

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

El objeto-guardia

Un acercamiento a la activación de la memoria a través de la escultura.

Tipología 4

Presentado por Karent Núñez Justiniano

Directora: Dra. María del Carmen Marcos Martínez



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en
PRODUCCION ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

Valencia, Julio de 2016

RESUMEN.

El presente proyecto se formula a través de la realización de una serie de esculturas de diferente índole material, cuyo punto de inflexión es el recuerdo del espacio habitado. Utilizando como primer recurso las sensaciones ancladas en la memoria y ahora recordadas, se abre paso a la ocupación del espacio en forma de objetos-guarida, grieta o nido entendiendo estas relaciones como un hacer híbrido entre realidad y ficción.

Así mismo la investigación teórica recogida en este documento va desde un acercamiento a la fenomenología de la memoria, pasando por un recorrido en el que entenderemos el espacio habitado desde una perspectiva poética y el significado de los objetos no-sistemáticos valorando su implicación en la regresión a los orígenes.

Todo el trayecto conceptual servirá de impulso para adentrarnos en una serie de piezas que recogen los estímulos y las experiencias reservadas a la parafernalia personal de quien las genera, a través de este trabajo se quiere sugerir, insinuar, recolocar lo de siempre con otros criterios, generando y sintiendo el entorno de otra manera a través del onirismo de formas orgánicas.

PALABRAS CLAVE: escultura, objeto-guarida, orgánico, regresión, memoria, casa.

ABSTRAC

This project is formulated by conducting a series of sculptures of different material nature , the turning point is the memory of living space. Using as a first resort feelings anchored in memory and recalled now , step to the occupation of space opens up in the form of objects-lairs, crack or nest understanding these relationships as a hybrid made between reality and fiction.

Likewise theoretical research contained in this document is from an approach to the phenomenology of memory, going through a journey in which we understand the space inhabited from a poetic perspective and meaning of non-systematic objects assessing their involvement in the regression to the origins .

All the conceptual journey will provide a boost to get into a number of pieces that collect stimuli and experiences reserved for personal paraphernalia of who generated through this work is to suggest , insinuate , reposition as usual with other criteria, generating and feeling the environment otherwise through onirismo of organic forms.

KEYWORDS: sculpture, lair-object, organic, regression, memory, home.

A mi madre y a mi abuela.

*Gracias a Carmen.
Por adentrarse conmigo en los insondables recuerdos de mi infancia.*

*A todos los que incluso sin saberlo han contribuido en mi evolución,
compañeros de fatiga.*

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN.....	1
METODOLOGÍA Y OBJETIVOS.....	4
PARTE I. MARCO TEÓRICO.	
1. En torno a la memoria.....	8
1.1. Esbozo taxonómico de la memoria.....	10
1.2. Necesidad de recordar, necesidad de olvidar.....	14
1.3. La memoria como recurso artístico.....	18
1.3.1. On Kawara.....	19
1.3.2. Christian Boltanski.....	20
1.3.3. Susana Solano.....	24
1.3.4. Carmen Calvo.....	26
2. Aproximación al espacio primigenio.....	29
2.1. Habitar el espacio.....	31
2.2. La casa onírica o la casa de los sueños.....	35
2.3. Percepción del espacio habitado.....	38
2.4. Regresión. Louise Bourgeois.....	40
3. El objeto no-sistemático.....	47
3.1. Ensamblaje y construcción del objeto.....	50
3.2. Eva Hesse y Yolanda Tabanera. La manipulación de la materia.....	52

PARTE II. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

1. La intencionalidad del objeto-guarida.....	58
2. Desarrollo práctico y conceptual de la producción.....	62
2.1. <i>Pequeñas reliquias</i>	63
2.2. <i>Objeto-guarida</i>	66
2.3. <i>Una mirada interior</i>	69
2.4. <i>Fragmentación del espacio habitado</i>	72
2.5. <i>El retorno a la guarida</i>	75
3. Imágenes finales de la producción artística.....	78
CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFÍA	100
INDICE DE ILUSTRACIONES	103
ANEXO	105

*En los desvanes habitados por palomas cuyas alas tiemblan
Entre tinieblas y cristales*

*Veo la pureza de rostros que se forman en la lluvia y
Lágrimas en úlceras amarillas.*

*Son los desvanes de la infancia. Estoy
Atravesando olvido.*

Viene el olvido.

