenguatge visual.

13 DEWEY, John, *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008, p. 118.

13. David Furió, *Laberint I*, Facultat de Belles Arts, UPV, 2014

És el símbol del laberint el que utilitzem en aquestes últimes obres. Aquest símbol utilitzat reiteradament al llarg de la història de l'art, ens fa valdre d'una experiència que en compte de significar tancament de propis sentiments i sensacions privades, significa un intercanvi actiu i atent de coneixements entre obra i espectador.

II_{4.3} Percebre

Si per a transmetre i intuir certa idea ens fem valdre dels símbols, el que utilitzem per a que el receptor percebeixca adequadament aquesta nova experiència és la pròpia matèria de l'obra. La lluita permanent en la nostra pràctica consisteix en convertir materials muts de l'experiència ordinària, en medis eloqüents. És a dir, aquesta pràctica, aquesta expressió mitjançant la matèria ens permet participar profundament de significats desconeguts.

En l'obra *Laberint* optarem per utilitzar l'acer com a material, on mitjançant processos d'oxidació s'intentava donar calidesa, organisme; suggerir elements evocadors, mecanismes de projecció d'emocions i sensacions.

És cert que aquestes declaracions, podrien classificar-se com a manifestacions romàntiques allunyades d'una realitat i una lògica. Però creiem que són aquestes experiències i vivències les que fan possible que un material, estèril en el seu origen, siga l'últim condicionant per a la creació d'una nova experiència. Els materials físics utilitzats deuen sofrir un canvi i deuen també ser manipulats com un acte d'expressivitat.

14. David Furió, Detall de l'obra *Laberint I*, Facultat de Belles Arts, UPV, 2014

<<El material del que es compon una obra d'art pertany al món comú més que al jo, no obstant això, hi ha auto expressió en l'art perquè el jo assimila aquest material, d'una manera característica, per retornar-ho al món públic en una forma que constitueix un nou objecte>>.¹⁴

.....

Per finalitzar amb aquest capítol del nostre treball, diríem que és una reflexió i resum d'allò formal del que ens interessa per a la nostra producció artística.

El dividíem en tres subcapítols:

El primer d'ells l'anomenàvem: *L'escultura com a lloc: instal·lació, intervenció i escultura instal·lada*. Doncs en aquest, l'objectiu era apuntar quins tres gèneres artístics són els que vertaderament ens interessen i qué entenem per cadascun d'ells amb el comentari d'obres

¹⁴ ANÒNIM, anotació sobre el text: "El arte como experiencia".

que enteníem que podien servir com exemples clarificadors.

En l'altre capítol: *L'art del projecte: del mètode i del procés*, reflexionàvem i donàvem a conèixer quin era i cap a on volíem evolucionar la nostra producció. En ella apostàvem per l'elaboració de l'obra mitjançant el projecte. Ací féiem especial rellevància l'obra de l'artista Mathias Goeritz a conseqüència de la visita personal de la seva primera exposició retrospectiva a Espanya.

I en el tercer i últim capítol: *Simbolisme: pensar, sentir, intuir i finalment percebre*, quin tipus d'art era el que havíem produït fins al moment i de quines eines havíem utilitzat per poder complir els objectius de les propostes que ens havíem plantejat. Tot açò il·lustrant-ho amb obres pròpies.



La creatividad es un viaje de exploración de territorios que existen y son en la medida que los recorres; y ese recorrido sólo es posible porque lo construyes. Como decía el poeta, "caminante no hay camino, se hace camino al andar".

Ramón de Soto

III. JUSTIFICACIÓ

Amb motiu del concurs anual de propostes expositives per a la Sala d'Exposicions del Centre Cultural de Mislata, i de la necessitat d'elaborar un treball artístic on poder reflexionar en torn a l'ésser humà i la seua actitud de ciutadà front a la societat a la que pertany, naix aquest projecte expositiu.

Aquesta convocatòria ens dóna l'oportunitat de mostrar aquesta proposta al poble de Mislata, mitjançant un treball d'interacció entre «concepte i matèria» i «espai i espectador». Pensaments i reflexions que ens venen donats per una problemàtica generalitzada, on el ciutadà és anul·lat com a ésser individual i autònom, incapaç de raonar per ell mateix: som enganyats mitjançant bombardejos continus d'informació manipulada destinada a obstruir tot esperit de progrés, a més de retalls socials que ens asfixien conduint-nos a un quietisme generalitzat impedit l'evolució d'una generació ja encaminada al fracàs.

Un projecte influenciat amb l'interés i l'estudi d'un tipus d'art on ja no és l'objecte acabat la necessitat o l'objectiu d'aquest, sinó un art que dialogue i interaccione amb allò que va a rodejar-li: l'espai i l'espectador. Així que no és només el producte acabat el que tenim amb compte, sinó també el procés d'elaboració on s'estudien les relacions entre l'emissor, el missatge i el receptor; i són aquests tres conceptes els que ens condueixen a treballar amb l'acció artística de la instal·lació, aquella que modifica alguna o varies de les propietats d'un espai, passant a ser un lloc artístic on es desenvolupa la proposta i que posteriorment és experimentada per el públic.

Llavors, *La invenció d'Éthos* transmet al públic una visió específica i codificada d'una realitat mitjançant una obra que convida a l'espectador a ser habitada i experimentada

IV. DESCRIPCIÓ DEL PROJECTE

<<[...] Calia pensar que es tractava de centrar la recerca en una relació amb si mateix que es presentava, abans de res, com a *experiència de si*, com *êthos*; que es tractava de conduir l'analítica de poder cap a una dimensió que, lluny de denunciar les seves carències, tornaria a llançar les seves apostes reobrint al mateix temps l'espai d'una pràctica possible de la llibertat.>>¹⁵

L'obra ***La invenció d'Éthos*** està construïda sobre els marges de la interacció de l'espectador amb l'obra d'art. Un treball sobre la transformació de l'espai arquitectònic en búsqueda dels umbrals reflexius de l'ésser humà com a ciutadà, on puga experimentar amb el seu propi cos i els seus sentits una proposta que apel·la a l'anar sent, al trànsit, a l'*experiència de si*, amb l'objectiu de construir-se un nou mode de comportament.

Una obra que ens convida a interactuar amb l'entorn, i ens fa veure immersos en un nou espai allunyat de la quotidianitat, on el públic cobra el protagonisme i és ell el qui "es reinventa i produeix una reacció front a les limitacions i les resistències amb les que ensopega"¹⁶ a través d'una obra que apel·la al moviment, al trànsit, l'anar sent i la reflexió.

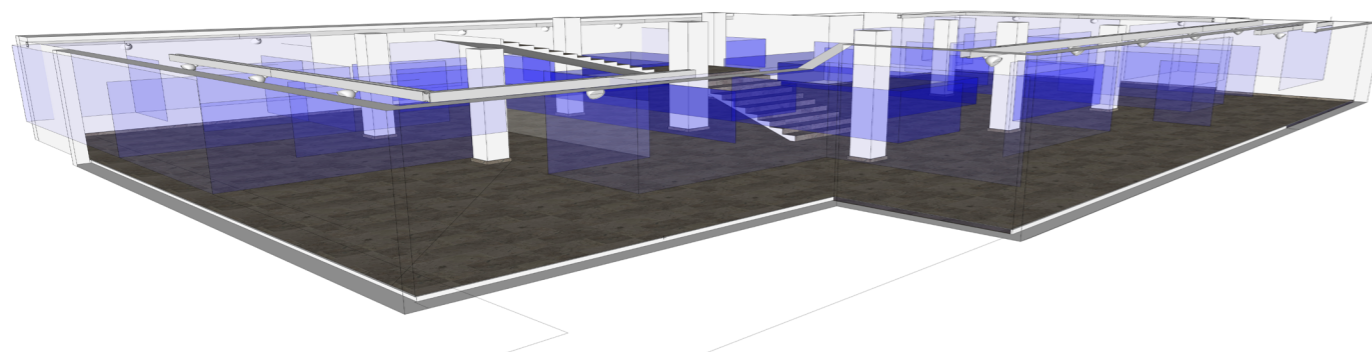
La sala d'exposicions és dividida per murs de papers translúcids on es delimiten camins, sense cap altra direcció en concret que la de transitar per ells. Aquests, sostinguts del sostre, estudien i elaboren una nova cartografia de l'espai, transformant-lo per complet i allunyant-lo de la quotidianitat per poder reflexionar des d'un nou context. Com si fórem dintre d'un *maze*, però amb un atractiu millor: el de la transparència dels seus murs i passadissos estrets, que ens faciliten la visió i la interacció amb la resta d'espectadors, com si aquest espai fora un lloc de reunió i recerca col·lectiva.

