

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

TFG

CARTOGRAFÍAS SUSPENDIDAS.

EL ENTORNO COMO ELEMENTO CONFIGURADOR DE LA IDENTIDAD SOCIAL

Presentado por Marcos Pastor Hidalgo

Tutor: Alejandro Rodríguez León

Co-tutor: Elías Pérez García

Facultat de Belles Arts de San Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2014-2015

RESUMEN

El presente Trabajo de Fin de Grado es el resultado de una investigación teórico-práctica en el que se han abordado conceptos relacionados con la identidad social y la consecuente configuración territorial a partir de ella, utilizando la cartografía como elemento estructurador formal y conceptual.

Es un proyecto artístico interdisciplinar en el que la práctica artística desarrollada ha estado marcada, en un inicio, por la fotografía como medio de expresión para evolucionar hacia una investigación de distintos lenguajes gráficos y escultóricos asimilando éstos y encauzando la temática tratada hacia otras vertientes artísticas y conceptuales.

Se plantea la relación del sujeto con su entorno a partir de cómo interactúa con éste, construyendo así diversos modos de vida, que definen las características formales y plásticas de nuestro trabajo artístico, dando como resultado una serie de mapas desarrollados en distintos lenguajes artísticos que hemos elaborado durante nuestro periodo de formación en el Grado de Bellas Artes.

PALABRAS CLAVE

Cartografía

Identidad

Segunda piel

Ausencia

Habitar

Entorno

Lugar

RESUM

El present Treball de Finalització de Grau és el resultat d'una recerca teòric-pràctica en el qual s'han abordat conceptes relacionats amb la identitat social i la conseqüent configuració territorial a partir d'ella, utilitzant la cartografia com a element estructurador formal i conceptual.

És un projecte artístic interdisciplinari en el qual la pràctica artística desenvolupada ha estat marcada, en un inici, per la fotografia com a mitjà d'expressió per a evolucionar cap a una recerca de diferents llenguatges gràfics i escultòrics assimilant aquests i canalitzant la temàtica tractada cap a altres vessants artístics i conceptuals.

Es planteja la relació del subjecte amb el seu entorn a partir de com interactua amb aquest, construint així diverses maneres de vida, que defineixen les característiques formals i plàstiques del nostre treball artístic, donant com resultat una sèrie de mapes desenvolupats en diferents llenguatges artístics que hem elaborat durant el nostre període de formació en el Grau de Belles arts.

PARAULES CLAU

Cartografia

Identitat

Segona pell

Absència

Habitar

Entorn

Lloc

SUMMARY

The present End of Degree work is the result of theoretical-practical research that deals with some concepts related to social identity and the territorial configuration that stems from them, using cartography as a formal and conceptual organizing element.

It is an interdisciplinary artistic project in which artistic practice has been determined by photography as an expressive way to evolve towards an investigation of different languages, both graphic and sculptural, assimilating them and channeling this matter toward other artistic and conceptual aspects.

It has been considered the relation of the subjects with their environment from the way they interact with it, building various ways of life that define the formal and visual characteristics of our artistic work. The result is a series of maps developed in different artistic languages that have been realized during this period of formation in the Fine Arts Degree program.

KEY WORDS

Cartography

Identity

Second skin

Absence

Inhabit

Environment

Place

AGRADECIMIENTOS

A mi tutor Alejandro Rodríguez León por su atención, su motivación y sus comentarios sugerentes.

A Elías Pérez, como co-tutor, por sus orientaciones constructivas.

Ana Teresa Ortega, por su tiempo, su dedicación y sus interesantes cuestionamientos.

A Maribel Doménech, por encaminarme en la dirección correcta.

A Mariano Mínguez, por sus reflexiones filosóficas.

A Elena Odgers, por su inestimable colaboración y aportación de información.

Al Centro de Juventud de Orriols, por concederme la posibilidad de realizar el montaje de este proyecto en su sala de exposiciones.

A Miguel Figuérez y a Cheles Martínez por su ayuda.

A Emilio Martí y Anthony Nuckols, por sus valiosos consejos.

A Charo, por formar parte y completar mi mapa.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
2. JUSTIFICACIÓN	8
3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	11
4. MARCO TEÓRICO	13
4.1. El viaje y la fotografía como proceso creativo	13
4.2. Construir, habitar, pensar; según Heidegger	14
4.3. El entorno y el habitar como elementos configuradores de la identidad	16
4.4. El mapa como elemento representativo del territorio y la identidad	17
4.5. El cuerpo como mapa	19
5. MARCO REFERENCIAL.....	21
5.1. La construcción del mapa como medio de expresión artístico	21
5.1.1. Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?	21
5.1.2. Guy Debord	22
5.1.3. Richard Long y Hamis Fulton	23
5.1.4. Armelle Cameron.....	23
5.2. Guillermo Kuitca: el mapa como reflexión sobre el territorio	24
5.3. Karina Kaikkonen: ropa y ausencia	25
5.4. Ana Soler: la ropa como frontera	25
5.5. Tatiana Parceros: cartografía del cuerpo	26
6. MARCO PRÁCTICO	28
6.1. La fotografía como génesis del proyecto.....	28
6.2. Las prendas como cartografías del sujeto y su entorno	30
6.3. La ropa como segunda piel.....	38
6.4. Cartografía del autorretrato	43
6.5. Habitar la ausencia	45
7. CONCLUSIONES.....	48
7.1. El proyecto expositivo	48
7.2. Conclusiones finales	51
8. BIBLIOGRAFÍA	53

1. INTRODUCCIÓN

El hilo conductor del trabajo realizado, así como de todo el proceso de investigación y experimentación es la ropa en sí, como elemento esencial para construir e interpretar la identidad del individuo. A partir del trabajo fotográfico realizado sobre prendas tendidas y de su contexto específico, hemos desarrollado un proceso de investigación y experimentación, tanto práctico como conceptual, que ha dado como resultado la elaboración de este Trabajo de Fin de Grado, materializado en la presente memoria y a su vez, a un proyecto expositivo interdisciplinar en el que hemos reflejado los diversos lenguajes que hemos experimentado y asimilado a lo largo de nuestro periodo de formación en el Grado de Bellas Artes, para aproximarnos a ellos desde nuestro proceso creativo.

Los registros empleados han sido gráficos, a partir de las imágenes fotográficas captadas de las prendas y su contexto, para ir alterando su grado de iconicidad hasta ir transformándolas en mapas o códigos que implican un mayor grado de abstracción, pero con el concepto de cartografía e identidad como nexo de unión.

A lo largo de esta memoria vemos en primer lugar las causas y motivaciones por las cuales hemos elaborado este proyecto. En el segundo punto, mostramos los objetivos y la metodología que hemos aplicado durante la realización del trabajo. A continuación, presentamos el marco teórico, es decir, las ideas que están presentes en este proyecto, basándonos en diferentes autores y filósofos como base para justificar los argumentos en los que se desarrolla el trabajo. En este punto señalamos las relaciones que distintos autores exponen sobre el habitar, el entorno, el mapa como elemento representativo del territorio y la identidad, o el concepto de lugar.

Seguidamente, exponemos el marco referencial en el que mostramos la obra de distintos artistas que han tratado los conceptos anteriores y que también han trabajado la temática del mapa, de la identidad, utilizando en algunos casos, la ropa como soporte o como material.

Tras esto, en el punto correspondiente al marco práctico, explicamos todo el proceso de experimentación práctica y cómo se ha realizado cada una de las piezas que contempla este trabajo.

Finalmente en el apartado de las conclusiones exponemos a modo de proyecto expositivo interdisciplinar, junto con los resultados obtenidos tras la finalización de este Trabajo de Fin de Grado.

En el último punto citamos la bibliografía consultada y un índice de las imágenes que aparecen a lo largo de esta memoria.

2. JUSTIFICACIÓN

Como ya hemos mencionado, este proyecto nace de un trabajo fotográfico, que es el punto de partida y parte del presente Trabajo de Fin de Grado. Dichas imágenes son el resultado de un viaje iniciático que ha ido creciendo en la medida en que hemos visitado diferentes lugares de la geografía terrestre.

La temática principal que desarrollamos es la relación del ser humano con el espacio que habita y cómo ésta condiciona los diversos modos de vida. Tratamos de expresar a través de imágenes la percepción del espacio y del lugar construyendo cartografías a partir de las prendas tendidas pertenecientes a individuos anónimos y el entorno en donde éstas se sitúan. Estas ropas, encontradas, son usadas por personas cuya identidad desconocemos. Sin embargo percibimos su presencia a través de sus prendas y su ausencia nos provoca cierta reflexión sobre cómo pueda ser su vida. Asimismo, es de especial relevancia el contexto en el que se sitúan esas ropas, así como los elementos que conforman el espacio donde se ubican, pues aportan y completan la escena. El espacio en el que se desarrollan las fotografías nos habla también de quiénes y cómo son los dueños de esas ropas tendidas.

A partir de estas imágenes realizamos una serie de cartografías sociales donde reconstruimos la identidad y el entorno de las personas a través de sus ropas. Es por esto que nos apropiamos del concepto de mapa o cartografía, desde una perspectiva formal y conceptual, por ser una representación geográfica y que puede a su vez, dar información relativa a una ciencia determinada.¹

Queremos partir del concepto de espacio y entorno para abordar la identidad en relación al lugar y la cultura, desde lo social, puesto que estamos realizando cartografías a partir de los modos en qué se ocupa y organiza socialmente el territorio. Mostrando, de este modo, como esos mapas físicos condicionan aspectos culturales y de identidad social. Entendemos el entorno como elemento configurador de la identidad social en el sentido que el “entorno es el modo como se ocupa y organiza socialmente el territorio”². Es decir, pensamos que son las personas que habitan un lugar específico las que crean su identidad a partir del lugar donde desarrollan su vida.

Por eso, pretendemos también cartografiar conceptualmente a través de la determinación del lugar y cómo éste a su vez determina nuestro modo de

¹ En el apartado del marco teórico citaremos las definiciones textuales en las que nos basamos

² AAVV, *El entorno al entorno*, Els llibres Glauco, Barcelona, Editorial Laertes, 1985, p. 11, veáse el capítulo correspondiente a Antonio Remesar.

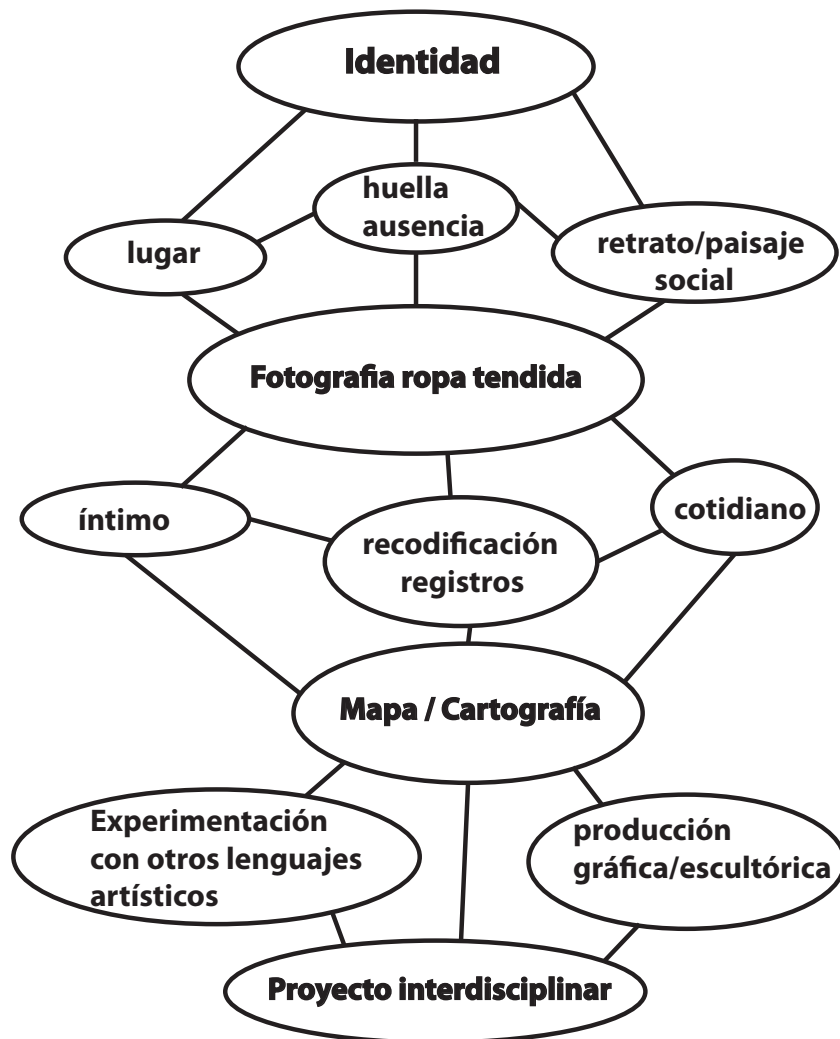
vida, nuestra cultura, las prendas que llevamos, nuestra sociedad y a nosotros mismos. El hecho de nacer en un lugar u otro condiciona nuestra identidad, entendiéndolo por lugar el entorno que condiciona nuestras relaciones, es decir el lugar antropológico.³

En este proyecto hemos querido ir más allá del trabajo fotográfico realizado y hemos utilizado estas imágenes para experimentar con otros lenguajes artísticos, de manera que el proyecto ha ido creciendo y transformándose.