Antonio Gamoneda.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN.

El objeto guardado. Un acercamiento a la activación de la memoria a través del lenguaje escultórico es un proyecto que se inscribe dentro de la tipología cuatro de *producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica* del Máster en Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia.

El motor de esta investigación tanto teórica como práctica ha sido la inquietud por escudriñar en nuestro propio pasado, por intentar comprender los recuerdos que aparecen una y otra vez como una fotografía borrosa en nuestra mente, aquellos recuerdos que se encuentran aletargados en nuestra memoria, imágenes que nos advienen constantemente para recordarnos una y otra vez que tenemos un pasado que no podemos o quizás no debemos olvidar. A través de estos recuerdos se quiere configurar un lenguaje que atienda a la poética de distintos materiales para representar lo que se quiere transmitir: la presencia de una ausencia.

El proyecto se formula a partir de la realización de una serie de piezas escultóricas de diferente índole material. Usando como primer recurso la propia experiencia vivencial de nomadismo al que hemos estado sujetos, nuestros recuerdos se convierten en los gestores de las piezas que aquí se exponen. Esto nos lleva a esforzarnos en una investigación que nos proporcione un mejor entendimiento de lo que sucede con dichos recuerdos y los lugares de los que proceden.

Se realiza así mismo un análisis que asume que la memoria es blanda y caprichosa. En este documento tienen cabida los distintos factores que consideramos que la alteran, teniendo en cuenta que los objetos, el espacio que habitamos y las relaciones sociales hacen de los recuerdos una masa heterogénea constantemente cambiante. El paso del tiempo, la mezcla de ficción y realidad -incluso nosotros mismos- transfiguramos la percepción de éstos dando paso a un nuevo cúmulo de imágenes fruto de dicha hibridación.

El interés por lo objetual, por el objeto como contenedor de recuerdos, por sentir la materia entre nuestras manos, viene dado por nuestra afinidad con la escultura, lo que hace que sea éste el lenguaje en el que nos sentimos cómodos y por el cual se decide expresar dicha práctica.

La estructura del presente proyecto se lleva a cabo en dos partes claramente diferenciadas. En la primera parte nos imbuimos de lleno en una búsqueda de información, tanto de referentes teóricos como artísticos, que nos llevan a comprender conceptos como la memoria, el espacio habitado y su percepción, y la funcionalidad de los objetos en nuestra vida cotidiana; en la segunda, se da paso a la realización de una serie de piezas que se solapan con el desarrollo teórico, enriqueciendo la práctica artística. En ambos casos buscamos acercarnos a la noción de espacio primigenio, volviendo al origen, a la guarida.

METODOLOGÍA.

Para el desarrollo de este trabajo final de máster se ha decidido utilizar una metodología en la que se ha dado una fusión entre la labor investigadora a partir de textos que engloban el marco teórico del proyecto y un desarrollo creativo al que se suman experiencias personales. De esta manera el proyecto se articula en dos etapas abiertamente diferenciadas.

La primera se desarrolla a través de una investigación de orden conceptual con respecto a los temas de interés que ocupan este proyecto y la segunda parte es la realización de una serie de piezas que derivan de la anterior investigación; aunque ha habido momentos en que estas dos etapas se dan de manera simultánea solapándose y llevando la investigación práctica y teórica al mismo nivel. Esta simultaneidad es causada por el proceso de búsqueda de nuevos materiales y su poética para la posible articulación coherente entre la exteriorización de la experiencia particular y los conceptos que la acompañan.