¹⁵ REVEL, Judith, *Foucult, un pensamiento de lo discontinuo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2014. p. 210.

¹⁶ *Ibídem*, p. 208.

La sala és impregnada per una llum freda amb la intenció d'allunyar al visitant d'allò establert i conduir-lo a la imaginació, la llibertat i el somni. Llavors, el propi espai és una immersió intel·lectual on l'espectador, a més a més, contempla dibuixos amb línia sobre els murs de paper que recorden esglaons o escales i el seu significat més espiritual: el de l'avançament i l'evolució

Per tant, l'obra que es presenta és definida per aquests tres conceptes: *moviment, ésser, trànsit i reflexió*; dissenyada amb una estreta col·laboració amb l'espai que ocupa i concebuda com un recorregut on s'intenta viure amb essència una experiència de color, emocions i esdeveniments sensorials mitjançant el trànsit per senders, on el públic pot escapar-se de la quotidianitat i meditar al voltant de la necessitat de construir la seva pròpia essència partint des de l'acció com si inventaren noves formes de vida, d'experimentar modalitats expressives, formes d'estar junts, d'intentar relacions inèdites amb si mateix i amb els altres.



15. David Furió, Esbós 3D de la instal·lació *La invenció d'Éthos*, 2015

V. DESCRIPCIÓ DE L'OBRA

La invenció d'Ëthos, títol d'aquest projecte, fa referència a un dels objectius principals d'aquesta obra: crear un nou espai que ens porte a noves experiències i comportaments mitjançant l'obra d'art.

Però en realitat, no és una creació d'un nou espai sinó la transformació d'un ja existent: la sala d'exposicions. Aquesta és analitzada y estudiada amb deteniment per tal que la instal·lació que proposem dialogue i respecte el lloc que va a ocupar. Aleshores, veiem necessari que l'experimentació del format expositiu s'adapte a les condicions donades per l'entorn, a més d'integrar al públic com un agent actiu que origina intercanvis de coneixements i afectes.

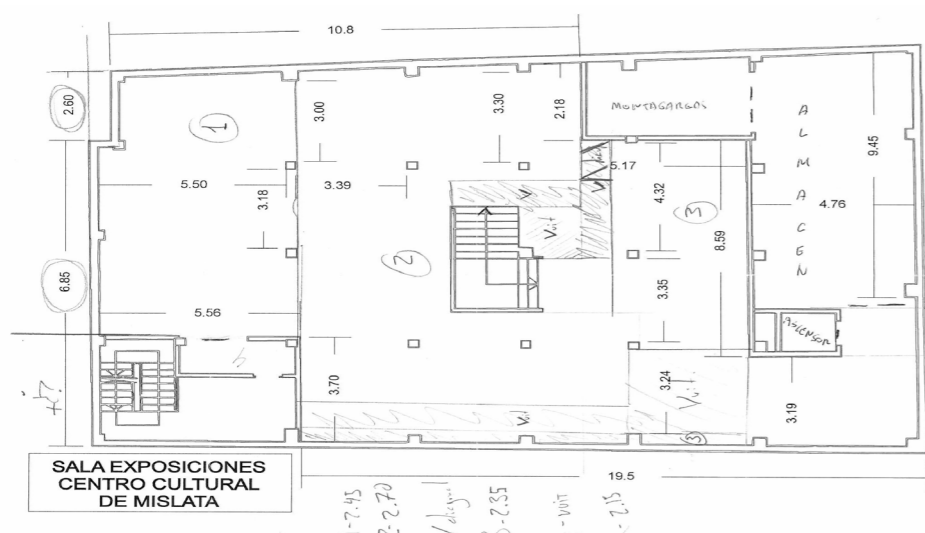
La sala d'exposicions del Centre Cultural de Mislata, està ubicada al subsòl d'aquest edifici i té una extensió d'uns 120m². L'accés a la sala és per mitjà d'una escala que et porta al centre mateix d'aquesta. Un espai amb columnes i sostres baixets, amb una única il·luminació càlida i dissenyada per a obres pictòriques. Les parets pintades de blanc i un sòl de marbre càlid.

Un espai poc agradable per a intervencions de caràcter més be escultòric, donat les seves condicions d'espai poc ampli i diàfan. Però no deixa de ser interessant altres característiques d'aquest lloc i que ens susciten idees. Com per exemple el fet que tingues que descendir un nivell per poder accedir, i com durant aquest acte el visitant, poc a poc, va veient l'espai expositiu i l'obra que l'ocupa.

En definitiva, condicions que ens són establertes, i no per aquest simple fet no tenen que ser negatives, sinó tot el contrari.

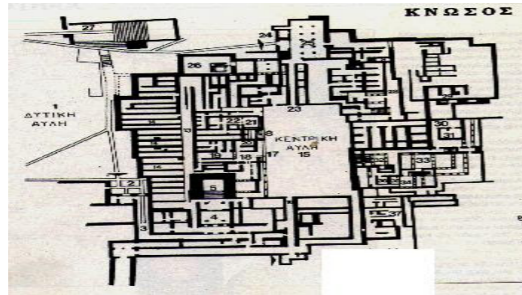
<<El caràcter discursiu del lloc, acabarà imprimint tot el seu caràcter tant formal com a arquitectònic, psicològic o polític al objecte.>>