Existen dos hilos conductores en este proyecto, uno es el conceptual, en el que el nexo común a todas las obras es un objeto, en este caso, la ropa; y otro procesual, puesto que partimos de la fotografía como técnica primigenia, la luz como registro de la forma, para evolucionar a otros procesos de reproducción en los que interviene una matriz, como sucede en las transferencias, la serigrafía, la cianotipia, incluso en la fundición, que nos ha llevado a ampliar al ámbito escultórico parte del proceso creativo desarrollado.

En la página siguiente exponemos un mapa conceptual, como proceso de ideación, en el que se reflejan los conceptos que hemos querido tratar en este proyecto.

³ Estas reflexiones están basadas en argumentos de autores, como Marc Augé y Antonio Remesar, que han incursionado en el concepto de espacio circundante, etc., que más adelante citaremos en el apartado del marco teórico.



3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

3.1. OBJETIVOS

3.1.1. *Objetivo general*

-Elaborar un proyecto expositivo interdisciplinar en el que se reúnan diferentes lenguajes y prácticas artísticas que desarrollen la relación del individuo con el entorno para construir a partir de ésta una serie de piezas que contemplen esta temática.

3.1.2. *Objetivos conceptuales*

-Investigar y analizar los conceptos de identidad, mapa, territorio, lugar y entorno, para relacionarlos entre ellos y crear a partir de ellos una serie de cartografías formales y conceptuales relacionadas con la identidad social del espacio que representan y que formen parte de nuestro proyecto artístico.

3.1.3. *Objetivos procedimentales*

-Seleccionar diversas fotografías de nuestro trabajo desarrollado anteriormente para realizar una serie de obra gráfica cuyo criterio de selección sea la narratividad, y por las posibilidades que cada una de ellas nos podía aportar a nivel conceptual, en la que se refleje el concepto de cartografías sociales.

-Experimentar en la práctica artística tanto con la técnica del *transfer* como la técnica de serigrafía y la cianotipia, y sus posibilidades para construir reinterpretaciones de las imágenes que aporten otras lecturas o significados.

-Trabajar con distintas técnicas y soportes que puedan aportar tanto a nivel conceptual como formal otras connotaciones a la obra producida.

-Desarrollar obra escultórica relacionada con los conceptos trabajados en la obra gráfica.

-Investigar, experimentar y asimilar diferentes lenguajes gráficos aprendidos en las diferentes asignaturas del Grado en Bellas Artes con la finalidad de generar un proyecto expositivo interdisciplinar en el que a través de los distintos soportes y técnicas empleados desarrollemos y ampliemos nuestro trabajo artístico.

3.2. METODOLOGÍA

Tanto la investigación teórica como el desarrollo de la obra plástica del trabajo proyectado se han ido alimentando mutuamente y creciendo a la vez, a medida en que se iba definiendo el proyecto. Sobre todo en lo que respecta al marco teórico la investigación de referentes artísticos que hayan trabajado estas cuestiones nos ha ayudado a conocer y analizar cómo se abarcan desde la práctica artística ciertos conceptos relacionados con la identidad. No obstante, el trabajo se centra en una evolución natural, determinada por la experiencia propia de asumir cada lenguaje que utilizamos como único y a la vez vinculante con los otros.

El proceso metodológico desarrollado ha comenzado, como ya hemos dicho anteriormente, con un trabajo fotográfico sobre el que queríamos desarrollar un proyecto expositivo abordado desde distintas disciplinas artísticas.

Asimismo nos ha sido muy útil encontrar a través de las diferentes asignaturas cursadas en nuestro último año del Grado en Bellas Artes (Procesos Gráficos Digitales, Serigrafía, Gráfica Experimental Interdisciplinar y Fundición) tanto referentes artísticos como teóricos que desarrollasen el concepto de identidad en los que apoyar y desarrollar nuestra propuesta.

Hemos desarrollado un proceso de investigación práctica a la par que conceptual. El trabajo de documentación incluye libros de filosofía, catálogos de exposiciones, visitas a exposiciones, artículos y revistas de crítica de arte, Trabajos de Fin de Máster así como Tesis Doctorales relacionadas con el tema que nos atañe. En concreto quisiéramos destacar el Trabajo de Fin de Máster de Vanesa Valero, *Apropiaciones de la representación del mapa como medio de investigación plástico*, sobre todo, la Tesis Doctoral de Elena Odgers, *Mapa, Territorio e Identidad: alusiones cartográficas en la pintura latinoamericana (1900-2007)*. Ambos trabajos de investigación han sido de gran ayuda a la hora de ampliar conocimientos en lo relacionado a la cartografía, el mapa, a la representación y a la identidad.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. EL VIAJE Y LA FOTOGRAFÍA COMO PROCESO CREATIVO

Este proyecto no habría nacido si no fuera por nuestro modo de ver, conocer y crear que está basado en nuestra experiencia como viajero, caminante, paseante.

Por eso, hemos querido dedicar este punto a explicar, la manera en que desarrollamos nuestro proceso creativo. Tanto en este proyecto como en anteriores es de gran influencia el modo en el que nos relacionamos con el entorno en el que nos encontramos en cada momento, ya sea en nuestro cotidiano día a día o en los viajes que hemos tenido la oportunidad de realizar por distintos lugares del mundo.

Desde antes de los tiempos de la Ruta de la Seda, el viaje ha sido una forma de conocer otras culturas y diversos modos de vida, e incluso hoy, en la era de internet el viaje es una manera fundamental de aprendizaje. Asimismo en el ámbito de la educación, en países anglosajones se ha potenciado la necesidad del viaje como factor de crecimiento de la persona, que influirá directamente en su futuro profesional.⁴

Con el deseo de descubrir, de viajar a lo desconocido nace también la necesidad de abarcar el mundo conocido a través de la representación de éste.

En relación a la fotografía como nuevo modo de mirar, Gisèle Freund comenta que “la fotografía no sólo es un medio de descubrir la realidad. La naturaleza, vista por la cámara, es distinta de la naturaleza vista por el ojo humano. La cámara influye en nuestra manera de ver y crea la nueva visión”⁵

⁴ Veáse Iván Marcos: *El viaje como catalizador*, Revista *Emotools*, [consulta 5-8-15]

⁵ Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, GG Mass Media, 5ª edición, 1995, p. 174

En este sentido nos interesan las reflexiones de John Berger en su libro modos de ver: “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas”⁶. De esta manera no podemos separar nuestra visión del mundo de aquello que vivimos o experimentamos. Y añade:

Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo. (...) Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos.⁷

Y tras esto Berger continúa: “el modo de ver de un fotógrafo se refleja en su elección del tema. (...) Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver”⁸.

Respecto a esto, me gustaría añadir, a título personal, que cuando fotografío no sigo un mapa preestablecido, sino que cartografío las sutilezas del azar, objetos abandonados, espacios encontrados. El corazón me marca los pasos, mis ojos caminan las distancias y necesito que la soledad me acompañe para intuir el momento exacto, mimándolo, esperándolo, sabiendo que una intuición es un tesoro.

4.2. CONSTRUIR, HABITAR, PENSAR; SEGÚN HEIDEGGER

En este apartado nos basamos en la relación que establece Martín Heidegger en cuanto el habitar y construir el lugar, la encontramos en una conferencia que dio en 1957 en Darmstadt. En su texto, *Construir, habitar, pensar* el autor plantea que el construir como acto ligado al habitar, y en este sentido es a través del construir como llegamos al habitar. El autor entiende que:

El construir como el habitar- es decir, estar en la tierra, para la experiencia cotidiana del ser humano- es desde siempre, como lo dice tan bellamente la lengua, lo “habitual”. De ahí que se retire detrás de las múltiples maneras en las que se lleva a cabo el habitar; detrás de las actividades del cuidar y edificar. Luego, estas actividades reivindican el nombre de construir y con él la

⁶ Berger, John, *Modos de Ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1975, p.13

⁷ *Ibidem.*, p.14

⁸ *Ibidem.*, p.16

cosa que este nombre designa. El sentido propio del construir- a saber: el habitar- cae en el olvido.⁹

Para Heidegger todo construir es un habitar, pero expone que “no habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en la que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan”.¹⁰ De esto deducimos que al habitar construimos, y que es en nuestros actos cotidianos donde vamos construyendo nuestro espacio.

Además, el autor, plantea el concepto de frontera, no como aquello donde termina algo, sino donde algo comienza.

Espacio es esencialmente lo dispuesto (aquello a lo que se ha hecho espacio), lo que se ha dejado entrar en sus fronteras. (...) Los espacios que nosotros estamos atravesando todos los días están dispuestos por los lugares; la esencia de éstos tiene su fundamento en cosas del tipo de las construcciones. Si prestamos atención a estas referencias entre lugares y espacios, entre espacios y espacio, obtendremos un punto de apoyo para considerar la relación entre hombre y espacio.(...) La relación del hombre con los lugares y, a través de los lugares, con espacios descansa en el habitar. El modo de habérselas de hombre y espacio no es otra cosa que el habitar pensado de un modo esencial.¹¹

Asimismo las reflexiones que realiza Heidegger en su libro *El arte y el espacio*, nos interesan como apoyo conceptual a las ideas planteadas en nuestro trabajo artístico puesto que establece una relación entre el espacio y el lugar, planteando que “el espaciar es, en sí, la liberación de los sitios, donde los destinos del hombre existente se proyectan con el bien de una nación, o en la desdicha del exilio, o frente a la indiferencia de ambos”.¹² En este sentido “El espaciar origina el situar que prepara a su vez el habitar”.¹³

Además el autor plantea la relación del arte y el espacio a partir de la experiencia del sitio y del paraje:

La plástica sería la corporeización de sitios, que en la apertura de un paraje que lo encierra condiciona una liberación en su encuentro, permitiendo la presencia de las cosas en ese instante, y el habitar del hombre en medio de las cosas.¹⁴

Aclarar que el término paraje, viene de parar, y según la RAE tiene dos acepciones, la primera es “lugar, sitio”, y la segunda, “estado, ocasión y

⁹ Veáse Heidegger, Martín, *Construir, habitar, pensar*, 1957, p.1

¹⁰ *Ibidem.*, p.3

¹¹ *Ibidem.*, pp. 5-7

¹² Heidegger, Martín, *El arte y el espacio*, Revista *Eco*. Bogotá, Colombia. Tomo 122, Junio 1970, pp.113-120. Traducción de Tulia De Dross

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

*disposición de algo*¹⁵. Por esto, entendemos por *paraje* el espacio donde se desarrolla el habitar, es decir, el entorno o lugar donde acontece la experiencia del habitar. No obstante, debemos señalar que en castellano *paraje* no siempre se circunscribe a lo habitado o modificado por el hombre, aunque sí a lo reconocible, a lo, en cierto modo, humanizado por la visita y señalado como lugar diferenciado.

4.3. EL ENTORNO Y EL HABITAR COMO ELEMENTOS CONFIGURADORES DE LA IDENTIDAD

En este capítulo nos basamos en las ideas de Antonio Remesar¹⁶ sobre la construcción de la identidad social a partir del lugar. El autor expone la relación entre la forma de ser del individuo y cómo influye en ésta el entorno, entendiendo por entorno todo lo que rodea a los individuos:

Nuestro cuerpo se prolonga y proyecta (...) a través de la palabra, de la gestualidad, de la indumentaria, de nuestros atributos secundarios orgánicamente soldados a nosotros mismos, como un sistema de marcas y señales que afectan a la percepción de los demás respecto de nosotros mismos.¹⁷

Queremos destacar que la ropa es una prolongación del sujeto, y en este sentido, es un elemento que configura la identidad del individuo, y cómo éste al relacionarse con otros individuos en un determinado entorno construye una relación o una pertenencia a un grupo.

Al hablar de individuo se tiene en mente el ser social; su origen y pertenencia a grupos determinados; en su ubicación de unos determinados espacios donde desarrollan su existencia; en su forma de actuar frente a otros individuos (concretos y genéricos), en la relación que existe entre los individuos, sus grupos de pertenencia, los espacios por donde deambulan y el sistema de relaciones.¹⁸

Y es tras esta reflexión cuando el autor plantea que “El entorno es el modo como se ocupa el espacio y se organiza socialmente el territorio”¹⁹

En este mismo libro, Fernando Hernández expone algunas definiciones de otros autores sobre este mismo concepto:

¹⁵ Rae, “*Diccionario de la Lengua Real Academia Española*”, Vigésima segunda edición, online <www.rae.es>, [consultado 3-5-2015]

¹⁶ Remesar, Antonio Op. Cit., p. 11

¹⁷ *Ibidem.*, p.9

¹⁸ *Ibidem.*, p.11

¹⁹ *Ibidem.*

Sommer (1969): “todas las personas son constructoras, creadoras, modeladoras de formas del entorno; nosotros somos el entorno”

Bronfenbener y Crouter (1983), y desde la perspectiva específica de la psicología del desarrollo, el entorno se define como el contexto para el desarrollo humano, que actúa o se articula como una serie de sistemas interdependientes, admitiendo con ello la interdependencia y la influencia de la percepción, la conducta y el desarrollo general de las personas.²⁰

Con estas afirmaciones apoyamos nuestro planteamiento sobre la relación del individuo con su entorno, y en cuanto que al habitarlo y relacionarse en él, se genera una identidad social y cultural.

4.4. EL MAPA COMO ELEMENTO REPRESENTATIVO DEL TERRITORIO Y LA IDENTIDAD

Un mapa es a la vez un retrato y una definición

Franz Schrader

Llegados a este punto, nos disponemos a explicar qué entendemos por mapa y cartografía, así como su relación con el acto de representar. Según del Diccionario de la Real Academia²¹ las definiciones de estos conceptos se describen del siguiente modo:

RAE: mapa. (Del b. lat. mappa).