En esta primera etapa podemos decir que hay una presencia muy fuerte de la metodología de orden cualitativo, ya que el tema elegido atañe a experiencias personales en las que entra en juego lo experimentado y lo vivido, alicientes que activan el motor de motivación y razonamiento de la investigación.¹ Así mismo en este desarrollo conceptual también se contempla la búsqueda de referentes tanto teóricos como artísticos que tengan vínculos con nuestras inquietudes.

Una vez de lleno en el tema concreto de nuestra investigación, lo primero que se realizó fue un análisis de conceptos a tratar. Primeramente fueron surgiendo palabras relacionadas con temas abordados con anterioridad como el *nido* o el *huevo*, conceptos que están estrechamente vinculados con el tema final que atañe a la

¹ MARTÍNEZ BARRAGAN, Carlos. (2011). "Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes" en *Revista electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, nº 1, p. 50.

memoria, el espacio primigenio y los objetos como contenedores de recuerdos y que se quiere representar a través del trabajo plástico.

Finalmente estos conceptos se extrapolaron al sentido de *casa, madriguera o guarida*, a los que, casi de manera obligatoria, si queríamos hablar de la *casa* en un sentido de refugio, se fueron incorporando conceptos como *recuerdo, memoria* y el poder de los *objetos* con respecto a ellos.

Se decide desarrollar el marco teórico de investigación partir de la fenomenología de la propia memoria, del espacio habitado y su percepción y la utilidad de los objetos utilizando las tesis de algunos autores como Gastón Bachelard, Otto Bollnow, Juhani Pallasmaa, Paul Ricoeur y Pirson. La lista se fue ampliando puesto que, cuanto más se leía mas información se encontraba.

La segunda etapa corresponde a la materialización de las piezas, nos proponemos la investigación e incorporación de nuevos materiales nunca antes usados en nuestra manera de trabajar: cera de abeja, bronce, telas, plomo... que permitan enlazar sus propiedades físicas a las propuestas conceptuales. A lo largo de la investigación se llevaron a cabo 6 piezas de diferente índole material que tocan los distintos conceptos del proyecto.

Por último cabe añadir que en esta etapa existieron ideas que se han quedado en el camino, sin llegar a germinar, a veces por no tener presupuesto y otras por no ser las más adecuadas para representar lo que se quiere transmitir.

OBJETIVOS.

Principales objetivos a considerar en este Trabajo Final de Máster:

- Investigar acerca de los conceptos que atañen al tema elegido de manera que nos proporcione, por medio del análisis bibliográfico, el conocimiento necesario para relacionar la fenomenología de la memoria, con el espacio

habitado y el papel que juegan los objetos en relación a los recuerdos tanto reales como imaginados de nuestra infancia y los lugares relacionados con ella.

- Ahondar en nuestros conocimientos escultóricos a través de la manipulación de diversos materiales investigando las posibilidades que ofrece la técnica en valor al concepto, lo que dará paso a la utilización de una serie de materiales nunca antes abarcados en nuestro trabajo.
- Desarrollar una serie de piezas con un lenguaje propio que, ayudándose de los conceptos analizados en la investigación teórica y remitiendo a nuestros propios recuerdos, activen la memoria del espectador.
- Procurar que dichas piezas compartan un hilo conductor que trate los diferentes temas propuestos en la investigación.
- Provocar una reflexión acerca del trabajo realizado que nos permita analizar las aportaciones a nivel personal y profesional que se han desarrollado a lo largo de este proyecto.

PARTE I.
MARCO TEÓRICO

1. En torno a la memoria

1. En torno a la memoria.

Esta investigación aborda un interés especial por conseguir entender el funcionamiento de la memoria debido a la necesidad de remontarnos a recuerdos, imágenes o sensaciones pasadas para poder trabajar a partir de ellas.

La memoria es una virtud compleja que posee todo ser humano, se trata de un hecho natural, una función cerebral de origen neurobiológico que se desarrolla a través de estímulos externos caracterizados por el impacto que tienen y que permite a cada individuo recordar tanto grandes acontecimientos como cosas más cotidianas y que sin duda nos resultan de vital importancia.