Anna María Guash

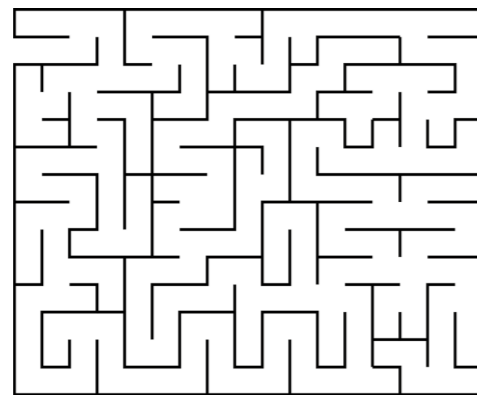


16. Plànol de la sala d'exposicions centre cultural de Mislata, 2014

V₁ Com es relaciona amb l'espai



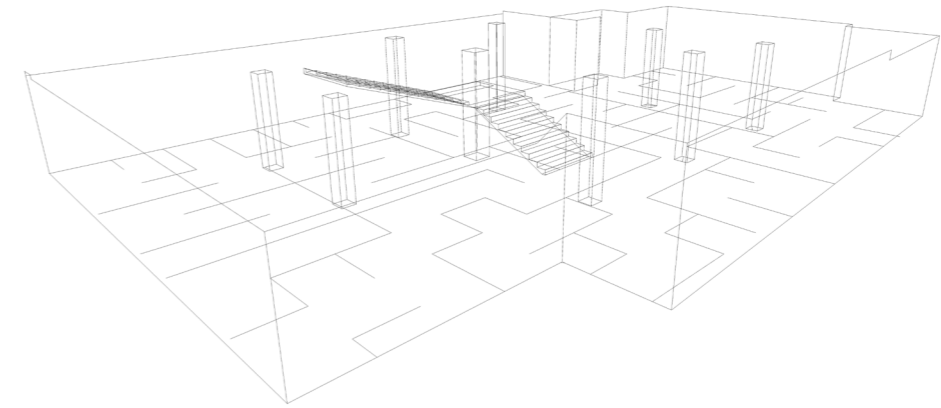
17. Planta del palau de Cnosos



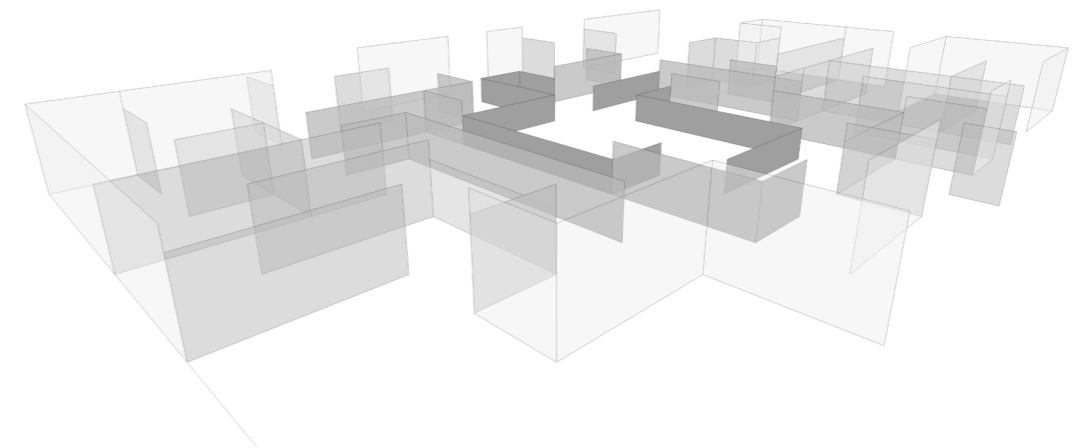
18. Maze

La sala es dividida per murs translúcids, delimitant així l'espai i creant camins per els que transitar. Nomenàvem que preniem com a referent per a cartografiar un nou recorregut la figura del *maze*. [18] Aquest és una mena de laberint però sense centre, no hi ha un sol camí que recórrer, sinó que el caminant pot elegir el que vulga ja que no hi ha altra recompensa, en principi, que l'experiència del trànsit.

[17] La planta del palau de Cnosos en Creta, és la que prenem com a model per a elaborar el nostre propi *maze*. La complexíssima arquitectura d'aquesta construcció ens ajuda a resoldre i posar en ordre els senders que elaborarem en la sala.



19. Disposició del maze a la sala d'exposició

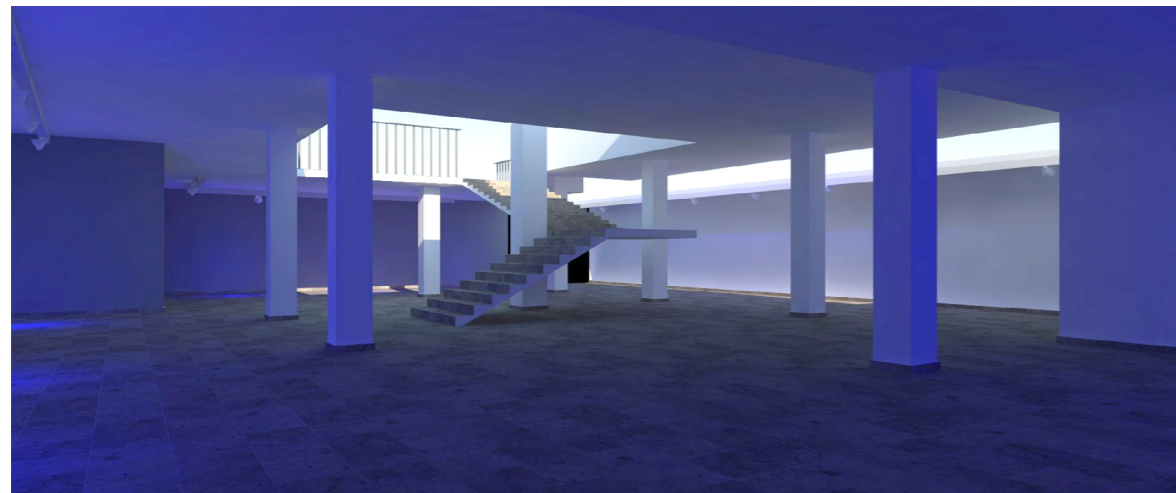
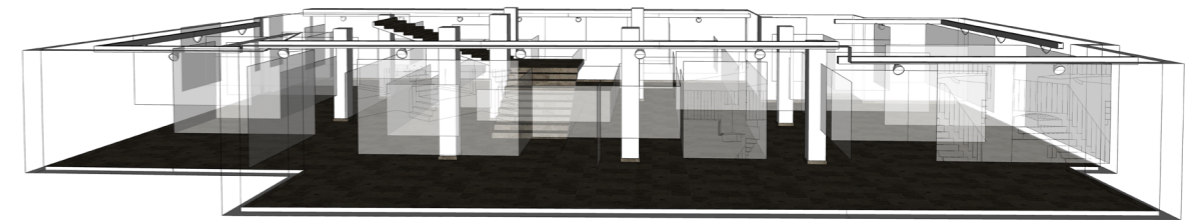
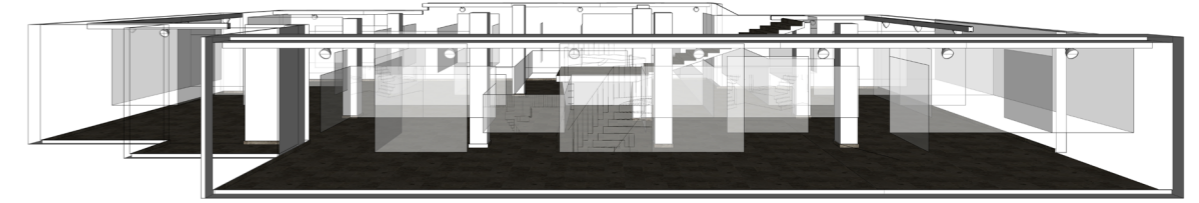


20. Murs de paper translúcid

[20] Els murs són de paper translúcid blanc. El motiu per el que utilitzem aquest material és per les seues qualitats com és el seu color neutre i la sua transparència, ja que permet que s'impregnen de la llum freda que s'instal·la a la sala, i l'espectador pugua veure entre ells



21. Simulació de la Sala d'Exposicions, Il·luminació natural

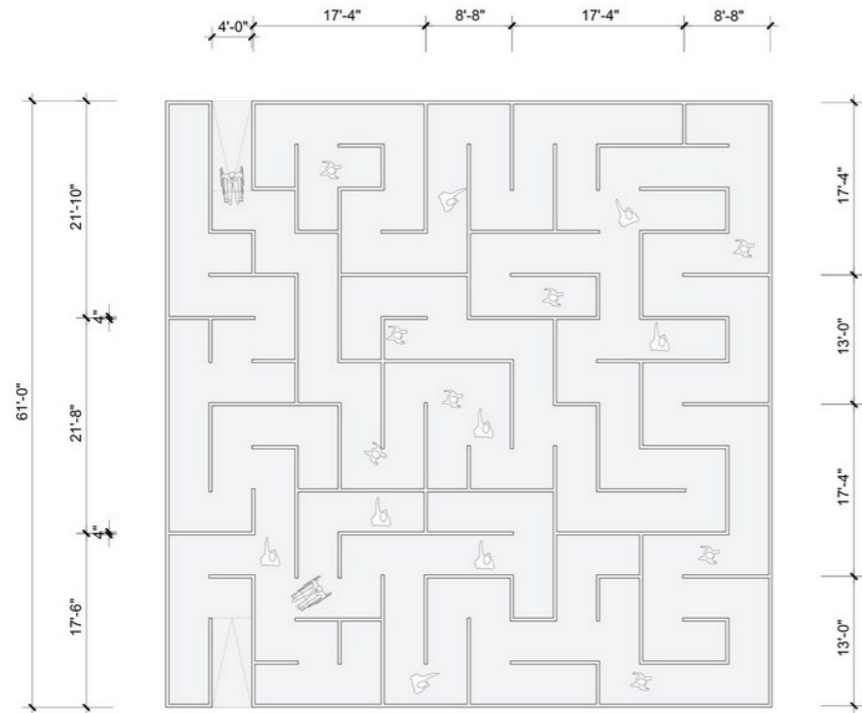


22. Simulació de la Sala d'Exposicions, Il·luminació artificial en blau

23. Disposició dels murs en l'espai de la sala d'exposicions

Un altre material utilitzat és la llum. El motiu per el que il·luminem per complet la sala és el d'allunyar-la de la quotidianitat; diferenciant-la, intentant que desapareguen tots els referents espacial possibles, i així crear una nova atmòsfera. [22] Per aconseguir-ho, ens fem valdre de la il·luminació artificial ja existent en la sala, i tant sols afegint-li uns filtres del color als focus, la llum càlida es modificada a les nostres exigències.