1. m. Representación geográfica de la Tierra o parte de ella en una superficie plana.
2. m. Representación geográfica de una parte de la superficie terrestre, en la que se da información relativa a una ciencia determinada. Mapa lingüístico, topográfico, demográfico.

RAE: cartografía (De carta y –grafía)

1. f. Arte de trazar mapas geográficos.
2. f. Ciencia que los estudia.

RAE: representar. (Del lat. *repraesentāre*).

1. tr. Hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene.
2. tr. Informar, declarar o referir.
3. tr. Ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo perfectamente

²⁰ *Ibidem.*, pp.16-19

²¹ RAE, “Diccionario de la Lengua Real Academia Española”, Vigésima segunda edición, online <www.rae.es>, [consultado 3-5-2015]

A nuestro modo de ver, el mapa como representación geográfica de un lugar, y la cartografía en relación a la acción de trazar mapas, son consecuencia de la necesidad del ser humano por representar aquello que conoce o desconoce, para definirse o confrontarse, según sea la relación del sujeto con ese espacio. Un ejemplo de esto lo encontramos en las palabras de Sigfried Giedon:

Es la plasmación de la relación del hombre con su entorno, su registro psíquico de las realidades que se alcanzan frente a él, que le circundan y se transforman. De esa manera, el hombre realiza, por así decirlo, su necesidad de habérselas con el mundo, de expresar gráficamente su posición.²²

Nos interesa trabajar la idea de mapa tanto por su atractivo visual y características plásticas como por su potente contenido conceptual. Entendemos que un mapa implica algo más que la reproducción de la realidad, es una manera de explorar y representar lugares, así como un modo de entender y de estar en el mundo. En este sentido estamos de acuerdo con Elena Odgers²³, quien tras su extenso trabajo de investigación sobre mapas, territorio e identidad señala la importancia de la reflexión sobre la relación entre la identidad con la vida cotidiana, pues según dice, es el mapa el que sirve como testimonio de todos los cambios tanto geográficos como sociales y culturales, y remarca como una de sus conclusiones:

Un mapa no es únicamente un conjunto de líneas, sino un territorio formado por las personas que lo habitan, un lugar por el cual se quiere transitar o se ha transitado; es un espacio donde suceden cosas, donde se mueven personas. En resumidas cuentas, un mapa es un contenedor de vida y por lo tanto los mapas representan identidad. (...) Un mapa es la representación de un fragmento de territorio que por alguna razón nos interesa más que los otros, ya sea por razones políticas, sociales, culturales o de cualquier otra índole. Este interés queda reflejado según la forma material y simbólica con que se representa. Con esto podemos decir que un mapa es creado en un tiempo y un lugar específico acerca de los que nos narran historias y nos dejan recuerdos.

Por otro lado, quisiéramos también hacer mención al concepto de lugar en relación a la configuración de la identidad de los distintos sujetos que habitan en él. En el libro *Los no lugares*, Marc Augé²⁴, realiza un análisis sobre los distintos tipos en que se pueden clasificar los lugares; en función de esto el autor expone:

²² Giedion, Sigfried, *El Presente Eterno, 1: Los comienzos del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1995., p. 576

²³ Odgers Elena, *Mapa, territorio e identidad: alusiones cartográficas en la pintura latinoamericana (1900-2007)*. 2009., p 354

²⁴ Augé, Marc, *Los no lugares*, Editorial Gedisa, 1998, pp.58-59

El lugar antropológico es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquél que lo observa". (...) Estos lugares tienen por lo menos tres rasgos comunes. Se consideran identificatorios, relacionales, e históricos. Nacer es nacer en un lugar, tener destinado un sitio de residencia. En este sentido el lugar de nacimiento es constitutivo de la identidad individual.

Nuestra reflexión a partir de esta afirmación es que el lugar donde habitan los individuos ejerce como elemento configurador esencial de su identidad.

4.5. EL CUERPO COMO MAPA

En este apartado tratamos la relación del cuerpo y la cartografía para a partir de ésta poder crear un paralelismo entre la piel y la ropa como elemento asociado al cuerpo, y por ende, explicar el porqué de haber trabajado las cartografías sobre patrones de ropa. Como ya dijimos anteriormente, pensamos que es el individuo, quien al habitar un lugar crea su identidad a partir de éste. La intención es expresar a través de imágenes la percepción del espacio y del lugar construyendo cartografías a partir de las prendas tendidas pertenecientes a individuos anónimos y el entorno en donde éstas se sitúan.

En el cuerpo se depositan las experiencias y se acumulan huellas que a lo largo del tiempo van trazando nuestra propia geografía. Así, la memoria, al permitirnos entender estos mapas, se convierte también en motivo de reflexión, y el tiempo, al ordenar ese cúmulo de eventos y transformarlos a su vez en memoria, se incluyen como herramientas indispensables del trabajo cartográfico.²⁵

Nos apoyamos en los argumentos de Elena Odgers²⁶ a la hora de afirmar que:

Existe una relación entre la casa y el cuerpo, en tanto que el cuerpo es el contenedor de sensaciones. Nosotros habitamos en nuestro cuerpo y éste es nuestra casa de forma más inmediata. Así, ese cuerpo se presenta como un contenedor o un territorio. (...) Pero el cuerpo no sólo ha sido representado como contenedor, también es receptor de vida y las experiencias van marcando la piel de forma que nuestras arrugas, cicatrices, tatuajes, u otras alteraciones van dejando su rastro; es por esto que algunos artistas toman la piel como un mapa que se puede recorrer y, a través de él, conocer la experiencia y la vida de las personas.

Son las marcas del cuerpo las que nos confieren la identidad, nos definen. En cierto modo, se puede leer e interpretar la vida que un sujeto ha tenido al

²⁵ Gerardo Suter y José Luis Barrios, *Mapeo*, Madrid, Turner, 2005.

²⁶ Odgers, Elena, *Op. Cit.*, pp. 184-186

observar su piel. En este sentido, establecemos una analogía de la piel con la ropa en nuestro trabajo, ya que ésta es la que está en contacto con la piel, genera las arrugas y sufre el desgaste que el tiempo le provoca. Por eso hemos querido trabajar sobre patrones de ropa las cartografías derivadas de las huellas de nuestra propia piel.

5. MARCO REFERENCIAL

5.1. LA CONSTRUCCIÓN DEL MAPA COMO MEDIO DE EXPRESIÓN ARTÍSTICO

Como ya hemos expuesto anteriormente parte de la motivación que nos mueve a desarrollar este trabajo es la creación de cartografías a partir de la recodificación de las fotografías, porque es una manera de explorar y conocer lugares, así como de entender y estar en el mundo. Por eso mismo, en este apartado vamos a hacer referencia a una serie de artistas que generan mapas como práctica artística.

5.1.1. Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestras?

Fue una exposición que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía sobre la obra del historiador del arte Aby Warburg²⁷. Consistía en un recorrido por la historia de las imágenes desde 1914 hasta nuestros días, donde se evidenciaba el pensamiento warburgiano, y la manera en la que consiguió transformar la comprensión de las imágenes en el mundo del arte.

Aby Warburg, en su atlas *Mnemosyne* recopila 60 láminas con imágenes en las que perviven símbolos y arquetipos que existen desde la antigüedad, y utiliza la imagen para apropiarse de la representación cultural en su conjunto. Este uso de la fotografía como imagen, es uno de los conceptos que tratamos en nuestro trabajo.

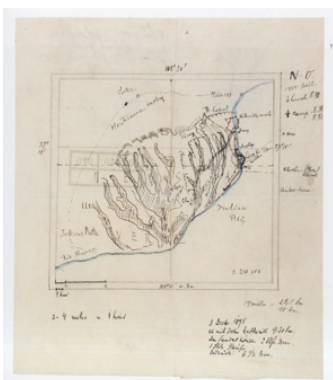


Fig.1. Aby Warburg, *Esquema de la mesa verde*, 1895.



Fig.2. Robert Filliou, *El mundo al revés*, 1968



Fig.3. Sol LeWitt, *Fotografía de Florencia r 609*, 1976



Fig.4. Alain Fleischer, *Paisajes de suelo*, 1968

²⁷ *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Catálogo exposición, marzo 2011.

En la exposición se mostraba el trabajo de algunos artistas, pero no tanto con la intención de exponer su obra en sí, sino como muestra de su método de trabajo y de conocimiento del mundo a través de él:

Antes que las obras, como resultado del trabajo, se muestran los espacios operativos, las superficies de realización del trabajo mismo y constituye una nueva forma de contar la historia de las artes visuales alejada de los esquemas históricos y estilísticos del academicismo.²⁸

De esta propuesta nos interesa sobre todo la manera en la que se analiza el mapa, el concepto de compilación de imágenes y cómo se muestra el método de trabajo de cada artista. Además, el hecho de que esta exposición tenga forma de Atlas y que esté compuesta por distintas maneras de comprender el arte como proceso y no tanto como resultado. En cierto modo, la relación con nuestro proyecto viene dada tanto por el proceso de apropiación de la representación cultural con el que hemos desarrollado la obra, como con la forma plástica con la que queremos mostrarla.

5.1.2. Guy Debord

Fue uno de los fundadores de La Internacional Situacionista. Sus ideas revolucionarias planteaban la reelaboración de la vida cotidiana en la ciudad. Este movimiento desarrolla una práctica psico-geográfica de la influencia emocional de las ciudad sobre los sujetos, de manera que realizan mapas que nos se corresponden con referencias físico-espaciales sino que tratan de reapropiarse de la ciudad y construir otra forma de conocimiento.

Ejemplo de esto encontramos la obra, *Naked City*, de 1957, en la cual se invita al espectador a tomar la perspectiva de un caminante urbano que ha vagado por la ciudad. Es una manera de encontrar la conexión entre el comportamiento humano y la geografía urbana, y como éstos pueden ser transformados.

Nos interesa el uso de mapa como posibilidad de reproducir diferentes perspectivas, creando nuevos mapas originados por diferentes formas, alterando de este modo la percepción de la realidad. Además la manera en que se origina el mapa, a través del caminar, el construir un itinerario en el que se sabe de dónde se parte pero no adónde se va a llegar, es lo que nos interesa, el descubrir, está relacionado con el modo en el que hemos generado parte de las piezas que completan nuestro proyecto, tanto en la manera de generarse como en el registro simbólico empleado.

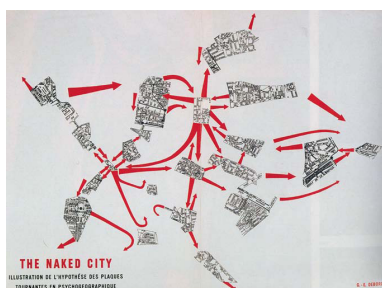


Fig. 5. Guy Debord, *The naked city*, (Guía psicogeográfica de París. Discurso sobre las pasiones del amor: pendientes psicogeográficas de la deriva y la localización de unidades de ambiente), 1957

²⁸ Ibidem

5.1.3. Richard Long y Hamis Fulton

Richard Long es uno de los artistas británicos más importantes del SXX, sobre todo de los años 70. En concreto la obra que nos interesa de este autor, es *A Walk By All Roads and Lanes Touching or Crossinagan Imaginary Circle. Somerset, Mapa y texto*, de 1977, pieza que realiza a partir de grafíar los recorridos caminados, ya que define el lugar como cartografía a partir de la acción de transitarlo. Es una manera de apropiarse del territorio o de retratarlo, en nuestro caso también es el recorrido el que nos aporta el material para la construcción del mapa como para la documentación del mismo. En este sentido, la relación con nuestro proyecto es evidente, tanto en el trabajo fotográfico como en el desarrollado posteriormente.

Hamis Fulton, es un artista cuya actitud de paseo es similar a la de Long. Su proceso creativo también se centra en el caminar y en la experimentación a través de sus caminatas, que se materializan en dibujos, fotografías, esquemas escultóricos e intervenciones sobre la pared. Es por esto que nos interesa la obra de este artista, por el *modus operandi* con el que realiza su trabajo artístico, puesto que parte de nuestro proceso creativo también se centra en el caminar.

Fig.6. Richard Long, *A Walk By All Roads and Lanes Touching or Crossing an Imaginary Circle*, 1977

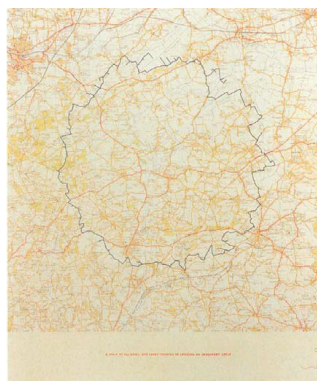


Fig.7. Hamis Fulton, *installation view*, i8 Gallery, Reykjavík, 2013



5.1.4. Armelle Caron

Es una artista francesa, en cuya obra *“El clasificado mundial”*, Impresiones digitales, de 2009, plantea un punto de vista diferente del que concebimos el mundo, colocando los países ordenados en filas de mayor a menor tamaño, alterando así la percepción visual del territorio, y generando implícitamente otra mirada a la geografía.

Esta recodificación del mapa es la que nos interesa destacar, puesto que en algunas de la piezas de nuestro proyecto creamos un nuevas cartografías a partir de la recomposición de elementos que metafóricamente aluden a determinados territorios.