A diario la memoria almacena caracteres convencionales como sonidos, imágenes, olores, sabores, etc., y otros caracteres quizás de mayor importancia, como son lugares en los que hemos estado, paisajes concretos de estos lugares o acontecimientos que nos marcan a lo largo de nuestra vida. De este modo, nos adentramos en una práctica que nos lleva a conocer las características principales de la memoria; surgen conceptos tan importantes como “recuerdos”, “rememoración” u “olvido”, los cuales se irán descubriendo a lo largo del texto.

Debido al gran interés que suscita este tema, ha sido punto de investigación en innumerables textos especializados a lo largo de la Historia. Esto se debe a que puede abordarse desde distintos puntos de vista (molecular, anatómico, evolutivo, sociológico, etnológico, etc.).

Para iniciarnos en la investigación nos hemos ayudado de textos científicos y de autores como Paul Ricoeur y Marc Augé.

Este apartado sólo pretende hacer un breve inciso sobre los procesos que sigue la memoria en la creación de imágenes de forma sencilla y práctica destacando algunos puntos de interés que han ido surgiendo en las lecturas.

1.1. Esbozo taxonómico de la memoria.

Comenzaremos exponiendo, a nivel científico, una pequeña taxonomía de las diferentes manifestaciones de la memoria. Consideramos importante describir los tres sistemas que trabajan de forma conjunta propuestos por los científicos Endel Tulving y Schacter en 1990: memoria procedimental, memoria semántica y memoria episódica que atienden principalmente a la información almacenada.²

- Memoria procedimental: comprende el conocimiento en relación a “cómo se hacen las cosas”. Puede funcionar de forma aislada, es la más primitiva e inherente a todo organismo simple y no requiere de la operación estímulo-respuesta.
- Memoria semántica: es la más genérica y la que no registra actos concretos ni ubicación espacio-temporal (memorización de datos).
- Memoria episódica: ésta es la que más nos interesa puesto que es aquella que retiene situaciones ocurridas en un tiempo y lugar concretos. Gracias a este sistema de memoria recordamos a través de “imágenes mentales” apelando a todo tipo de información: visual, auditiva, olfativa, emotiva, etc.³

Sistema	Adquisición	Representación	Expresión de conocimiento	Nivel de conciencia
Procedimental	Conducta abierta, ensayo continuo.	Prescriptiva: Programas de acción futura.	Inflexible, abierto.	Anoético (sin conocimiento).
Semántico	Reestructuración, comprensión.	Descripciones, hechos, conceptos, datos.	Flexible, puede ser expresado de distintas formas según las circunstancias. Acceso automático y rápido.	Noético (conocimiento), noción del mundo externo e interno.
Episódico	Percepción directa, experiencia.	Eventos, descriptivo y relacional.	Flexible, recolectivo, recuerdos. El acceso es consciente y deliberado, relativamente lento.	Autonoético (auto-conocimiento). Identidad en tiempo subjetivo: pasado, presente, futuro.

Figura 1: Sistemas de memoria, (Tulving, 1985).

² CARRILLO-MORA, Paul. (2010). “Sistemas de memoria: reseña histórica, clasificación y conceptos actuales” en *Salud mental*, vol. 33, núm. 1, pp.85-93.

³ Para una información más detallada y científica acerca de estos tres sistemas de memoria consultar el artículo de Carrillo Mora anteriormente citado.

Estos sistemas de manifestación de la memoria vienen dados por la neurobiología, es decir son únicamente científicos. Sin embargo sabemos que los estudios iniciales acerca de la fenomenología de la memoria fueron llevados a cabo principalmente por filósofos y psicólogos. Por ello hemos querido centrarnos y abarcar la memoria desde una perspectiva filosófica a través del libro *La memoria, la historia, el olvido* de Paul Ricoeur, quien por medio de la hermenéutica, propone la idea de una “justa memoria”. El abuso de ésta y del olvido en la sociedad contemporánea son el tema principal de este libro.