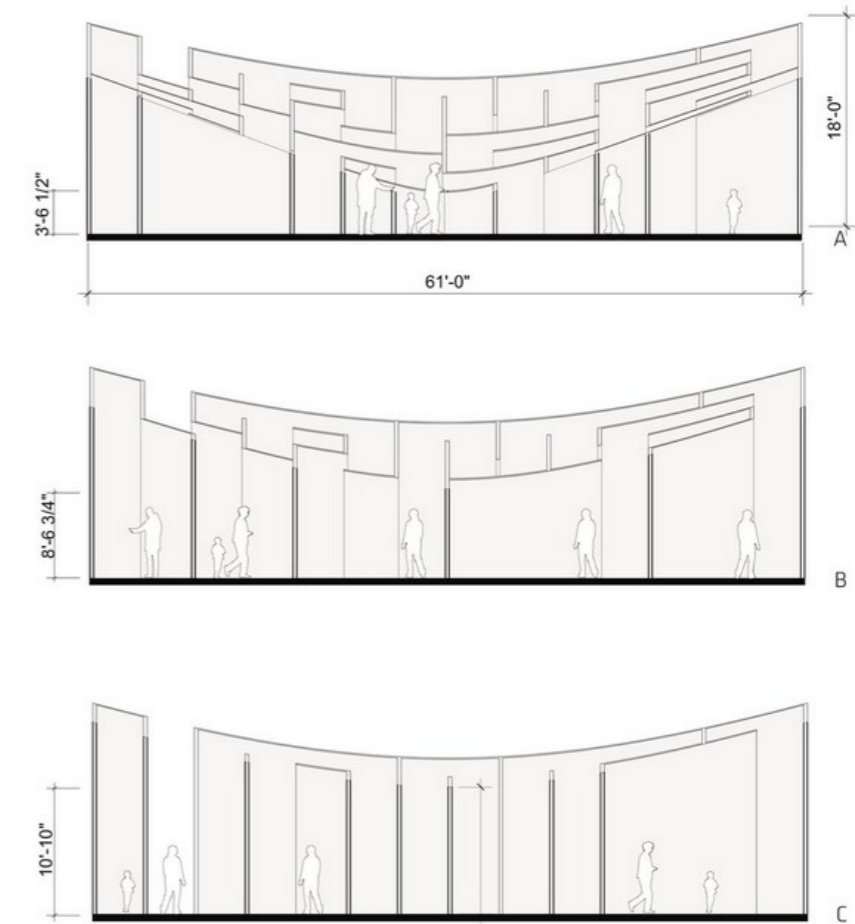
V₂ Com es relaciona amb el públic



24. BIG, Plànol de *Laberint*, 2014

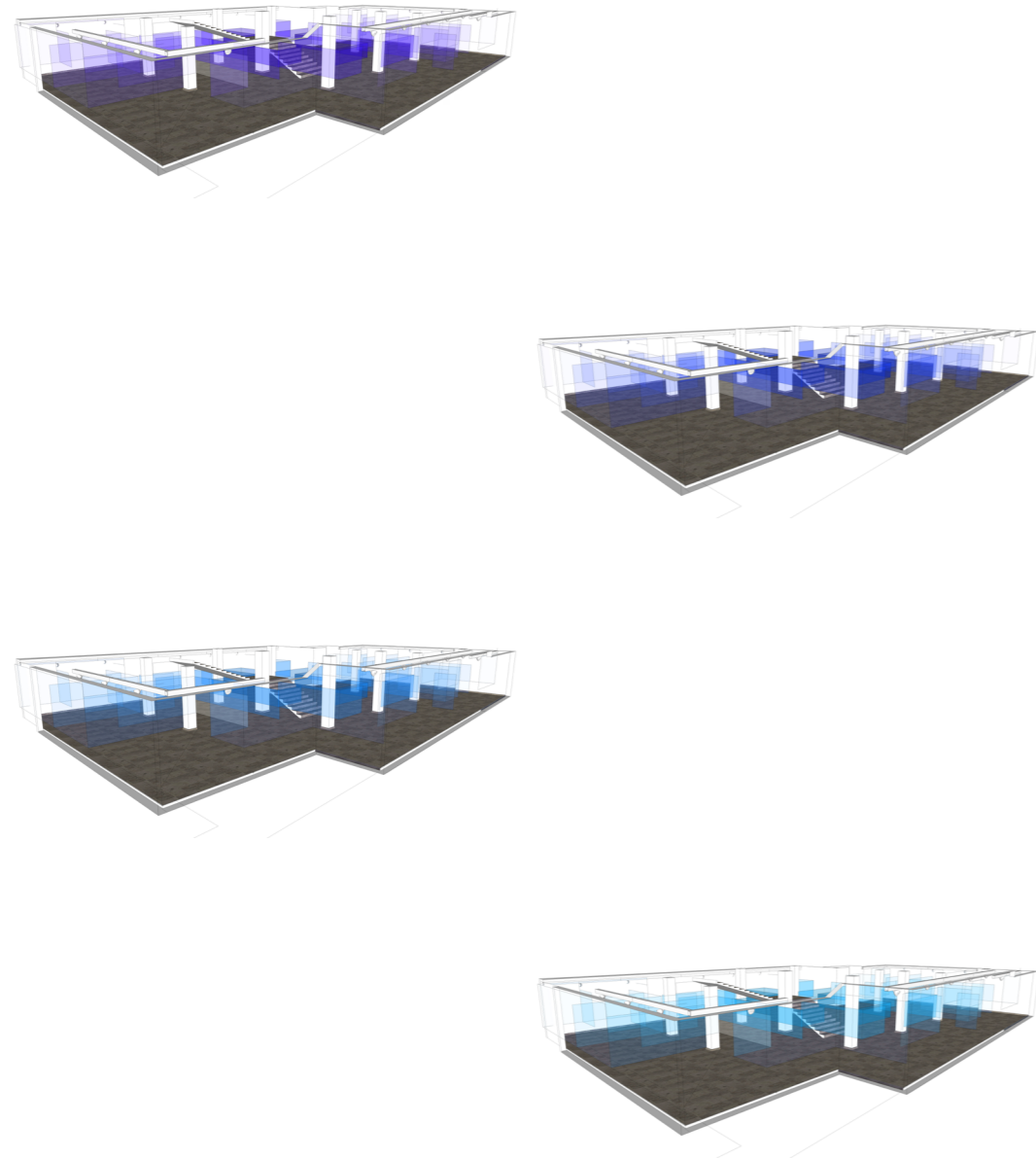
Un dels altres objectius importants d'aquest projecte, és que el visitant interactue amb els altres, a més de amb si mateix, i es fusiona amb l'entorn convertint-se així en part fonamental d'aquesta experiència.

Són diversos el recursos que utilitzem per a que tots aquests propòsits es complisquen, com per exemple l'utilització de materials translúcids, una il·luminació concreta que impregna l'espai expositiu, símbols que ens suggereixen idees i recorreguts diversos que ens fan caminar per tot arreu descobrint diferents modes de comportament.