Figs. 8 y 9. Armelle Cameron, *El clasificado mundial*, impresión digital, 2009



5.2. GUILLERMO KUITCA: MAPAS COMO REFLEXIÓN SOBRE EL TERRITORIO

Es uno de los artistas latinoamericanos actuales reconocido por su arte personal y reflexivo. Forman parte de su obra artística una serie de instalaciones que consisten en ocupar colchones como soporte de la pintura de mapas, que luego dispone en pequeñas camas.

En su obra observamos una reflexión sobre el territorio, tanto en un sentido amplio y geográfico, como en un sentido íntimo y cotidiano, ya que utiliza como soporte, en alguna de sus obras, una cama, objeto al que asociamos el lugar donde nacemos, soñamos, nos reproducimos y morimos... En otras piezas se apropia del plano de la casa como una extensión del cuerpo, del lugar donde quedan las marcas de la vida y de la muerte. Sus mapas son como proyecciones narrativas del mundo. Según palabras de Elena Odgers, para Kuitca, el primer lugar geográfico es la cama, y la primera extensión de ella es la casa. En una de sus obras el artista alude al conflicto de identidad, aunque es una de las pocas que no tiene forma de mapa, en ella escribe “mi patria” en diferentes idiomas, salvo en castellano.



Fig. 10. Guillermo Kuitca, *Instalación con colchón*, 2003



Fig. 11. Guillermo Kuitca, *Corona de espinas*, 1994

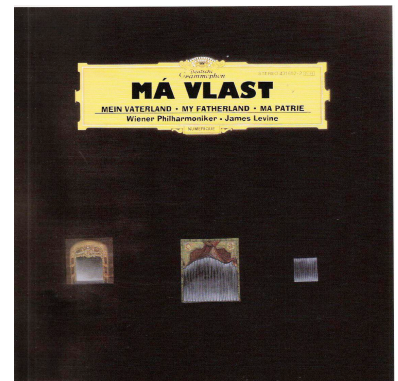


Fig. 12. Guillermo Kuitca, *Ma vlast*, 1999

Encontramos fascinante en su obra la relación que establece entre el lugar o espacio y las personas que pertenecen a él o lo utilizan, además de la manera en la que muestra su trabajo a modo de instalación. La relación que establecemos entre la obra de este artista y la nuestra es la narratividad de sus obras, y el interés por la búsqueda de la identidad por medio de la representación de los mapas de lugares. En este sentido la relación que se establece entre el lugar y las personas que lo habitan y cómo ésta genera una identidad es la parte que nos interesa.

5.3. KARINNA KAIKKONEN: ROPA Y AUSENCIA

Es una escultora finlandesa conocida especialmente por sus instalaciones efímeras. Esta artista nórdica construye sus obras en sitios públicos y de fácil acceso, le interesa acercar el arte a todo tipo de público. Emplea materiales reciclados, cotidianos, como por ejemplo ropa de segunda mano. Además, la historia del lugar juega un papel importante, ya que puede sugerirnos reencuentros, despedidas, que aluden a la vida y a la muerte.



Fig.13. Karina Kaikonen, *Snow rain*, instalación, 2008

El motivo por el que nos interesa el trabajo de esta artista es el hecho de que utilice la ropa como elemento generador de identidad y de narratividad, al mismo tiempo que trata el tema de la ausencia, de la huella y de la construcción o reconstrucción de la memoria a través de su obra.

5.4. ANA SOLER: LA ROPA COMO FRONTERA

Es una artista que su trabajo artístico ha trabajado el concepto de identidad empleando el cuerpo como cartografía, así como prendas de vestir, abarcando diversos conceptos, entre otros, la huella como impronta formal y conceptual. Nos interesa, sobre todo, su obra *Alta costura, Baja costura*:

Se compone de una serie de 15 artículos de ropa de dimensiones variables. La artista ha procedido a vaciar la ropa dejando únicamente las costuras a la vista, como el perfil sin relleno, el dibujo sin volumen. (...) La ropa que ha seleccionado para su deconstrucción responde deliberadamente al tipo de hombre y mujer de la sociedad actual, fácil de identificar por su popularidad y estandarización. Su presentación les da una apariencia fantasmal que recuerda la muerte en vida en el vaciado de los cuerpos

aludidos, al igual que figuras de las que sólo queda el esqueleto, comparable con la huella.²⁹

En esta pieza las costuras de las prendas trazan un mapa invisible, conceptual, inmaterial, ausente. Por esto mismo, Alberto Ruíz de Samaniego comenta sobre la obra de la artista:



Fig. 14. Ana Soler, *Alta costura, baja costura*, instalación, 2008

El sujeto de quien hablan las obras de Soler es una identidad bien precaria, alguien que sabe de su misma constitución frágil cuando no de su misma impropiedad. El yo, como la propia imagen, no es otra cosa que un lugar vacío [...] En ese proceso de realización del sujeto- que es un hacerse verdaderamente real desde esa su nada o vacío originario- la identidad, como la obra, acaba configurándose al modo de un puzzle, un palimpsesto, o un *patchwork*. El yo es, pues, nomádico: el paradójico resultado de un cosido y recosido permanentes, la marca de un inestable, un ir y venir, una tensa y al mismo tiempo compleja costura que va errando y desgajándose y reformándose desde muy diferentes lugares culturales, geográficos, sentimentales, identitarios.³⁰

Para Ana Soler, la piel está continuamente y al mismo tiempo en contacto con nuestro interior y con nuestro exterior, es decir, con todo lo que somos, con la materia de la que estamos hechos. Además la piel es la que da forma al cuerpo, lo acota, lo define. Por eso, la ropa es, en parte, la frontera entre lo exterior y lo interior, y al mismo tiempo es la segunda piel, la que nos protege de algún modo de lo externo a nosotros mismos.

5.5. TATIANA PARCERO: CARTOGRAFÍA DEL CUERPO

Es una artista mexicana trabaja el mapa con el cuerpo, construyendo cartografías a partir de la piel de las personas. Parcero hace una reflexión sobre su propio cuerpo y sobre éste, a manera de marcas que deja la vida, pone mapas u otros objetos que tienen significados personales. Intenta conocerse y entenderse a sí misma y propone al espectador que pueda conocerla para que se pueda identificarse y entenderse a sí mismos. En este sentido su obra transita de lo particular a lo general.

A través de la combinación de fotografías de fragmentos de mi cuerpo y de diagramas de anatomía, y códices antiguos, construyo mapas - metáforas/rituales- y reinvento mi historia. Exploro espacios internos y

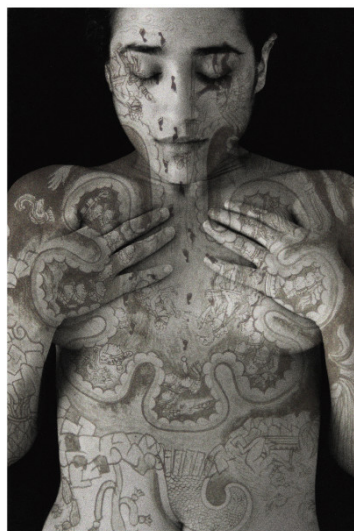


Fig. 15. Tatiana Parcero, *Cartografía interior*, 1996

²⁹ *Cicatrices invisibles*, Ana Soler, La Coruña, MACUF, 2008, ISBN: 978-84-923861-5-4, pp. 139-142

³⁰ Textos extraído del catálogo *Recortes Interiores, mapas y territorios de vacío*, Ana Soler, Madrid, Caja España, Obra social y cultural, 2008, p. 84 en el que Alberto Ruíz de Samaniego comenta la obra de Ana Soler

externos guiados por el "mapa" como punto de partida, para establecer así una conexión entre mi yo y el mundo exterior. Con estas imágenes, intento ver a través de la memoria del cuerpo aquello que traspasa los límites de la piel.³¹

Según Elena Odgers³² "Su obra constituye una búsqueda de identidad y de conocimiento a través del cuerpo y de su relación con otros objetos entre los que destaca el mapa".

La relación entre la obra de esta artista y nuestro trabajo se centra en el uso del cuerpo como soporte cartográfico, en nuestro caso hemos empleado patrones de ropa, porque entendemos la ropa como segunda piel, pero hemos generado un mapa a partir de las cicatrices y de las marcas que ha dejado en nuestra piel el paso del tiempo.

³¹ Cartografías, Tatiana Parceró,
<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/tatiana/default2.html> [consulta 5-8-2015]

³² Odgers, Elena, Op. Cit., p. 151

6. MARCO PRÁCTICO

Con el fin de clarificar las distintas partes de las que consta este proyecto hemos decidido agruparlas en tres series y dos obras individuales, cada una de las cuales se nombran con títulos que hacen referencia al tema de la obra; y todas forman parte del proyecto expositivo Cartografías Suspendidas.

La primera serie es la fotográfica, cuyo título se corresponde con el del proyecto expositivo, cuya elaboración explicamos en el siguiente subapartado. La segunda serie del proyecto se titula *Cartografías del sujeto y su entorno*, la explicamos en el segundo subapartado, es la formada por la obra serigráfica. La tercera serie titulada *Segunda piel* está compuesta por la obra realizada en serigrafía, cianotipia y *transfer*, formando también parte de la misma la propia matriz empleada para la producción gráfica. Esta serie la mostramos en el tercer subapartado. La pieza individual *Autorretrato cartográfico* es la obra compuesta por los patrones de ropa, realizada con la técnica del *transfer*, que se corresponde con el cuarto subapartado. Por último, explicamos el proceso de la obra titulada *Habitar la ausencia* es la materializada a través de técnicas escultóricas como el ensamblaje y la fundición.

6.1. LA FOTOGRAFÍA COMO GÉNESIS DEL PROYECTO

La fotografía es una herramienta para tratar con cosas que todos conocen pero que nadie presta atención.

Emmet Gowin

El trabajo fotográfico es la primera serie del proyecto y es la que da título al Trabajo de Fin de Grado, *Cartografías Suspendidas*, a partir del cual se desarrolla toda la producción posterior. Esta serie nace de la percepción de los lugares que hemos visitado. De aquello que nos seduce y conquista. Es nuestro diario de viaje, aquello que captamos de las experiencias que vivimos en esos espacios, nuestra manera de conocer el mundo. En cada uno de estos lugares encontramos trozos de vida de la gente con la que nos cruzamos, robando en cierta manera, parte de su intimidad, al fotografiar sus prendas, elaborando una serie de cartografías sociales, como ya dijimos anteriormente, en las que se narran una serie de historias de personas a través de sus ropas.

El proyecto fotográfico lleva construyéndose desde hace algunos años, es un proyecto personal, que continuaré trabajando, en la medida en que continúe visitando distintos lugares. En un intento de construir una suerte de atlas a partir de sugerencias fragmentarias, mínimas a veces, vitales, que nos alejan de la mirada estereotipada de las guías de viaje y la publicidad turística

y que nos permite, de un modo transversal y ambiguo a veces, pero para nosotros más profundo, abordar temas sutiles acerca de la vida en un determinado lugar.

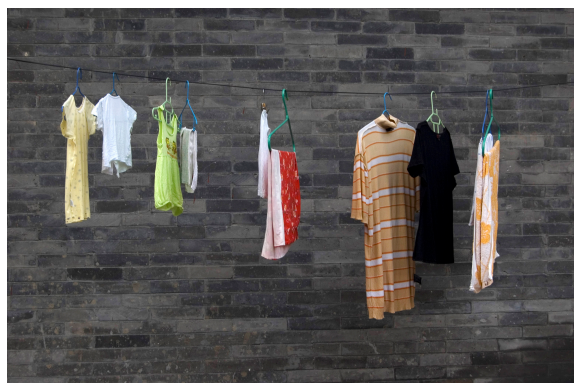
Hemos realizado una selección de 15 fotografías que adjuntamos en el anexo de imágenes, en la cual el criterio ha sido que tanto la ropa que aparecía como el contexto en el que se encontraba dotaba de un sentido y una narratividad a la imagen. El porqué de esta elección tiene que ver con el hecho de que en parte estamos retratando a las personas a través de sus ropas y al lugar donde éstas habitan, de modo que la fotografía se convierte en una cartografía, suspendida, porque es la ropa la que configura la cartografía al estar suspendida en ese entorno y está congelada en ese instante.

“Suspendida” tiene para nosotros dos connotaciones, una es la de estar elevada en el espacio y la otra es estar congelada en el tiempo. Puesto que una vez que captamos la imagen la mantenemos como documento para siempre.

El *modus operandi* que utilizamos, como ya hemos expresado en el anterior apartado sobre el viaje y la fotografía es el caminar, el pasear; en este sentido nos identificamos con la manera de entender la práctica artística de Richard Long o Hamis Fulton dejando que los lugares vengan a nuestro encuentro, la mirada se detiene en un detalle, una escena. Es de especial interés para mí que la imagen narre una historia, mantenga una estética y una armonía entre los elementos que la componen. Podemos pasar horas esperando el instante preciso, la composición deseada.

Las fotografías de todos estos lugares establecen es una relación global entre ellos, puesto que el hecho de tender la ropa es algo cotidiano que se realiza en todo el mundo.

No es de especial relevancia que el espectador adivine el lugar exacto donde la fotografía ha sido tomada, pero sí que le provoque una reflexión una evocación sobre el lugar y las personas que habitan en ese entorno.