Ricoeur divide su análisis en tres partes; desde nuestro interés particular nos centraremos en la primera, consagrada a la memoria y a los fenómenos mnemónicos. Al comenzar la lectura nos encontramos con que la filosofía hace de la memoria una tierra fértil para el cultivo de la imaginación.

Cuando hablamos de rememoración del pasado podemos encontrarnos con la confusión entre memoria e imaginación. Puesto que la memoria opera por medio de la imaginación, a pesar de que ésta está en la parte más baja del conocimiento, tendemos a dudar de nuestra memoria, acto normal e instintivo ya que es blanda, manipulable.

Ricoeur deja claro el papel de cada una de ellas: mientras que la imaginación está destinada a lo fantástico, a la ficción y lo utópico, la memoria está consagrada a una realidad anterior, a algo ocurrido en un espacio-tiempo concretos.⁴ Y a pesar de que dudemos constantemente acerca de la credibilidad de la memoria, siempre recurrimos a ella para acercar el pasado al presente.

La filosofía socrática nos legó dos métodos que tratan este tema: uno platónico que se basa en la representación de una cosa ausente (*eikon*) y otro aristotélico que se basa en la representación de una cosa percibida con anterioridad que defiende la intrusión

⁴ RICOEUR, Paul. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, pp. 22-23.

de la imagen en el recuerdo. Este último, unido a la memoria episódica que apela a todo tipo de información sensible percibida, ha llamado nuestra atención a la hora de realizar la práctica artística de esta investigación.

Encontramos en el método aristotélico la distinción entre “*mneme* y *anamnesis*”. Ricoeur traduce a lo largo del libro *mneme* y *anamnesis* como evocación simple y rememoración.⁵ Una se basa en el recuerdo simple provocado por una afección y la otra es una búsqueda activa de recuerdos, una rememoración.

La rememoración nos lleva a tocar el concepto de “recuerdo”. El recuerdo trata un acontecimiento psíquico, algo que sucede, que tiene lugar, simplemente que pasa; tiene la propiedad de venir a la mente por necesidad, a partir de algo que activa lo anterior, o bien nos adviene libremente. Sin embargo es más complejo de lo que a simple vista se puede mostrar. Recordamos algunas cosas por medio de la memoria genérica (números, nombres de allegados, fechas...), pero los recuerdos que buscamos, o que alteran nuestro espíritu en esta investigación se dan gracias a la rememoración, ya no tanto por ser recuerdos excesivamente memorables, o porque posean una cualidad particular sino porque se repiten continuamente en nuestra memoria por tener una semejanza típica, porque han ocurrido así y no de otra manera. Es decir, porque nos son familiares.

Esto sucede cuando vemos, sentimos, percibimos algo con lo que de cierta manera nos sentimos identificados, nos trae a la mente una serie de imágenes de personas que conocemos, hechos que creemos haber vivido o sitios donde puede que alguna vez estuviéramos, o no. Estas imágenes, que algunas veces se colapsan en la mente, se reagrupan creando nuevos recuerdos que serán almacenados, incluyendo en nuestro archivo de memoria todo lo que los conforma.

⁵ *Ibidem*, p. 36.

Dentro de los términos de memoria y recuerdo, se cree necesario citar brevemente y por medio de Ricoeur los *Mnemonic Modes* de Edward Casey: *Reminding*, *Reminiscing* y *Recognizing* que servirán también de introducción para el próximo apartado en el que se hablará del olvido.

El primer “modo mnemónico” es *Reminding*, que se podría traducir por “recordar”, se trata de mementos, álbumes de fotos, postales, en definitiva cualquier tipo de objeto que ayude a proteger contra el olvido. *Reminiscing* es un fenómeno que acontece no sólo con objetos, sino que necesita de alicientes más activos: se necesita revivir el pasado, ya sea por medios orales o escritos (diarios, memorias, autobiografías), o por medio de cualquier tipo que de materialidad que active a las huellas conservadas. En cuanto al fenómeno de *Recognizing*, que podemos traducir como “reconocimiento”, es, como los anteriores, un complemento más de ayuda a la rememoración. Ricoeur lo expone de esta manera: “...el fenómeno de reconocimiento nos remite al enigma del recuerdo en cuanto presencia de lo ausente encontrado anteriormente. Y la “cosa” reconocida es dos veces distinta: como ausente (distinta a la presencia) y como anterior (distinta de lo presente)”.⁶

Con esto nos quiere decir que recordar el pasado en un instante presente no es sólo repetir lo que ya ha ocurrido, sino que implica una transformación de información que anteriormente ya teníamos interiorizada, manipulándola y transformándola para llegar a un significado distinto.