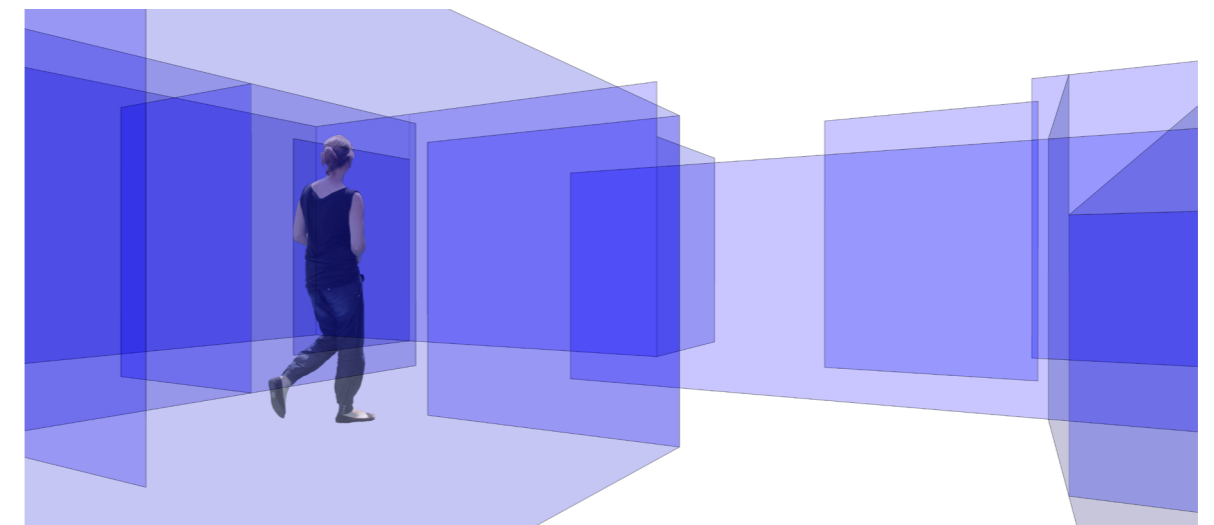
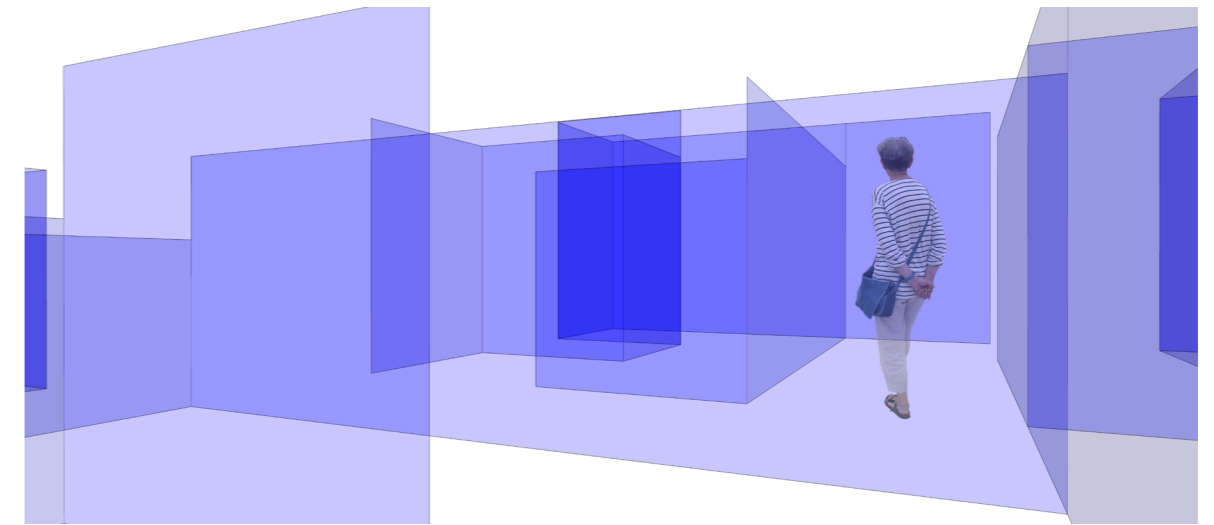
25. BIG, Plànol de *Laberint*, 2014

És per això que es dissenya un *maze* on els murs disminueixen en grandària a mesura que van arribant-se cap al centre, cap a l'única entrada a la sala. Aquest fet ens dona la possibilitat d'entrar a la instal·lació, en tan sols un cop d'ull vejam quasi tota la seva estructura de passadissos i a aquells que transiten per ells en eixe moment. [29] En aquesta ocasió prenem com a referent el projecte dissenyat per l'estudi d'arquitectura **Bjarke Ingels Group**, d'un laberint per al Museu Nacional de la Construcció de Washington. Aquest laberint es compon per murs que descendeixen a mesura que s'apropen al centre, i des del nucli, els visitants poden admirar tot el disseny i entendre com tornar a sortir.



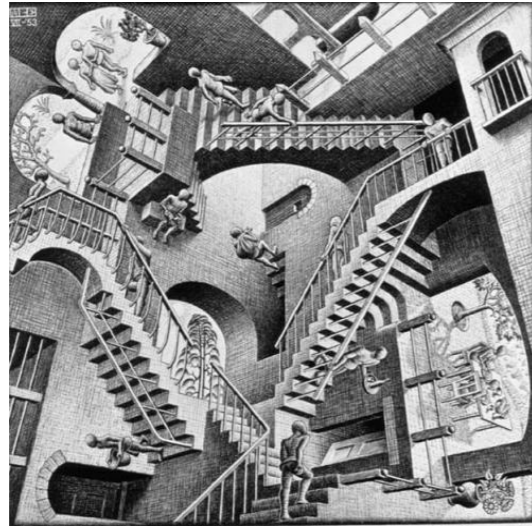
26. Probes de color per a la il·luminació

La il·luminació és fonamental en aquesta proposta. Utilitzem aquest recurs per crear una atmòsfera de color diferent a la que estem acostumats. Però, el color és més que un fenomen òptic i que un mitjà tècnic, ja que ningun color manca de significats.

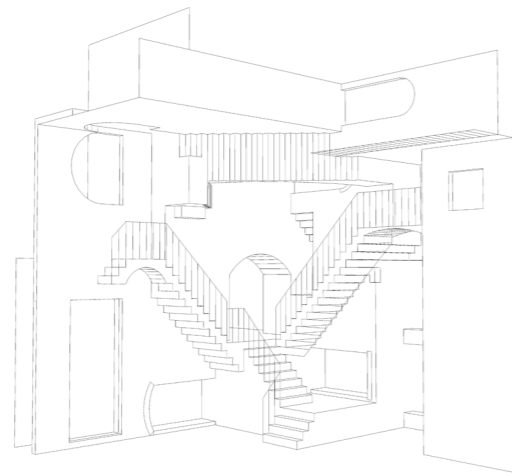


27. Simulació de l'interior de la sala

L'efecte de cada color està determinat pel seu context, és a dir, per la connexió de significats segons el joc que el percebem. En aquest cas, amb l'acord cromàtic del color blanc de la sala i el blau elegit per a la il·luminació; li és atorgada la qualitat d'intel·ligència i concertació; així que utilitzem la psicologia d'aquest per influir en la percepció de l'espectador.