Figs. 16, 17, 18 y 19. Imágenes de la serie fotográfica *Cartografías suspendidas*, impresión digital, 2015

6.2. LAS PRENDAS COMO CARTOGRAFÍAS DEL SUJETO Y SU ENTORNO

La serie *Cartografías del sujeto y de su entorno* hace referencia a la cartografía aludiendo a su parte más gráfica, a la del trazo y el dibujo de formas a través de los cuales realizamos una definición y recodificación de la imagen y con ella del espacio al que alude. Nos interesa transformar y alterar el registro de las fotografías seleccionadas tomando como elemento de referencia las prendas que aparecen en ellas así como el contexto en el que se sitúan, para experimentar otros lenguajes y, de este modo, producir distintas connotaciones en las nuevas piezas, de manera que creamos nuevas cartografías, espacios codificados que aluden a un entorno. Como dice H.G. Blocker, en su libro *Philosophy and Art*:

La deconstrucción nos insta a leer entre las líneas del mapa, en los márgenes del texto, y a través de sus tropos, para descubrir los silencios y las contradicciones que desafían la aparente honestidad de la imagen. Comenzamos a saber que los hechos cartográficos son sólo

hechos dentro de cierta perspectiva cultural. Empezamos a comprender que los mapas, al igual que el arte, lejos de ser una “ventana abierta al mundo” no son más que una forma humana particular [...] de ver el mundo.³³

En nuestro caso a través de la representación realizamos una definición del lugar, al mismo tiempo que lo hacemos desaparecer como tal, -como era en su origen. La representación viene dada por medio de la alteración que realizamos en cada una de las fotografías, tomando como referencia el elemento protagonista, la ropa tendida, para, según en qué caso, acotarlo, delimitarlo, fundirlo con su entorno, e incluso llevarlo hasta los límites de la abstracción reduciéndolo a formas orgánicas que se interrelacionan entre ellas para conformar un nuevo mapa.

Toda imagen describe un elemento de la realidad; al mismo tiempo, sin embargo, por un lado la imagen en sí es un elemento de la realidad, y por el otro, es la representación de algo distinto de sí misma, cuya naturaleza es sustancialmente inestable, en el sentido de los significados que podríamos atribuirle varían en función del espacio, del tiempo y de las situaciones.³⁴

La intención principal es la de continuar ampliando la producción plástica en relación al tema planteado en el trabajo fotográfico realizado anteriormente, del cual hemos elegido cuatro imágenes cuyo criterio de selección, como ya se mencionó, estuvo condicionado por la narratividad, y las posibilidades en potencia que cada una de ellas nos podía aportar a nivel conceptual.

Esta parte consta de cuatro subseries, en cada una de las cuales hemos utilizado la técnica serigráfica. En el desarrollo de este nuevo procedimiento, las hemos transformado y enriquecido tanto nivel narrativo como conceptual, adaptándolas a este lenguaje. Hemos alterado los registros de las imágenes para recodificarlas, convirtiéndolas en cartografías, definiendo y delimitando formas, acotando los espacios y vacíos, introduciendo o eliminando elementos, descontextualizando hasta llegar a la abstracción formal.

También hemos experimentado con distintos soportes (papeles diversos, pvc, cristal, telas) y con la manera en la que actuaba la tinta de impresión sobre materiales traslúcidos, contemplando otro tipo de aspectos que pudieran dotar de otros significados y provocasen otro tipo de reflexiones.

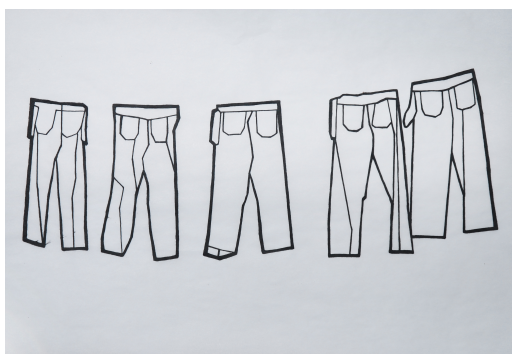
³³Blocker, H.G, *Philosophy and Art*, Nueva York, Charles Scribner s Sons, 1979, p.43.

³⁴Vitta, Maurizio, *El Sistema de las imágenes: Estética de las representaciones cotidianas*, Barcelona: Paidós, 2003. p. 26

Como proceso metodológico, debemos comentar que hemos ido adquiriendo conocimiento por medio de nuestro trabajo, ya que nos hemos movido entre la teoría y la praxis, interrogándonos y generando la obra. Pero sobre todo, lo que más nos interesa destacar, es cómo el mismo proceso creativo ha ido construyendo el concepto y la forma que ha dado sentido a éste.

En la primera subserie hemos creado mapas con las imágenes de ropa tendida: a partir de los pliegues y las costuras hemos definido una serie de formas que construyen las cartografías. En este sentido establecemos cierta relación con la obra de Ana Soler, en la que también se emplean las costuras como parte fundamental de la construcción de la obra.

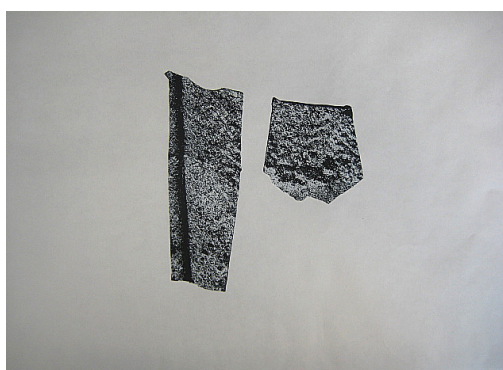
Una manera de dar coherencia al concepto tratado es el material elegido como soporte. Hemos trabajado sobre diferentes tipos de papeles de patronaje. De este modo, relacionamos la acción de cartografiar con la de confeccionar prendas, ya que en ambas disciplinas se establecen una serie de códigos que definen y delimitan las formas. Asimismo, el hecho de que los mapas estén contruidos con prendas y el soporte sea papel de patronaje consideramos que termina de cerrar el sentido de la pieza.



Figs. 20, 21, 22, 23. Imágenes correspondientes a la serie *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015, que forma parte del proyecto *Cartografías Suspendingas. El entorno como elemento configurador de la identidad social*

Una de las mayores dificultades que observamos fue la fragilidad de algunos tipos de papel que complicaba en proceso de entintado, pero lo solucionamos realizando gran cantidad de pruebas, hasta lograr la presión, la inclinación de la rasqueta y fluidez de la tinta adecuadas.

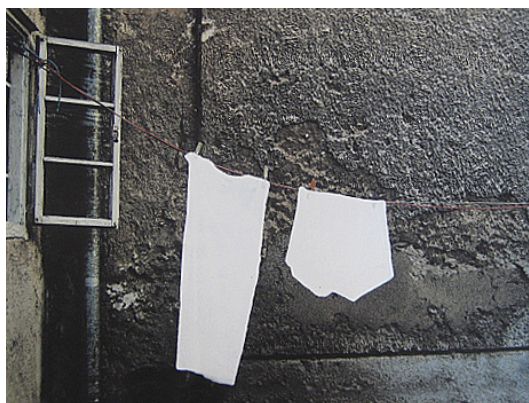
En la segunda subserie, seguimos experimentando con las mismas fotografías seleccionadas, pero en este caso nuestro positivo fue digital ya que nos permite utilizar un registro más fotográfico que gráfico. Continuamos tratando el concepto de mapa, pero esta vez trabajando la figura y el fondo. Para ello, seleccionamos la textura del fondo de cada una de las imágenes y la asociamos con la forma de la ropa tendida que aparecían en ella. De este modo, integramos el fondo dentro de la figura, logrando así, una serie de formas y texturas que mantienen una relación plástica y formal con la fotografía original.



Figs. 24, 25, 26 y 27. Imágenes correspondientes a la serie *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015, que forma parte del proyecto *Cartografías Suspendingas. El entorno como elemento configurador de la identidad social*

Como al principio no teníamos claro qué colores de tinta utilizar, lo que hicimos fue trabajar por separado, el fondo y la figura. El tipo de soporte empleado fueron papeles de distintos gramajes y colores, entre ellos, los de patronaje, cartulinas, acetatos, y metacrilatos. Experimentamos con diferentes colores, tanto en los soportes como en la tinta empleada, para investigar qué soluciones podrían ser más exitosas. El resultado obtenido nos pareció interesante, ya que ambas pruebas por separado funcionaban gráficamente, por lo que decidimos unir ambas tintas.

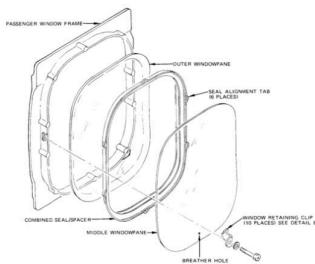
En la tercera subserie, nos interesaba trabajar la figura retórica de la elipsis, es decir la omisión de alguno de los elementos visuales que aparecen en ella. La intervención que hemos realizado en estas fotografías ha sido cubrir con tinta blanca la impresión fotográfica en las partes de las prendas de ropa tendida. De esta manera, nuestra intención era eliminar el elemento protagonista de la imagen, para, al desaparecer, hacerlo más presente, sin dejar de lado la construcción de mapas en este proceso.



Figs. 28, 29,30 y 31. Imágenes correspondientes a la serie *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015, que forma parte del proyecto *Cartografías Suspendidas*. *El entorno como elemento configurador de la identidad social*

El soporte empleado ha sido papel *Hanhemhüle* que nos ha ofrecido tonalidades muy contrastadas, que al serigrafiar encima con tinta blanca y no cubrir del todo los negros más intensos, enriquecía la forma puesto que al mismo tiempo que la tinta tapaba la forma de la ropa también se sugería lo que quedaba escondido tras la capa de tinta.

La cuarta subserie está compuesta por dos piezas, cuyas características propias que las definen tienen que ver además con el soporte escogido. Hemos elegido el cristal porque este material aporta significado a la propia obra, al mismo tiempo que actúa como marco que delimita la forma de la pieza y define parte del concepto que ésta contiene.



Creemos que un mapa es una manera de conocer el mundo, del mismo modo que lo es mirar a través de una ventana. Por eso a nivel conceptual, el cristal define la forma de una ventanilla de avión en la que situamos las cartografías que podemos ver a través de ella. De esta manera, cerramos el punto inicial del que partíamos, el de las fotografías realizadas en distintos lugares que hemos visitado, y la representación y definición de esos mismos lugares a través de la reproducción de sus formas características interviniendo y alterando los códigos de referencialidad que poseían. Por esto mismo, decidimos reflejar el camino recorrido a nivel conceptual, procedimental y experimental llevado a cabo en la técnica serigráfica a través de estas dos obras. Pero diferenciamos dos procedimientos distintos en cada una de ellas:



Figs. 32 y 33. Imágenes de referencia de ventanas de avión

En la primera pieza reflexionamos sobre cómo podríamos crear un mapa a partir de la unión de las 4 fotografías. Realizamos diferentes composiciones a partir de las formas obtenidas en los procesos serigráficos, teniendo en cuenta las características formales y plásticas de las mismas. Esta pieza la relacionamos con trabajo de Armelle Cameron, puesto que es una recomposición de formas que aluden a territorios. De esta manera obtuvimos un mapa inventado en el que estaban contempladas cada una de las formas de las ropas tendidas.



Figs. 34 y 35. Pruebas de composición, collage.

Fig.36. Composición elegida, collage.

El cristal fue el material escogido como soporte. Sus características formales y materiales nos interesaban tanto formalmente, por su fragilidad y su transparencia, como conceptualmente, ya que actuaba como marco en el se sitúa la cartografía y enmarcaba el mapa construido con las fotografías pertenecientes a diferentes lugares.

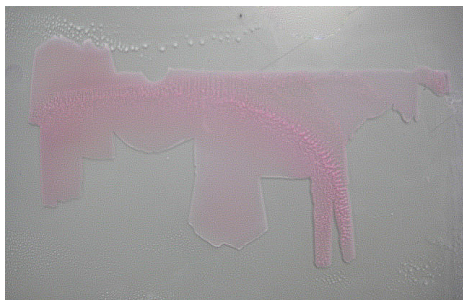
Le hemos dado forma de una ventanilla de avión, puesto que, como hemos explicado antes, entendemos la construcción de los mapas como una como una manera de mirar y conocer el mundo, estableciendo un paralelismo entre la cartografía, el viaje, y la mirada a través de la ventana.

Respecto a la pieza en sí, este mapa inventado consta de dos capas formadas por dos planchas de cristal en forma de ventanilla de avión. Hemos querido realizar la construcción de la ventana siguiendo la referencia de cómo es la estructura real de éstas. Al mismo tiempo que el material nos aportaba unas características plásticas de profundidad y traslucidez.

Hemos de mencionar también, que fue a raíz de la experimentación con distintos materiales como soporte con acetatos, pvc y metacrilato en el desarrollo de ejercicios realizados, cuando decidimos trabajar sobre soportes traslúcidos, pues los efectos que generaban nos interesaban plásticamente, por el hecho de dejar entrever la imagen de debajo, asimismo como los efectos de sombra proyectada de las formas originales.



Fig. 37. Pantalla serigráfica



Figs. 38 y 39. Pruebas serigrafía sobre cristal

La tinta utilizada para serigrafiar es Kopiglasmat pasta nº1. En la primera capa hemos serigrafiado con tinta tráslucida el fondo del marco de la ventana, y hemos realizado una reserva en la forma del contorno de la composición cartográfica. En la segunda, hemos serigrafiado con dos tintas, una con la forma de la composición del mapa en blanco, y otra las líneas que construían y delimitaban las formas de la cartografía inventada de un tono gris, de tal forma que hubiera una armonía tonal de conjunto.