Como se ha expuesto, estos modos mnemónicos tienen utilidad en tanto en cuanto hacen lo posible para despegar la memoria del olvido. Sin embargo en el siguiente apartado veremos que el olvido no debe tomarse como una patología y disfunción de la memoria, si no como algo que es necesario para el individuo.

⁶ *Ibidem*, pp. 60-61.

1.2. Necesidad de recordar, necesidad de olvidar.

Hoy en día existe una saturación de imágenes y datos que podemos utilizar para la reconstrucción del pasado. Redes sociales, fotografías, medios de comunicación..., en definitiva, la creación constante e indiscriminada de todo tipo de imágenes que alteran nuestro sentido sobre lo que hemos de recordar, lo que se nos obliga a recordar y lo que debemos de olvidar. Así pues, la proliferación de los registros de nuestra vida, las huellas cotidianas, pueden tener como fin una memoria más fuerte, quizás una memoria que no olvida, o por el contrario podría darse un olvido masivo derivado de la sobreabundancia de imágenes alterando fechas y acontecimientos.

Es posible que éstas imágenes finalmente caigan en el olvido y el desinterés de los individuos, serán sólo presentaciones de los hechos tal y como se han vivido pero no se hará ninguna representación de los mismos⁷, no servirán para nada.

Hablamos de transmisión de la memoria, es importante en este proceso distinguir entre una *transmisión histórica* que tiene un orden lineal y temporal cronológico pero que sin embargo es creada a partir de una visión unificada de un grupo formado por el interés; y una *transmisión memorialista*⁸ la cual se hace a partir de la vivencia de un recuerdo en la que entran en juego las emociones y los sentimientos.

Recurrimos a este tipo de transmisión memorialista para hablar de los recuerdos infantiles, aquellos que aparecen y desaparecen a placer, de manera involuntaria nos encontramos pensando en ellos, los observamos y los escrutamos por si en algún momento se modifican o algo nuevo que se incorpora.

⁷ GARCÍA, Christopher. (2011). "La gestión social del recuerdo y el olvido: reflexiones sobre la transmisión de la memoria" en *Aposta revista de Ciencias Sociales*, nº 49, p. 5.

⁸ *Ibidem*, p. 6.

Entre esos recuerdos, Marc Augé distingue entre recuerdos infantiles y recuerdos “infantilizados”⁹; los últimos han pasado por las garras del olvido, nos perturban el presente con sus imágenes que aparecen constantemente, quizás falseados por las aportaciones de personas o por objetos externos. Son el tipo de recuerdos que los psicoanalistas llaman “huellas mnésicas”.

Nos interesan los recuerdos de la primera infancia y todo ese imaginario que conlleva en relación a la casa primigenia, nuestra intimidad forjada en ella, el cobijo de su seno; son conceptos bajo los que se forma nuestro trabajo personal y a los que dedicamos el capítulo siguiente.

Es evidente que nadie almacena en la memoria al cien por cien la totalidad de esos recuerdos infantiles, es improbable que se pueda transmitir un recuerdo puro y sin alterar, pero en lo que queda de ello, en esas imágenes erosionadas por el olvido encontramos una poética de trabajo que nos llena el espíritu y nos anima a continuar.

Coincidimos con Augé en que ir en busca de los primeros recuerdos es un intento frustrante ya que no podemos conformarnos sólo con las imágenes que acechan desdibujadas por el paisaje de nuestra memoria, queremos fecharlas, relacionarlas, situarlas en lugares concretos. Tarea imposible ya que son recuerdos que suelen estar remodelados por quienes también los comparten, aquellos que también fueron partícipes y que asumen esos recuerdos como suyos.