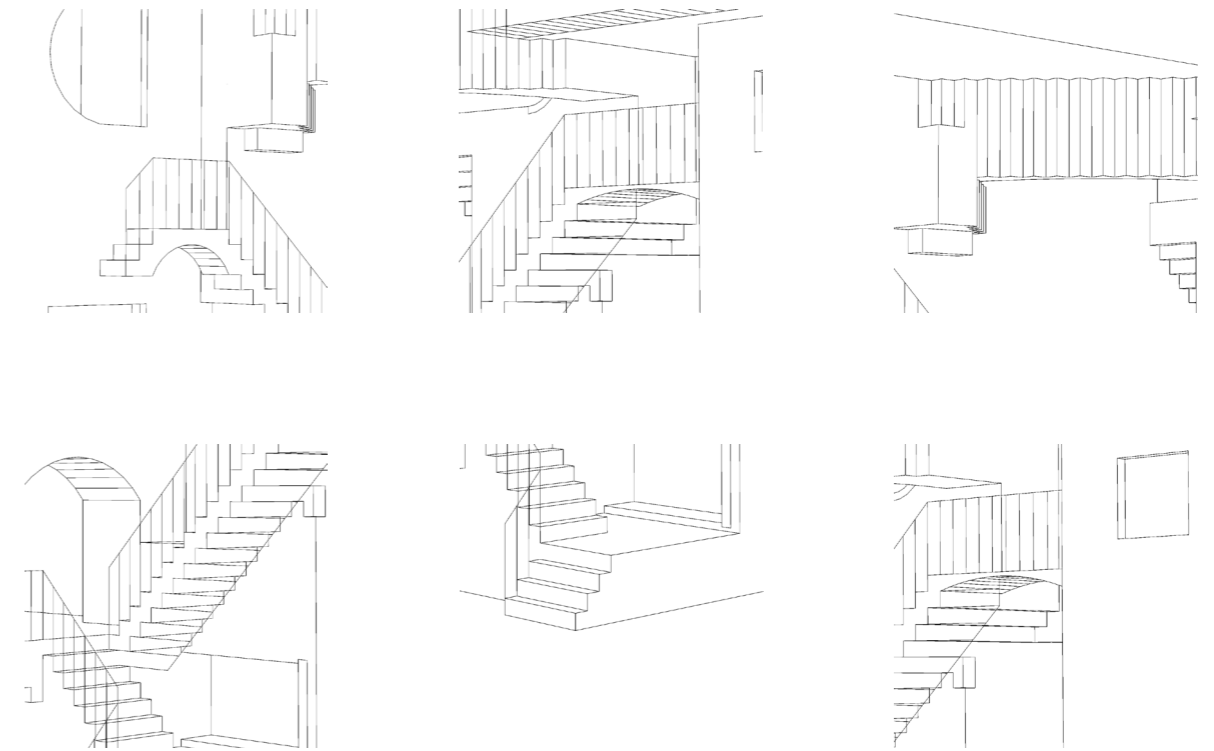


28. Maurits Escher, *Casa de las escaleras*, 1951

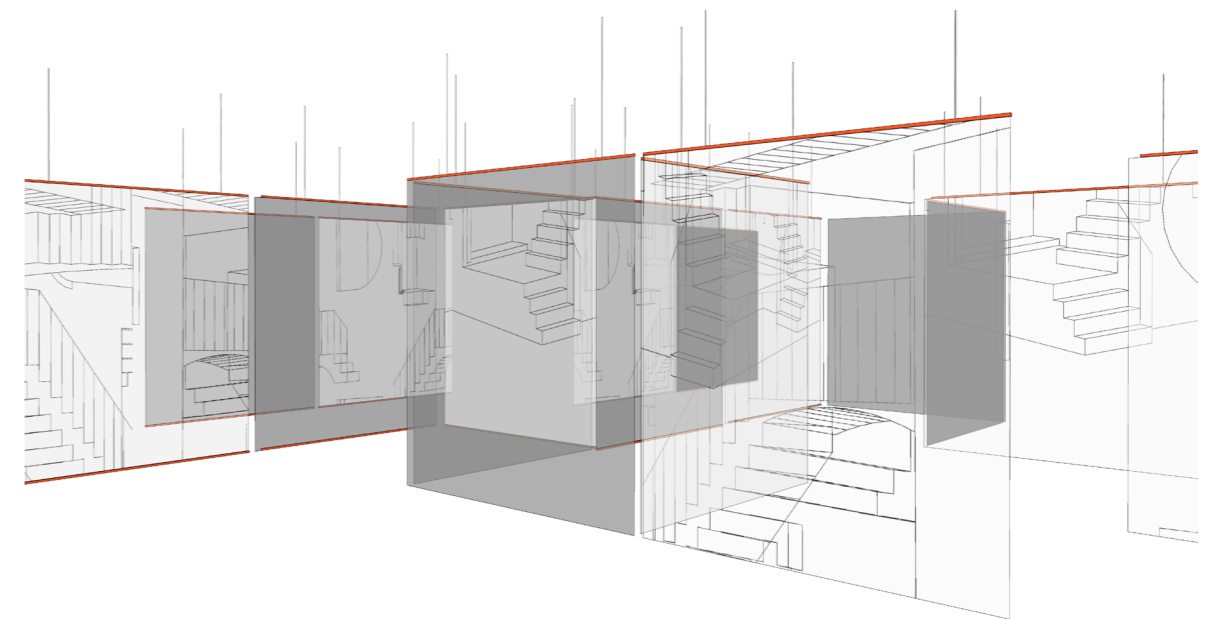


29. Dibuix en línia de l'obra *Casa de las escaleras* de Maurits Escher

L'escala que dóna accés a la sala d'exposicions és la que ens condiona a utilitzar aquest element arquitectònic com a símbol. Un símbol que transmet eixa sensació de moviment, de continu procés i constant evolució; conceptes i sensacions que volem transmetre a l'espectador durant el seu recorregut per l'espai expositiu. És per això que decidim exportar aquest símbol als murs de paper, i prenem com a model l'obra *Casa de las Escaleras* de Maurits Escher (Leeuwarden, 1898 - Hilversum, 1972), obres que són simplement jocs visual, però que obliguen a l'espectador a recórrer amb detall cadascun dels espais que crea.



30. Fragments del dibuix en línia de l'obra de Escher



31. Murs del *maze* amb els fragments del dibuix en línia de l'obra de Escher

VI. PRODUCCIÓ DE L'OBRA

En aquest apartat l'objectiu és analitzar tots aquells punts i especificacions que creiem oportuns sobre les condicions físiques i materials que deu de reunir aquest projecte per a que es pugui materialitzar de la manera més eficient possible.

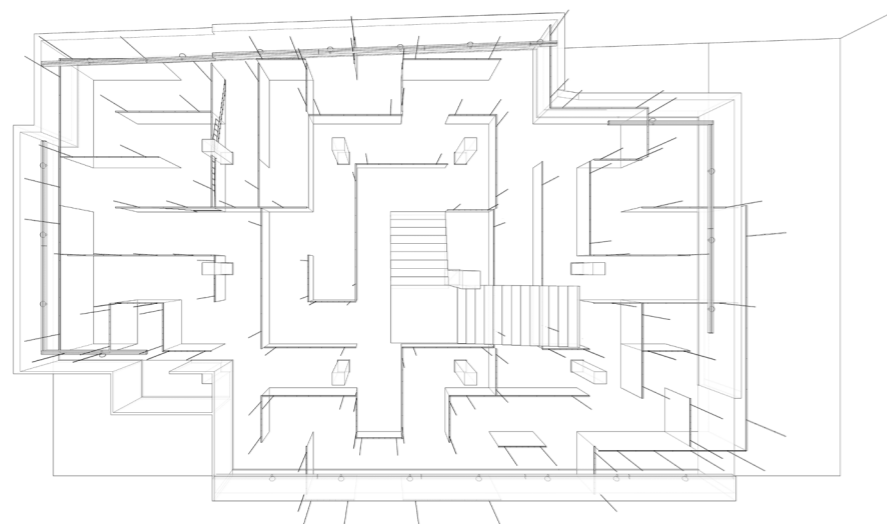
Al ser una obra que es produirà, la seva major part *in situ*, els requeriments tècnics són punts que cal analitzar. L'objectiu d'aquest anàlisi és trobar la millor estratègia a seguir en la producció i el muntatge; com la recerca de possibles problemàtiques que ens durien a retards en la materialització de l'obra.

V₁ Requeriments tècnics

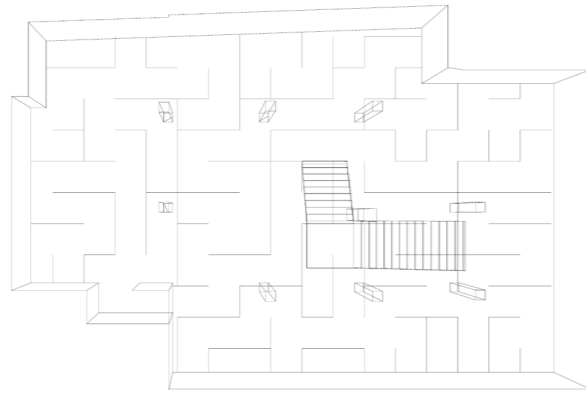
La utilització de plànols i imatges, com són els *renders*, ens faciliten la comprensió de l'obra. Però aquests dissenys han de ser fidels i respectar les dimensions de l'espai per a que a l'hora d'instal·lar l'obra evitem contratemps. Les dimensions de l'obra són, en la seva major part, condicionades per l'espai i pels materials que utilitzem.

Cal dir, que en aquesta obra que projectem, els requeriments tècnics no són complexos, ja que són pocs els materials necessaris. Per exemple, el paper translúcid o també conegut com paper vegetal, és de fàcil manipulació. La fusta que fem servir com a estructura, des d'on es sostindrà cadascun dels murs, la trobem a mesura en qualsevol magatzem de bricolatge. I les transferències que fem dels dibuixos dels esglaons als murs de paper, és una tècnica fàcil de realitzar i que no necessita ningun requeriment tècnic específic, més que el d'una reprografia on treballen en gran format.

Però el format del paper a utilitzar a sigut el condicionant. La seva dimensió en amplària és la que prenem com a mesura per començar a distribuir els murs en l'espai. Llavors, el format de paper que disposem és de 1,40 metres, i ens és subministrat en bobines de 20m de 120 grams per metre quadrat.