Fig. 40. Primera capa, serigrafía sobre cristal

Fig. 41. Segunda capa, serigrafía sobre cristal



Los problemas que tuvimos en esta fase estuvieron relacionados con la pasta de impresión, porque se había endurecido, por lo que tuvimos que añadir diluyente y calentando la pasta al baño maría durante bastante tiempo y removiendo para que estuviera más fluida.

Lo que observamos fue que en cada una de las capas obteníamos diferentes aspectos, en la primera capa, la tinta es traslúcida, lo que ofrece un aspecto de profundidad que hace intuir la forma pero no la describe totalmente. Y en la segunda capa, la primera tinta blanca es más opaca y da cuerpo a la forma, y la segunda tinta, en tono gris, describe y delimita la cartografía dibujada.

En la segunda pieza correspondiente a esta subserie, partimos de una de las fotografías seleccionadas, aplicando el proceso que ya habíamos desarrollado en uno de los ejercicios. La idea es la de realizar una elipsis visual, de tal modo, que al omitir o cambiar de referencialidad la imagen fotográfica de la ropa tendida, hacemos más evidente su presencia.

De esta manera, en la primera capa, realizamos la impresión serigráfica con la tinta traslúcida sobre cristal, porque así al mismo tiempo que tapamos dejamos entrever, la forma queda insinuada de tal modo que creamos un mapa el cual está conformado con las propias formas de las prendas: la traslúcida.

En la segunda capa realizamos varias impresiones fotográficas, en color y en blanco y negro, sobre distintos tipos de papeles, *popset* y fotográfico, para observar como influían las tonalidades negras sobre el papel y cuáles de ellos funcionaban mejor en la pieza.



Fig. 42. Primera capa, serigrafía sobre cristal

Fig. 43. Prueba de impresión sobre papel *popset*

Hemos de destacar que en estas dos piezas que el hecho de haber utilizado varias capas de cristal, por medio de las cuales hemos construido la ventana en la que situábamos el mapa, las ha dotado de un cierto carácter escultórico.

Figs. 45 y 46. Piezas correspondientes a la serie *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015, que forma parte del proyecto *Cartografías Suspendidas. El entorno como elemento configurador de la identidad social*



6.3. LA ROPA COMO SEGUNDA PIEL

En este apartado diferenciamos dos subseries y una pieza individual que forma parte no obstante de este bloque en el que se han empleado tres técnicas distintas: la serigrafía, la cianotipia y el *transfer*. Ambas comparten el título de la serie *Segunda Piel*, así como el mismo elemento como sujeto de experimentación así como el mismo sobre el que tratan estas piezas, que no es otro sino la imagen de una camisa tendida sobre la cual iremos experimentando con diferentes métodos, soportes y composiciones.

En primer lugar, a partir de la imagen de la camisa tendida construimos una matriz elaborada con plumas que remitía a la forma original de la camisa. Establecemos, en este sentido, una relación entre las prendas y las plumas, ambas como metáfora de la segunda piel implicando a su vez connotaciones de lo frágil, volátil, lo suspendido, lo efímero. Pensamos que a través de la piel nos relacionamos con el mundo, es la frontera entre el mundo interior y el exterior. Por eso, el hecho de vestirnos o cubrirnos, hace que creamos una relación de segunda piel, por medio de la cual nos definimos, nos protegemos y nos relacionamos.

Además con esta misma matriz realizamos una serie de gofrados, utilizando el tórculo de grabado. Nos interesaba investigar con el relieve de la forma y que al mismo tiempo, pudiera intervenir a la hora de completar la forma de la camisa junto con la impresión de las diferentes tintas.

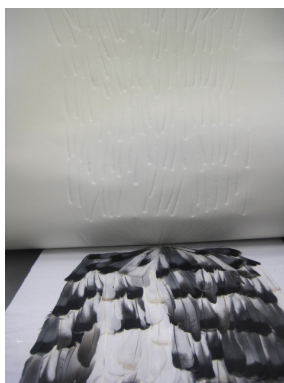


Fig. 47. Imagen camisa

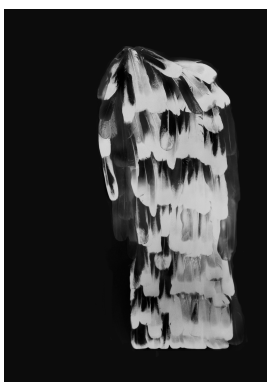
Fig. 48. Matriz, collage con plumas, 2015

Fig. 49. Proceso gofrado

Fig. 50. Detalle gofrado



Piezas pertenecientes a la serie *Segunda Piel* del proyecto *Cartografías Suspendingas. El entorno como elemento*



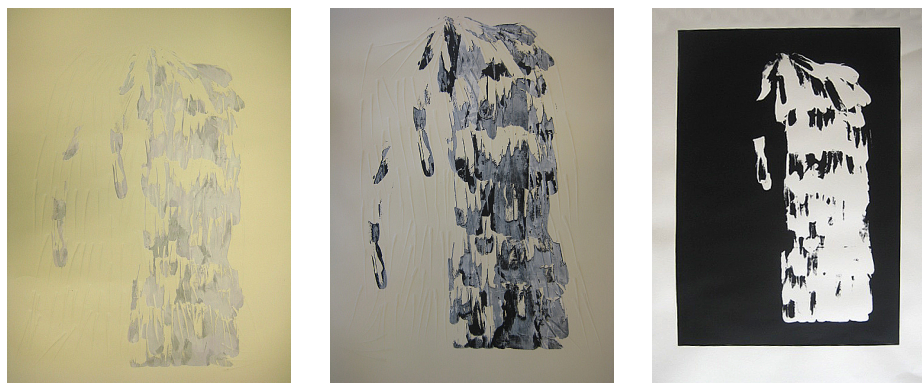
Figs. 51 y 52. Fotolitos para realizar las pantallas de serigrafía

El tipo de soporte utilizado fueron papeles de grabado de alta calidad, puesto que para obtener una buena calidad de gofrado debíamos humedecerlo previamente, y a su vez, el alto gramaje del papel hacía más evidente el volumen del gofrado.

Tras ver el resultado gráfico que nos ofrecía el gofrado decidimos trabajar con tonalidades muy sutiles con la técnica de serigrafía para que no restaran protagonismo al relieve obtenido por éste. La gama de colores empleados estribaba entre grises, blancos, negros, azulados, magentas y amarillos pero en una escala alta, con una clara luminosidad.

Las múltiples pruebas que realizamos nos condujeron a seleccionar dos ejemplares como piezas para el proyecto, en uno utilizamos gran contraste de tono entre las 4 tintas, y en el otro un contraste muy sutil, compartiendo así la importancia con el gofrado, que sería el que completase la forma de la camisa. Además, hicimos otro ejemplar a partir del negativo con el positivo digital de las plumas.

Esto nos llevó a realizar una reflexión sobre los resultados obtenidos, tras la que decidimos desarrollar tres obras más, en las cuales sustituiríamos la impresión de las plumas, por la imagen de la camisa real, utilizando una sola tinta, pero también empleando el recurso del gofrado de las plumas.



Figs. 53, 54, y 55. Serigrafía y gofrado, 2015

Fig.56. Detalle serigrafía y gofrado

Fig. 57. Serigrafía y gofrado, 2015

Piezas pertenecientes a la serie *Segunda Piel* del proyecto *Cartografías Suspendidas. El entorno como elemento configurador de la identidad social*



La segunda subserie llega tras realizar este trabajo serigráfico, y teniendo la posibilidad de investigar la técnica de la cianotipia, decidimos también experimentar con esta misma imagen empleando este recurso.

La cianotipia es un procedimiento fotográfico monocromático de color azul llamado cianotipo o *blue print*. Esta técnica alternativa se basa en la sensibilidad a la luz de las sales férricas: el ferricianuro potásico y el citrato férrico amoniacal. El proceso consiste en impregnar un papel con una sustancia fotosensible. Se interpone entre el papel y la luz un negativo o fotolito. La exposición de fotolitos se realiza a través de un negativo sobre papel transparente. Los negativos más adecuados para ser positivados con la cianotipia son aquellos que presentan una gama de densidades amplia, que permite una obtención de blancos y de todos los tonos de azul hasta llegar al azul oscuro. Los negativos subexpuestos darán imágenes empastadas, sin blancos y los extremadamente contrastados, serán difíciles de positivizar salvando al mismo tiempo los detalles en las sombras y en las luces altas.

Partimos de un positivo digital: un archivo obtenido con una cámara o una imagen escaneada. La imagen debe estar en alta resolución (300 dpi- 240 dpi) y en modo escala de grises.

El fotolito es la imagen que queremos traspasar al papel. Los fotolitos pueden ser manuales, o digitales o la combinación de ambos. El resultado debe ser lo suficientemente opaco para que no deje pasar la luz. La imagen debe ser negativa, donde esté el negro se verá el blanco del papel y viceversa. Los negativos digitales parten de una fotografía en blanco y negro. Utilizando *photoshop* o en una fotocopidora se obtiene la imagen en negativo, después se ha de invertir e imprimir sobre acetato.

En nuestro caso, realizamos distintas pruebas con prendas colocadas sobre el papel impregnado en la sustancia fotosensible, pero al ser opacas, los resultados obtenidos era la silueta de dichas prendas en blanco. Tras esto, lo que nos inclinamos por realizar varios fotolitos, uno de ellos con la imagen de la camisa y otro con la imagen de la camisa creada con plumas, para obtener más información sobre la prenda a través de las distintas tonalidades que logramos. El papel que hemos utilizado es *Hanhemhüle*, de 100x70 cm, de 250 gr.

Fig.58. Prueba cianotipia



Fig.59. Detalle cianotipia



Figs. 60 y 61. Finales cianotipia, 2015

Piezas pertenecientes a la serie *Segunda Piel* del proyecto *Cartografías Suspendidas. El entorno como elemento configurador de la identidad social*



En la última pieza de esta serie, el proceso empleado fue más directo aunque no menos laborioso, la técnica empleada fue el *transfer*. Primero realizamos una transferencia de prueba sobre la superficie de una pluma y tras comprobar el resultado satisfactorio que daba nos decidimos a trabajar con sobre este soporte debido a la delicadeza y la levedad que transmite.

Utilizamos misma la imagen de la camisa ya citada anteriormente, la imprimimos en cuatro hojas A3 y fuimos pegando pluma a pluma sobre la imagen impresa construyendo, de tal manera, que se iba creando la silueta de la camisa que había debajo. Además, en este proceso, obtuvimos el gofrado de las plumas que se produjo al realizar el transfer con la plancha industrial y es una parte de la pieza, que aunque no tenga transferencia, también forma parte del proyecto puesto que la relación con mapa y huella es inherente a su forma.

Figs. 62 y 63. Imágenes proceso transfer. Construcción matriz y gofrado



Nos planteamos si la pieza podría funcionar así o hacía falta añadir algo más, y finalmente decidimos transferir la imagen de la camisa que habíamos utilizado para dar la forma a las plumas. Comprobamos, en esta parte, la dificultad que suponía arrancar el papel sin que se despegasen las plumas del soporte. También tuvimos que realizar distintas pruebas porque las plumas, al exponerlas a alta temperatura se quemaban. Por eso finalmente, tras controlar la temperatura a 90º C, con menos tiempo de presión de la plancha, y dejando el papel pegado sin arrancar para que se seque bien la imagen transferida, conseguimos una transferencia correcta.

En esta pieza nos interesaba que se apreciase la textura y forma de las plumas, por eso, en algunas zonas, como cuello y mangas, dejamos que fuera más evidente la silueta de las plumas originales. El resultado fue de consideramos que el resultado respondía a nuestros objetivos y mejoraba la presencia y atracción visual de la obra.

Fig. 64. *Transfer sobre plumas*, 2015.

Pieza pertenecientes a la serie *Segunda Piel* del proyecto *Cartografías Suspendidas. El entorno como elemento configurador de la identidad social*

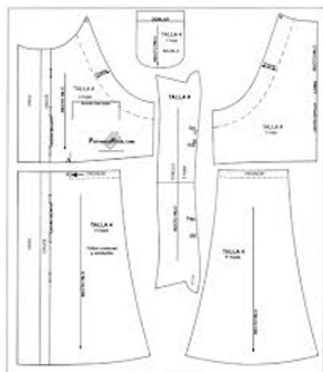


6.4. CARTOGRAFÍA DEL AUTORRETRATO

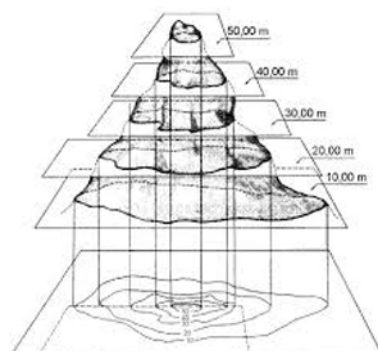
Autorretrato cartográfico, es la única pieza del proyecto en la que he utilizado la imagen de mi propio cuerpo para a partir de ésta crear una cartografía. La relación entre esta pieza y el resto se produce además de por proximidad temática, por el uso de elementos relacionados con la ropa, en concreto, dos patrones de prendas que construyen el cuerpo con forma de mapa.

La intención es crear un paralelismo o una metáfora entre los patrones de ropa con los mapas topográficos. Este hecho viene determinado por las características similares de un mapa cartográfico con un patrón de ropa, ya que ambos comparten jerarquías de líneas y un sistema codificado que interpretar, ambos además no dejan de ser representaciones de otro espacio físico. Al solapar las huellas y cicatrices de nuestra piel con la tela y los patrones generamos unos mapas que se carga de nuevos significados. El cuerpo está ubicado en un espacio y el lugar se identifica como propio.