Entonces surge la pregunta de ¿qué es exactamente un recuerdo?. Nos interesa la aportación de Bergson, citado por Ricoeur, que propone una distinción entre “recuerdo puro” y “recuerdo-imagen”¹⁰, y aunque algo escépticos admitimos junto con ellos la probabilidad de la existencia de un “recuerdo puro” que aún no ha sido

⁹ AUGÉ, Marc. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, p. 25.

¹⁰ BERGSON, Henry. (2010). Citado por Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, p. 75.

transformado en imágenes, se habla de una forma de representación por medio de la cual se materialicen.

Es trabajo de la memoria llevar de alguna manera el recuerdo puro a un área semejante al de la percepción convirtiéndolo en imágenes. Afirman por tanto que *“es también en el trabajo de la rememoración donde puede ser recuperada en su origen la operación de la configuración en imágenes del “recuerdo puro”. Sólo se puede hablar de esta operación como de un paso de lo virtual a lo efectivo, o también como de la condensación de una nebulosa o de la materialización de un fenómeno etéreo”*¹¹.

Y ese movimiento de sacar un recuerdo de las profundidades de la psique a la luz, puede llegar a contaminarse por nuestra imaginación, que en su caso extremo pasaría por la ficción llegando incluso a ser alucinación y cuanto más nos acercamos a ese extremo más nos damos cuenta de que podemos llegar a caer en lo que Ricoeur llama la *trampa del imaginario*¹². El imaginario nos puede seducir, podemos caer en él ya que hace tangente el objeto que se desea, de modo que se anula la ausencia y la distancia espacio-temporal que nos separa de él. Es probable que por esta razón nos hayamos encaminado en una búsqueda que quizás no tenga fin.

Todo este paso por la imaginación y la alucinación hace que la fiabilidad de la memoria se ponga en duda subrayando las dificultades que plantea la empresa de embarcarse en la búsqueda del recuerdo más antiguo. Sin embargo creemos más interesante recolocar lo de siempre con otros criterios, asociar y relacionar las imágenes, las percepciones, para hacer surgir otras nuevas.

Al igual que los recuerdos, el olvido es un factor importante a la hora de organizar y cohesionar nuestra memoria. A este respecto, Marc Augé defiende que *“el olvido es necesario para la sociedad. La propia memoria necesita también el olvido: hay que*

¹¹RICOEUR, Paul. (2010). *Op. Cit.*, p. 76.

¹² *Ibidem*, p.78.

*olvidar el pasado reciente para recobrar el pasado remoto*¹³. Por tanto el olvido es a la memoria lo que la muerte a la vida, forma parte de ella. Propone que vivimos nuestra historia como un relato en el que la ficción es una parte sustancial. Cada uno vive un relato particular que en nada se parece al de los demás ya que tiene una temporalidad distinta, un pasado y una ficción concretos. Partiendo de esta idea nuestras historias estarían tejidas por el fruto de la memoria y el olvido, que hacen un trabajo constante de aparición y reaparición de recuerdos reinterpretando el pasado.

Existen tres figuras del olvido que Augé plantea como partícipes de nuestras vidas en la medida en que son herederas del olvido: el *retorno*, el *suspense* y el *comienzo*.¹⁴ Concede al *retorno* la pretensión de recuperar el pasado dejando de lado el presente y de tal manera conseguir una prolongación del pasado más antiguo. Lo interpretamos como volver a lo primigenio, al contacto con nuestras raíces, a ese “punto central” del que habla Bollnow y al que haremos referencia más adelante, tanto de manera teórica como práctica. Con el *suspense* se refiere a la suspensión del tiempo, a seleccionar el presente separándolo del pasado y del futuro. Finalmente la figura del *comienzo* o *recomienzo* se relaciona únicamente con el futuro, dejando de lado el presente y el pasado.