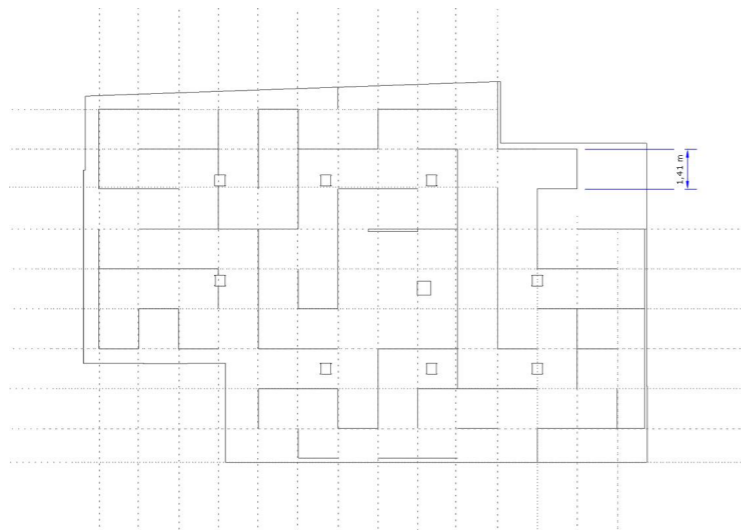
32. Planimetria de la instal·lació



33. Planimetria del maze



35. Mesures del murs de paper



34. Quadrícula del maze

Nº	MESURA	QUANTITAT
1	1400 x 0910 mm	18
2	1400 x 1380 mm	25
3	1400 x 1850 mm	34
4	1400 x 2320 mm	28

36. Taula de mesures dels murs de paper

Aquest format és idoni en aquesta ocasió, ja que la amplària del mur és sempre la mateixa (1,40 m.) i l'alçada varia en relació de la proximitat des de on és ubicat el mur i el centre de la sala. Aleshores tenint un pla de producció concret i detallat amb la quantitat de murs necessaris per a poder construir el maze, és suficient per poder realitzar aquesta instal·lació sense cap requeriment tècnic complex.

Hi ha que tindre clar quins i quants elements són els que formen aquesta obra. [35] Un primer element serien els murs de paper, de quatre tipus diferents, i són com mòduls que combinant-los entre ells i seguint les planimetries i estudis que s'han fet formarien un conjunt: el maze. Respecte a les transferències, són sis els models que utilitzem [31. pàg. 67] i serien impresos sobre un format d'un metre quadrat. Partint d'aquest model, es fan transferències en un terç del total dels murs. Posteriorment, ja en el muntatge de l'obra, és quan decidiríem on posar cadascun d'ells, ja que creguem que seria més oportú deixar aquesta fase més oberta a la intuïció i treballar-la *in situ*.



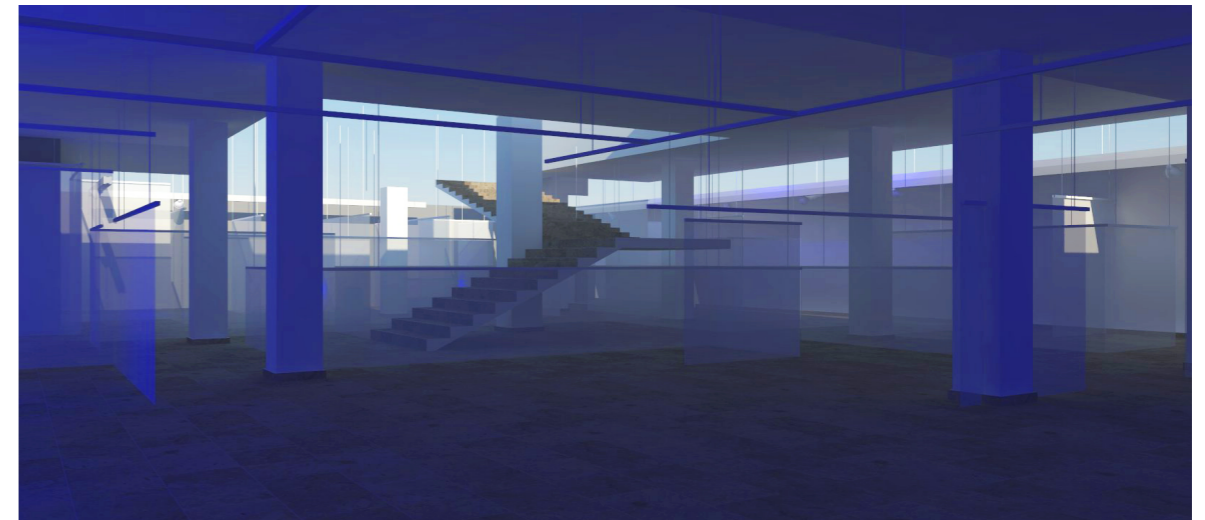
37. Simulació de la estructura de fusta



38. Simulació de la estructura de fusta

[38] Però el més important, ja que tota l'obra es sosté en ella, és l'estructura penjada del sostre i realitzada amb llistons de fusta formada per llistons de 1,41 metres de llargària que serien penjats del sostre amb fils de nylon blanc, aprofitant l'estructura de metall des de on s'aguanta el sostre fals de la sala. Aquesta estructura és el propi dibuix del *maze*. És la que dóna, no només suport a l'obra, sinó forma a tot el conjunt. Així que la interpretació dels plànols i les mesures estudiades anteriorment, és el més important per resultat final de l'obra. Una estructura

VI.₂ Pla de mutatge. Diagrama



39. Simulació del procés de muntatge

40. Simulació del procés de muntatge

VII. PRESSUPOST

DESCRIPCIÓ	UNITATS	UNI/€	PREU
Transport. Lloger de furgoneta. SIXT Alquiler. IVECO Daily 16m ³ .	2	69,99	139,98
Recursos humans.	0	0	0
Recursos Materials. Paper. VPiera. Paper vegetal <i>dable</i> rolo. 1.40 x 20 m. 120/125 g.	8	21,69	173,52
Recursos Materials. Llistons de Fusta. Fusteria Palazón. Llistons de fusta de pi lacats en blanc. 141x30x30 cm.	105	6,5	682,5
Recursos Materials. Transferències. ByPrint. Impresió 100x100 cm. 80g. B/N.	35	2,5	87,5
Recursos Materials. Filtres il·luminació. Falco Films. Filtro d'il·luminació blava. 18x9 cm.	21	1,25	26,25
Recursos Materials. Fil de <i>nylon</i> . Tramontina. Bobina de fil de <i>Nylon</i> . 1,8 mm. 3 Kg. 1020 m.	1	49'99	49'99
Documentació fotogràfica.	0	0	0

SUBTOTAL	1159.74
21 %	243.54
TOTAL	1.403,28 €

VIII. CURRÍCULUM

EXPOSICIONS INDIVIDUALS

2013.

Cartografia del Silencio. Centre de Joventut Mesón de Morella. València.

2010.

Esquematismes bidireccionals. Sala d'Exposicions Els Porxets de Sueca. València

EXPOSICIONS COL·LECTIVES

2014.

RusafArt 14. Sala Arquitectónica. València

PAM 14. Facultat de Belles Arts. UPV. València

Pell de Pedra. MOAVA. Museu Arqueològic d'Ontinyent i la Vall d'Albaida. València

III Concurso de Escultura. Galeria NAVE E. Segovia

2013.

Bibliofilia. Centro Cultural Obrapropia. València

XV Concurs Galileo Galilei. UPV. València

Punto de Mira. Villa Eugenia. València

EXPOSICIONS INTERNACIONALS

2012.

EXCO'12. Salón Internacional de la Construcción. València

OBRES PÚBLIQUES

2013.

Ceremonia del Adió. Tanatori Municipal d'Almeria.

2012.

Escultura per al Silenci. Jardins del Excl. Ajuntament del Mareny de Barraquetes. València

PREMIS

2013.

1er Premi d'Escultura. Grupo ASV. Almeria

2012.

1er Premi d'Escultura. XV Concurs d'Arts Plàstiques i Curtmetratges Galilei Galilei.

catàleg:



IX. CONCLUSIO

En la hipòtesi inicial d'aquest projecte ens plantejàvem l'experimentació d'un format expositiu, per mitjà de la elaboració d'un projecte que s'adaptara a la idea, a l'espai i a l'espectador. Al llarg d'aquesta investigació no sols ho hem posat en pràctica, sinó que ens hem donat compte de la necessitat i la importància d'un treball que reunira i tractara per igual aquests tres conceptes.