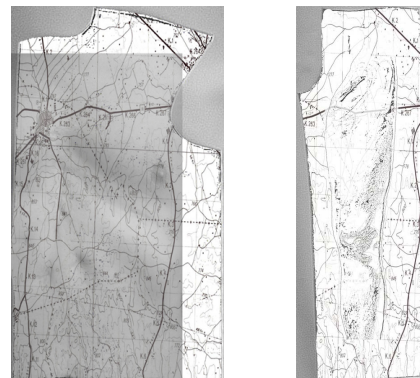
En primer lugar desarrollamos el trabajo de experimentación con la técnica del *transfer* y barajamos las distintas posibilidades que plásticamente nos ofrecía. Para ello, recopilamos varios materiales sobre los que nos interesaba producir el trabajo y realizamos pruebas sobre distintos tipos de papeles, telas, piel y cartones para comprobar cuáles de todos ellos serían más interesantes a la hora de realizar el trabajo final.



Figs. 65 y 66. Imágenes de referencia patrones ropa y plano topográfico



Figs. 67 y 68. Proceso de ideación



Esta pieza consiste en un mapa transferido sobre unos patrones, en este caso una patrón de camisa básica y otro de pantalón básico, que constan de dos capas con distintos soportes, la primera de cartón de patronaje y la segunda de tela. Las dos forman conjuntamente un mapa cartográfico, creando un símil con el cuerpo, ya que en la construcción del individuo, este también está formado por capas: la piel o epidermis, junto con la ropa o segunda piel, que da lugar una cartografía, en este caso humana.

En la primera capa hemos transferido una imagen de un mapa topográfico, en el cual hemos borrado los nombres y datos que pudieran aludir a algún lugar en concreto, ya nos interesaba que no representase ningún sitio salvo el propio cuerpo.

En la segunda capa hemos transferido otro mapa, construido a partir de fotografías de mi cuerpo que, posteriormente, hemos retocado y dibujado en *photoshop* hasta conseguir el efecto de topografía, similar al de la primera capa. Es una construcción de un mapa topográfico adaptado a los niveles y registros de la epidermis

Al principio el resultado sobre la superficie del cartón de patronaje no era del todo satisfactorio porque no lográbamos la textura deseada utilizando el papel de transfer indirecto (sin residuo), pero tras varias pruebas conseguimos emplear el líquido diluido con agua, el tiempo y la temperatura adecuados para una transferencia perfecta. También probamos con papel directo (con residuo) pero al arrancar y al montar las hojas A3 nos daba problemas.

Por otro lado, surgieron problemas a la hora de transferir sobre tela. Utilizamos distintos tipos de telas, naturales y sintéticas, pero el líquido para transfer dejaba rastro en ambas. Además, experimentamos con papel directo, pero al transferirlo con elevada temperatura la tela fina se arrugaba. Así que, finalmente, realizamos esta transferencia con el papel sin residuo variando la consistencia y la cantidad del líquido hasta que logramos el resultado deseado.



Fig. 69. Autorretrato Cartográfico, transfer sobre cartón de patronaje y seda, 2015

Pieza perteneciente al proyecto *Cartografías Suspendidas. El entorno como elemento configurador de la identidad social*

Otro de los contratiempos que sufrimos fue el trabajar con tamaño A3, ya que a la hora de preparar los papeles necesarios debíamos tener en cuenta que cierta parte de la imagen debía de coincidir para hacer la transición sin que se perdiera información, y sin, por supuesto, olvidar trabajar siempre con al imagen invertida y que tuviera una escala proporcionada con el soporte de destino.

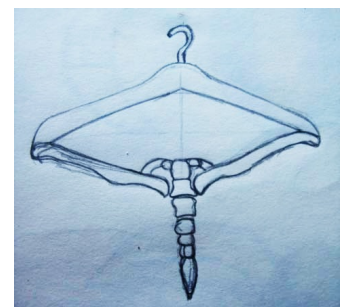
6.5. HABITAR LA AUSENCIA

La pieza, *Habitar la ausencia*, pretende establecer una relación entre la ropa y el cuerpo como en las piezas anteriores, salvo que en esta la ropa no está, y ha sido sustituida por la percha. Hemos incluido un elemento anatómico para aludir también al cuerpo, el esqueleto como el último mapa.

Se ha elegido esta parte, en concreto, del cuerpo porque queremos sugerir la forma de la estructura del cuerpo humano. La relación que establecemos de esta pieza con resto de las piezas del proyecto es que la percha actúa como soporte de las prendas estableciendo un paralelismo con los huesos de los sujetos anónimos, es decir, de los dueños de las prendas que aparecen colgadas en las fotografías. En ambas obras, la fotográfica y la escultórica, la ausencia del sujeto es reemplazada por la ropa o por la percha.

Esta obra consiste en un objeto encontrado, en este caso, un percha, sobre la que está ensamblada un esternón junto con sus correspondientes clavículas realizado en bronce en la asignatura de Fundición.

El proceso de ideación de esta pieza fue desarrollado a través de realizar diversos bocetos para tratar de encontrar el volumen y la estructura adecuada que aludiera a la forma de un cuerpo humano. Nos basamos en imágenes y dibujos de estos huesos que encontramos tanto en libros de anatomía como en imágenes encontradas en internet.



Figs. 70 y 71. Imágenes de referencia.

Fig. 72. Boceto

Por otro lado, tras seleccionar una percha de madera con cierta estética inherente, tomamos las medidas de ésta como referencia para modelar las piezas en barro.

En primer lugar modelamos en barro las clavículas y el esternón y a través del proceso del pincelado obtuvimos las piezas huecas en cera. Pero nos surgió el problema de que eran demasiado anchas y grandes para el tamaño de la percha. Así que, tuvimos que reducirlas y entonces nos dimos cuenta de que para el tamaño que tenían no hacía falta que fueran huecas. Por eso decidimos modelarlas en macizo en cera y acercarnos así, más a la forma real de ambos huesos.

Las complicaciones que surgieron en esta pieza era tanto que las medidas de los huesos en cera se ajustaran a la percha, como la forma en la que se ensamblaría luego a ella. Era necesario tener en cuenta los puntos de anclaje y la inclinación de los huesos para dar cierto volumen a la pieza, ya que el esternón estará anclado a la clavícula pero quedará en el aire para aproximarse más a la forma del cuerpo humano.



Fig. 73. Percha



Fig. 74. Modelado en cera

Posteriormente realizamos el árbol de colada, con los bebederos necesarios. En este caso, colocamos tres bebederos gruesos primarios que llegaban hasta los extremos de las dos clavículas, la parte más alta de la pieza, y otro que llegaba hasta la mitad del esternón. A continuación dimos los correspondientes baños, y capa de fibra de vidrio, y la dejamos secar para el descere. Una vez realizado este comprobamos que no tuviera grietas y dimos el baño de seguridad y quedó lista para colar.

Fotos proceso

Seguidamente se realizó la colada. Es importante mencionar cada una de las piezas en cera y multiplicar su peso por 10, puesto que ese sería su peso real en bronce añadiendo un par de kilos por si hubiera pérdidas en la colada.

El precio de bronce, actualmente, (2015) es de 9 € por kilo aproximadamente.

Tras el descascarillado (romper el molde) nos dimos cuenta de que faltaba parte del final de una clavícula. Por ello, tomamos como referencia la longitud de la otra clavícula, que estaba completa. A partir de ella, construimos la parte que faltaba utilizando un trozo de bebedero y un trocito del intento que hicimos de rellenar el trozo de molde de cascarilla. Soldamos ambos trozos a la pieza original. Además añadimos pequeños trozos de soldadura pegados a la parte que habíamos completado para darle cierta inclinación e armonizar la forma con la de la otra clavícula. También fuimos golpeando con martillo y cincel esta parte añadida para integrarla con el resto de la pieza, al mismo tiempo que le dábamos la textura similar a la de la otra parte.

Por último, aplicamos las pátinas, por medio de las cuales conseguimos dar diferentes tonos al metal. Existen múltiples procesos de patinar, pero nosotros utilizaremos el de los ácidos. Son fórmulas a base de nitrato de cobre, de hierro o sulfuro de potasa. Se mezclan con agua, es importante destacar que siempre se debe echar el ácido sobre el agua y nunca al contrario porque en ese caso nos podría saltar el ácido. En este caso pusimos pátina negra (sulfuro de potasa), verde (nitrato de cobre), y marrón (nitrato de hierro).

Finalmente ensamblamos la pieza de bronce con la percha de tal modo que se crease cierto volumen entre ambas, para insinuar la forma de un esqueleto.



Fig. 75. *Habitar la ausencia*. Bronce y ensamblaje, 2015

Pieza perteneciente al proyecto *Cartografías Suspendidas. El entorno como elemento configurador de la identidad social*

7. CONCLUSIONES

7.1. EL PROYECTO EXPOSITIVO

Tras la realización de toda la producción artística expuesta anteriormente, la manera que hemos encontrado de mostrar cómo sería el proyecto expositivo ha sido la de diseñar una exposición en una sala de arte, a modo de supuesto práctico.

Agradecemos la posibilidad que nos ha brindado el Centro de Juventud de Orriols al cedernos su sala para realizar el montaje del proyecto y así poder ordenar y organizar las piezas, diseñar un recorrido y terminar de dar sentido al proyecto elaborado.

El hecho de vernos en la situación real de tener que distribuir y dar una coherencia visual al proyecto nos obligó a pensar en qué orden mostraríamos las piezas, que tras varias pruebas, no ha sido fiel al orden cronológico en el que hemos realizado cada pieza, sino que hemos tratado de que el espectador pudiera entender el recorrido del proceso conceptual y plástico desarrollado. También destacar que la sala nos ha permitido relacionar y separar unas piezas de otras según técnicas desarrolladas.

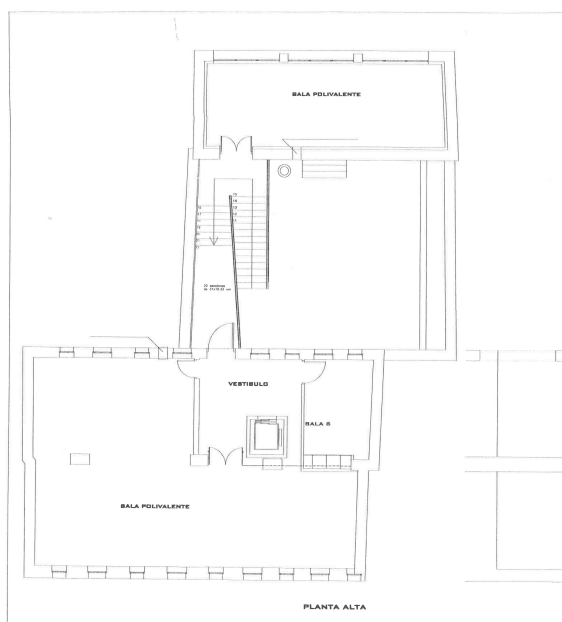


Fig. 76. Plano de la sala de exposiciones del Centro de Juventud de Orriols, Valencia

Como en toda exposición la existencia de un texto explicativo que contextualice al espectador se situaría al inicio de la sala. El recorrido de la exposición está marcado por el criterio de lo representativo a lo abstracto, de modo que el espectador pueda entender de dónde surge cada forma y cómo se realiza cierto camino hacia lo más esencial. Por eso, en primer lugar, hemos colocado las imágenes seleccionadas del trabajo fotográfico, para posteriormente ir viendo cómo éstas imágenes van transformándose y evolucionando hacia códigos más abstractos. Estas piezas son las realizadas en la técnica serigráfica, que hemos mostrado anteriormente.

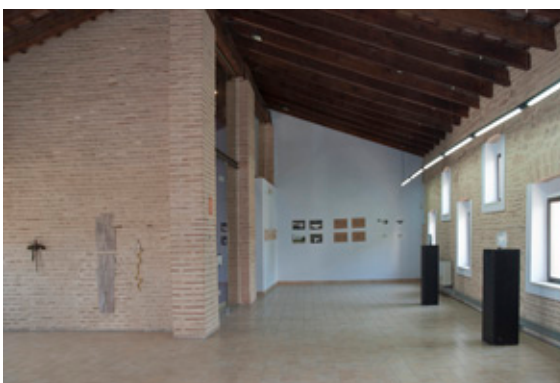
Seguidamente y aprovechando la posibilidad de colocar sobre pedestales cercanos a las ventanas de la sala, hemos situado sobre ellos las piezas realizadas en cristal para que de este modo la luz pueda atravesar la pieza y apreciarse ciertos matices que contiene.

Tras esto, en la siguiente pared, hemos colocado las piezas relativas a la imagen de la camisa tendida. En primer lugar, encontramos la matriz hecha con plumas, para que el espectador se percate de dónde surge toda las piezas realizadas en tanto con la técnica de la serigrafía como la cianotipia y que ambas comparte forma y concepto, para concluir esta parte con la pieza de la transferencia de la camisa sobre plumas.

Por último, en la pared que marca el final del recorrido se encuentra las piezas que aluden al cuerpo y la cartografía. El espectador puede ver el autorretrato cartográfico en el que se observa la construcción de un mapa a partir de patrones de ropa y a su lado la pieza titulada “habitar la ausencia” compuesta por la percha y el esternón en bronce, que no es sino la última pieza en la que hacemos referencia a la huella de lo que queda tanto del sujeto como de lo que ha sido o ha vivido.

Figs. 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85 y 86. Imágenes del montaje del supuesto práctico como ejemplo de proyecto expositivo





7.2. CONCLUSIONES FINALES

Tras la finalización de este trabajo de investigación así como del proyecto expositivo fruto del mismo, llegamos a la conclusión de que cuando nos enfrentamos a un nuevo proyecto uno debe documentarse tanto a nivel teórico como plástico. No se trata de convertirse en un especialista del tema pero sí se ha de tener una visión global suficiente para saber abordar y estructurar el trabajo desde un punto de vista coherente.

Respecto al objetivo principal marcado a priori hemos logrado elaborar un proyecto expositivo interdisciplinar en el que se han reunido diferentes lenguajes y prácticas artísticas desarrollando la relación del individuo con el entorno en que habita, construyendo así una serie de piezas en las que se contempla esta temática.

En cuanto a los objetivos conceptuales la investigación y análisis de las propuestas de los distintos autores expuestos sobre los planteamientos sobre identidad, mapa, territorio, lugar y entorno, y la relación que existe entre ellos para generar una serie de obra plástica que plasme estas ideas pensamos que nos ha aportado una valiosa información a la hora de encajar la parte conceptual con la parte de la práctica artística.

En relación a los objetivos procedimentales el hecho de elaborar obra gráfica a partir de la fotografía como materia prima nos ha ofrecido la posibilidad de alterar una imagen de autoría propia y producir otra relacionada temáticamente pero no tanto formalmente con la original.

Por lo que respecta a los referentes, el conocer autores que hayan abordado este tipo de cuestiones nos ha servido para corroborar que existen inmensas posibilidades y perspectivas desde las que afrontar la cartografía como medio de expresión artística.

Durante el proceso de experimentación plástica realizado hemos observado que la alteración formal de la imagen conlleva una alteración connotativa de la misma, y queremos continuar experimentando este tipo de recursos. También hemos descubierto las enormes posibilidades sobre cambios de registro de referencialidad de la imagen.

A través de los distintos procedimientos llevados a cabo tanto en serigrafía, cianotipia o transferencia, hemos tenido la oportunidad de experimentar sobre la imagen de modo que nos permitiera narrar un tipo de discurso u otro en función de cómo la interviniésemos.

Asimismo, hemos podido trabajar sobre formatos y soportes varios como textiles, vidrios, etc. y hemos experimentado con distintos tipos de tintas observando qué en función de sus características formales aportaban otras conceptuales. La parte más compleja ha sido conseguir los resultados

deseados. Hemos tenido que realizar gran cantidad de pruebas hasta llegar a una solución final satisfactoria.

Nos damos cuenta de la estrecha relación que guarda el procedimiento experimental empleado y el material o soporte utilizado con la idea o concepto a tratar. Creo que esto ha sido la parte más importante del aprendizaje durante el desarrollo de este proyecto que vamos a tener presente en los futuros trabajos artísticos que realicemos.

Por otro lado, en cuanto a la experimentación en ámbito escultórico hemos asimilado este lenguaje para tratar a través de él los conceptos planteados en la obra gráfica. Además, mencionar que ha sido para nosotros una oportunidad poder aprovechar las instalaciones así como los conocimientos alcanzados en la asignatura de fundición.

Debemos resaltar que el aprendizaje adquirido en este último año de formación nos ha permitido elaborar un proyecto expositivo interdisciplinar, a través del cual podemos constatar que somos capaces de afrontar un trabajo artístico con una temática y una plástica concreta y emplear distintos lenguajes manteniendo una coherencia tanto de estilo como de concepto.

Una vez terminado el trabajo nos sentimos mejor preparados para enfrentarnos a futuros proyectos artísticos así como también nos damos cuenta de las limitaciones en cuanto a recursos o posibilidades profesionales. No obstante, los resultados obtenidos nos han aportado la motivación necesaria por continuar desarrollando nuestro quehacer artístico.

8. BIBLIOGRAFÍA

AAVV, *El entorno al entorno*, Els llibres Glauco, Barcelona, Editorial Laertes, 1985. ISBN: 84-7612-022-2

AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología sobre la modernidad*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1998. ISBN: 84-7432-459-9

BERGER, John, *Modos de Ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1975. ISBN: 84-252-0803-3

BLOCKER, H.G, *Philosophy and Art*, Nueva York, Editorial Charles Scribner s Sons, 1979.

FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 5ª edición, 1993. ISBN: 968-887-208-3

GIEDION, Sigfried, *El Presente Eterno, 1: Los comienzos del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1995. ISBN: 9788420670164

SONTAG, Susan, *Sobre la Fotografía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2ª edición, 1981, traducido por Carlos Gardini.

ODGERS ORTÍZ, Elena, *Mapa, territorio e identidad: alusiones cartográficas en la pintura latinoamericana (1900-2007)*. Director: Marín Jordá, Eva María. 2009 Tesis doctorales. Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de Pintura. 2009.

VALERO, Vanesa, *Apropiación de la representación del mapa como medio de investigación plástica*, Director: Guillem Ramón, José Manuel. 2012. Trabajo de Fin del Máster, Departamento de dibujo. 2012.

VITTA, Maurizio, *“El Sistema De Las Imágenes: Estética De Las Representaciones Cotidianas”*. Barcelona: Barcelona: Paidós, 2003.

Catálogos

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Catálogo exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. ISBN: 978-84-8026-428-0

Recortes Interiores, mapas y territorios de vacío, Ana Soler, Madrid, Caja España, Obra social y cultural, 2008, ISBN: 978-84-9517-56-0

Cicatrices invisibles, Ana Soler, La Coruña, MACUF, 2008, ISBN: 978-84-923861-5-4

Revistas

HEIDEGGER, Martin, *El arte y el espacio*, Revista *Eco*. Bogotá, Colombia. Tomo 122, Junio 1970, pp.113-120. Traducción de Tulia De Dross.

Conferencia

HEIDEGGER, Martin, *Construir, habitar, pensar*, Darmstadt, 1951

Páginas web consultadas

Atlas, Cómo llevar el mundo a cuestas? Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/atlas-como-llevar-mundo-cuestas>> [consulta 27-11-2014]

Guillermo Kuitca. Obras 1982-2002, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, <<http://www.museoreinasofia.es/>> [Consulta 27-11-2014]

Guy Debord, *Los mapas como experiencia, referentes artísticos*, <<https://cartografiarussafa.wordpress.com/2-los-mapas-como-experiencia/>> [consulta 5-5-2015]

RAE, *“Diccionario de la Lengua Real Academia Española”*, Vigésima segunda edición, online <www.rae.es>, [consulta 3-5-2015]

Iván Marcos: "El viaje como catalizador de aprendizaje y conocimiento", Revista digital *Emotools, inteligencia colectiva para motivar*, <<http://www.emotools.com/contents/articulos-y-blogs/ivan-marcos-el-viaje-como-catalizador-de-aprendiza/>> [Consulta 5-8-2015]

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Aby Warburg, *Esquema de la mesa verde*, 1895

Figura 2. Robert Filliou, *El mundo al revés*, 1968 Sol

Figura 3. Sol LeWitt, *Fotografía de Florencia r 609*, 1976

Figura 4. Alain Fleischer, *Paisajes de suelo*, 1968

Figura 5. Guy Debord, *The naked city*, (*Guía psicogeográfica de París. Discurso sobre las pasiones del amor:pendientes psicogeográficas de la deriva y la locaclización de unidades de ambiente*), 1957

Figura 6. Richard Long, *A Walk By All Roads and Lanes Touching or Crossing an Imaginary Circle*, 1977

Figura 7. Hamis Fulton, *Installation view, I8*, Reykjavik, 2013

Figura 8. Armelle Cameron, *El Clasificado Mundial*, 2009

Figura 9. Armelle Cameron, *El Clasificado Mundial*, 2009

Figura 10. Guillermo Kuitca, *Corona de espinas*, 1994

Figura 11. Guillermo Kuitca, Sin título

Figura 12. Guillermo Kuitca, *Ma vlast*, 1999

Figura 13. Karinna Kaikkonen, *Snow raintb*,

Figura 14. Ana Soler, *Alta costura, baja Costura*

Figura 15. Tatiana Parceró, *Cartografía interior*

Figura 16. Marcos Pastor, *Cartografías suspendidas*, impresión digital, 2015

Figura 17. Marcos Pastor, *Cartografías suspendidas*, impresión digital, 2015

Figura 18. Marcos Pastor, *Cartografías suspendidas*, impresión digital, 2015

Figura 19. Marcos Pastor, *Cartografías suspendidas*, impresión digital, 2015

Figura 20. Marcos Pastor, *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015

Figura 21. Marcos Pastor, *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015

Figura 22. Marcos Pastor, *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015

Figura 23. Marcos Pastor, *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015

Figura 24. Marcos Pastor, *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015

Figura 25. Marcos Pastor, *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015

Figura 26. Marcos Pastor, *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015

Figura 27. Marcos Pastor, *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015

Figura 28. Marcos Pastor, *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015

Figura 29. Marcos Pastor, *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015

Figura 30. Marcos Pastor, *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015

Figura 31. Marcos Pastor, *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015

Figura 32. Imágenes de referencia ventanas de avión

Figura 33. Imágenes de referencia ventanas de avión

Figura 34. Prueba de composición, collage

Figura 35. Prueba de composición, collage

Figura 36. Composición elegida, collage

Figura 37. Pantalla serigráfica

Figura 38. Pruebas de serigrafía sobre cristal

Figura 39. Pruebas de serigrafía sobre cristal

Figura 40. Primera capa, serigrafía sobre cristal

Figura 41. Segunda capa, serigrafía sobre cristal

Figura 42. Primera capa, serigrafía sobre cristal

Figura 43. Prueba de impresión sobre papel *popset*

Figura 44. Segunda capa, impresión sobre papel *popset*

Figura 45. Piezas correspondientes a la serie *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015, que forma parte del proyecto *Cartografías Suspendingas. El entorno como elemento configurador de la identidad social*

Figura 46. Piezas correspondientes a la serie *Cartografías del sujeto y de su entorno*, serigrafía, 2015, que forma parte del proyecto *Cartografías Suspendidas. El entorno como elemento configurador de la identidad social*

Figura 47. Imagen camisa

Figura 48. Matriz, collage con plumas

Figura 49. Proceso gofrado

Figura 50. Detalle gofrado. Piezas pertenecientes a la serie *Segunda Piel* del proyecto *Cartografías Suspendidas. El entorno como elemento*

Figura 51. Fotolito para realizar las pantallas de serigrafía

Figura 52. Fotolito para realizar las pantallas de serigrafía

Figura 53. Serigrafía y gofrado, 2015

Figura 54. Serigrafía y gofrado, 2015

Figura 55. Serigrafía y gofrado, 2015

Figura 56. Detalle serigrafía y gofrado

Figura 57. Serigrafía y gofrado, 2015. Piezas pertenecientes a la serie *Segunda Piel* del proyecto *Cartografías Suspendidas. El entorno como elemento configurador de la identidad social*

Figura 58. Prueba cianotipia

Figura 59. Detalle cianotipia

Figura 60. Final cianotipia, 2015.

Figura 61. Final cianotipia, 2015. Piezas pertenecientes a la serie *Segunda Piel* del proyecto *Cartografías Suspendidas. El entorno como elemento configurador de la identidad social*

Figura 62. Imagen proceso transfer. Construcción matriz y gofrado

Figura 63. Imagen proceso transfer. Construcción matriz y gofrado

Figura 64. *Transfer* sobre plumas, 2015. Pieza pertenecientes a la serie *Segunda Piel* del proyecto *Cartografías Suspendidas. El entorno como elemento configurador de la identidad social*

Figura 65. Imagen de referencia patrones ropa

Figura 66. Imagen de referencia y plano topográfico

Figura 67. Proceso de ideación

Figura 68. Proceso de ideación

Figura 69. Autorretrato cartográfico, transfer sobre cartón de patronaje y seda, 2015. Pieza perteneciente al proyecto *Cartografías Suspendidas. El entorno como elemento configurador de la identidad social*

Figura 70. Imagen de referencia

Figura 71. Imagen de referencia

Figura 72. Boceto

Figura 73. Percha

Figura 74. Modelado en cera

Figura 75. *Habitar la ausencia*. Bronce y ensamblaje, 2015. Pieza perteneciente al proyecto *Cartografías Suspendidas. El entorno como elemento configurador de la identidad social*

Figura 76. Plano de la sala de exposiciones del Centro de Juventud de Orriols, Valencia

Figura 77. Imagen del montaje de supuesto práctico como ejemplo de proyecto expositivo

Figura 78. Imagen del montaje de supuesto práctico como ejemplo de proyecto expositivo

Figura 79. Imagen del montaje de supuesto práctico como ejemplo de proyecto expositivo

Figura 80. Imagen del montaje de supuesto práctico como ejemplo de proyecto expositivo

Figura 81. Imagen del montaje de supuesto práctico como ejemplo de proyecto expositivo

Figura 82. Imagen del montaje de supuesto práctico como ejemplo de proyecto expositivo

Figura 83. Imagen del montaje de supuesto práctico como ejemplo de proyecto expositivo

Figura 84. Imagen del montaje de supuesto práctico como ejemplo de proyecto expositivo

Figura 85. Imagen del montaje de supuesto práctico como ejemplo de proyecto expositivo

Figura 86. Imagen del montaje de supuesto práctico como ejemplo de proyecto expositivo