Considerem que l'analitzi previ de les motivacions i la recerca de conceptes filosòfics afins a la temàtica que articula aquesta proposta, ha sigut fonamental per al desenvolupament. Mostrar l'obra d'artistes, des de contextos afins i objectius similars als nostres, ha sigut condicionant per al desenllaç del nostre projecte que han influenciat tant en la forma, com en el resultat de l'obra; que ha anat configurant-se a mesura que anava articulant-se el discurs.

Especial importància ha tingut aquella investigació que fèiem de la instal·lació, la intervenció i la escultura instal·lada. On gràcies aquestes recerques, em entès les diferències i similituds que comporten, a més de descobrir obres i discursos com el de Mathias Goeritz. Una producció artística recolzada amb l'experimentació del procés creatiu.

També l'espai on seria ubicada la instal·lació i l'estudi de la seva fisonomia, ha sigut determinant en el resultat formal d'aquesta proposta. Per exemple, la simbologia que envolta l'escala que ens dona accés aquesta sala d'exposicions, ja que ens fem valdre d'aquest símbol com eix vertebrador del projecte.

Pel que fa a la producció i el procés d'elaboració del projecte, donar importància a totes aquelles ferramentes que em utilitzat; en concret els programes informàtics i els resultat que em obtinguts amb ells, com per exemple: esbossos, plànols, planimetries, simulacions... que ajuden tant a la comprensió de l'obra, com a eina indispensable en el procés d'experimentació. I com no, gracies a aquests programes podem plantejar-se

possibles projectes de futur, partint i evolucionant aquesta idea cap a nous espais, on l'obra s'adaptara a les noves condicions arquitectòniques.

Per finalitzar, fer referència a la importància i la necessitat del aglutinant que dona forma aquest projecte expositiu: l'espectador, on és ell qui realment construeix i recorre cadascun dels espai que configura l'obra, donant sentit així al propòsit i objectius que buscàvem amb aquesta proposta. És per això que ens veiem amb la suficient motivació i obligació de concloure aquest treball final de màster, seguint treballant amb un dossier que es presentaria al concurs de propostes expositives del Centre Cultural de Mislata; i l'adaptació d'aqueta instal·lació a nous espais i noves convocatòries.

X. FONTS REFERENCIALS

Consultes bibliogràfiques

ALOSNSO, Pablo, *Escultura Instalada. Propuesta y defensa de un nuevo género escultórico hoy*, Valencia, Máster Oficial en Producción Artística, UPV, 2013.

ARTREES, Lauren, *Recorriendo un sendero sagrado*, Nueva York, Reverhead Books, 1995.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2010.

BARÓN Linares, Vicente, *Sobre la instalación en la escultura del siglo XX: el espacio como referente escultórico*, Valencia, UPV, 2002.

BROWN, Julia, "Interview with James Turrell". en *Occluded Front*, Los Ángeles, The Lapis Press, 1985.

CABALLERO Cano, Francisco Javier, *Noción y categorías del espacio en la escultura contemporánea: entornos, interacción espacial y obra artística*, Valencia, UPV, 2006.

CANDOLINI , Gernot, *Laberintos*, Buenos Aires, Parramon, 2000.

CASSANY, Daniel, *Descriure escriure. Com s'aprèn a escriure*, Barcelona, Novagràfick, 1995

DEVANEY, Tom, *Letters to Ernesto Neto*, Nueva York, Pointed Press, 2004.

DEWEY, John, *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008.

HALL, Sean, *Semiótica: guía de los signos y su significado*, Barcelona, Art Blume, 2007.

HELLER, Eva, *Psicología del color*, Barcelona, Editoril GGustavo Gili, 2008.

HERNÁNDEZ Belver, Manuel y MARTÍN Prada, Juan Luis, "La recepción de la obra de arte y laparticipación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas", en *Reis: Revista*

española de investigaciones sociológicas, nº 84 (ejemplar dedicado a sociología del arte), Madrid, CIS Centro de Investigaciones Sociológicas, 1998.

JEREZ Concha, *In quotidianitis Memoria*, Madrid, Kassel, 1987.

KRAUSS, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.

LARRAÑAGA, Josu, *Instalaciones*, Guipúzcoa, Nerea, 2006.

LONEGREN, Sig, *El poder mágico de los laberintos*, Madrid, Ediciones Martínez Roca S.A., 1993

MADERUELO Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 160-1989*, Madrid, Akal, 2006.

MADERUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994.

MICHAUD, Yves, *El juicio estético*, Barcelona, Idea Books, 2002.

REVEL, Judith, *Foucult, un pensamiento de lo discontinuo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2014.

ROSE Barbara, *La escultura norteamericana: del minimalismo al land art*, Barcelona, Skira, 1984.

VERA, Patricia, "Charles Darwin. Teorías sobre la evolución de la inteligencia" en *Monografías.es*, 2014.

VVAA, *Mathias Goeritz: La invención de la arquitectura emocional*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014.

VVAA, *James Turrell*, València, Institut Valencià d'Art Modern, 2004.

Consultes en pàgines web

IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, centre Julio González, <<http://www.ivam.es/>>, en línia, 2015.

Museo Guggenheim de Bilbao, ed. desconocido, <<http://www.guggenheim-bilbao.es/>>, en línia, 2015.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de educación, cultura y deporte, <<http://www.museoreinasofia.es/en>>, en línia, 2015.

Tate Gallery, ed. Desconocido, <<http://www.tate.org.uk/art/artists/arnulf-rainer-1813>>, en línia, 2015.

XI. ÍNDEX D'IMATGES

1. Ernesto Neto, *Dulce Borde*, Guggenheim Bilbao , Bilbao, 2014.
2. Ernesto Neto, *Tambor*, Guggenheim Bilbao , Bilbao, 2014.
3. James Turrell, *Aten Reign*, Salomon R. Guggenheim Museum, Nova York, 2013.
4. James Turrell, *Skyspace Third Breath*, Arizona, 2009.
5. Evaristo Belloti, *Escultura*, Palacio de Cristal, Parque del retiro, Madrid, 2008.
6. Doris Salcedo, *Shibboleth*, Turbine Hall, Tate Modern, Londres, 2007.
7. Doris Salcedo, detalls de *Shibboleth*, Turbine Hall, Tate Modern, Londres, 2007.
8. Elena Asins, *Albiku Trikuharri II (Dolmen de Albi II)*, 2002-03.
9. Vista de sala de la mostra *El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional*. Fotografia: Joaquín Cortés / Román Loes. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2014.
10. Mathias Goeritz, *El castillo o La torre escalonada*, Maqueta del *Laberinto de Jerusalén*, 1973.
11. Mathias Goeritz, Maqueta per a *La Osa Mayo*, Projecte especial per a la *Ruta de la Amistad*, 1968.
12. David Furió, Vista de sala de la exposició *Cartografía del Silenci*, Sala d'Exposicions Municipal Mesón de Morella. 2013.
13. David Furió, *Laberint I*, Facultat de Belles Arts, UPV, 2014.
14. David Furió, Detall de l'obra *Laberint I*, Facultat de Belles Arts, UPV, 2014.
15. David Furió, Esbós 3D de la instal·lació *La invención d'Éthos*, 2015.

16. Plànol de la sala d'exposicions del centre cultural de Mislata.
17. Planta del palau de Cnsos.
18. *Maze*.
19. Disposició del *maze* a la sala d'exposició.
20. Murs de paper translúcid.
21. Simulació de la Sala d'Exposicions, Il·luminació natural.
22. Simulació de la Sala d'Exposicions, Il·luminació artificial en blau.
23. Maurits Escher, *Casa de las escaleras*, 1951.
24. Dibuix en línia de l'obra *Casa de las escaleras* de Maurits Escher.
25. Fragments del dibuix en línia de l'obra de Escher.
26. Murs del *maze* amb els fragments del dibuix en línia de l'obra de Escher.
27. Perfil esquerre, Disposició dels murs en l'espai de la sala d'exposicions.
28. BIG, Plànol de *Laberint*, 2014.
29. BIG, Plànol de *Laberint*.
30. Probes de color de la il·luminació de la sala d'exposició.
31. Simulació de l'interior de la sala.
32. Planimetria de la instal·lació.
33. Planimetria del *maze*.
34. *Quadricula del maze*.
35. *Mesures del murs de paper*.
36. *Taula de mesures dels murs de paper*.
37. *Simulació de la estructura de fusta*.
38. *Simulació de la estructura de fusta*.
39. *Simulació del procés de muntatge*.
40. *Simulació del procés de muntatge*.