Hablamos del retorno a lo primigenio, a la cálida cuna de la casa de la infancia, de los paisajes que hemos habitado que tienen un poder de acogida y de atracción que nos hace volver a querer retornar a ellos para encontrarnos con un pasado en el presente. Y puesto que para encontrar algo primero hay que perderlo, entra aquí el papel del olvido potenciando el encuentro del pasado.

Este retorno que se ejerce podría calificarse de ilusorio, volvemos al lugar deseado por medio de las sensaciones sin tener que desplazarnos en el espacio. Se evoca el pasado en el presente pero nos encontramos con un pasado que no se ha quedado retenido en el tiempo, sino que ha evolucionado y tiene una parte familiar, y otra que no

¹³ AUGÉ, Marc. (1998). *Op. Cit.*, p.9.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 68 y 69.

conocemos. Volver a los lugares de la infancia es recurrir a las fuerzas de lo experimentado, de las sensaciones que se han quedado grabadas y nos hacen sentir que no los hemos abandonado. A nivel personal, las formas orgánicas enrevesadas en el jardín de mi abuela, el olor a humedad y a tierra retenida del “trastero” al que no me dejaban entrar, las cavidades remotas y oscuras de la casa, la siesta en el regazo de mi madre...

Así pues, todo esto se ve potenciado por la identidad marcada de los lugares y de una especie de ritual en el que las imágenes de ficción llegan a ser tan potentes como las reales, entremezclándose de manera que es casi imposible distinguir cuál se experimentó y cuál se imaginó.

1.3. La memoria como recurso artístico.

Ya hemos visto cómo el concepto de memoria ha sido trabajado desde distintos puntos de vista a lo largo de la historia de manera teórica. Los artistas también han sido presa de este devenir y han querido dar su punto de vista, quizás porque es un tema tan sumamente humano que nos atañe a todos en algún momento de nuestras vidas.

En este apartado nos centraremos en algunos artistas cuya obra gravita alrededor de la memoria privada y colectiva, cada uno de ellos, a su manera, pretende mostrar al mundo su preocupación por la pérdida de la memoria o el abuso de ésta creando así atmósferas que emanan la presencia de la ausencia, consecuencia de la rememoración y la búsqueda activa de un recuerdo que se convierte en imágenes.

On Kawara, Christian Boltanski, Carmen Calvo o Susana Solano, son sólo algunos de ellos, para esta investigación son referentes clave y nos parece interesante describir alguna de sus obras en relación a nuestro trabajo ya que expresan una gran carga poética y representativa de la memoria.

1.3.1. On Kawara.

On Kawara, nacido en Japón en 1933, es un artista conceptual que nos interesa debido a su inagotable trabajo sobre la memoria, el archivo y la recuperación de éste.

La meticulosidad con la que se aferra a la recopilación de datos, sucesos, personas, es representada en su obra a través del archivo. Cajas contenedoras de información, libros repletos de datos conforman un lenguaje personal que habla de la pérdida de la memoria colectiva.

En este contexto On Kawara se resiste a olvidar, para ello plantea un ejercicio de acumulación de datos. Acerca de su obra Ana María Guasch comenta: *“Un trabajo que nos habla en último término de la sistémica construcción de un archivo de uno mismo a partir de situaciones rutinarias, nimias, irrelevantes para todo el mundo, menos para On Kawara y que le sirven para introducir “significado” en su hermético sistema conceptual”*¹⁵

Un ejemplo de este trabajo recopilatorio lo encontramos en sus *Date Painting* (o serie *Taday*) iniciada en 1996 y finalizada en los años 80. En esta obra el autor pinta la fecha del día en un cuadro, a la vez este cuadro, de pequeño formato, va acompañado de una caja de madera hecha a mano en la que guarda algún recorte de periódico del día y anotaciones sobre sí mismo, si la pintura o la caja no han podido ser terminadas en un solo día pasa a su automática destrucción.¹⁶

¹⁵ GUASH, Ana María. (2005). “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar” en *Matèria Revista D’art*, núm. 5, p. 175.

¹⁶ *Ibídem*, p.171.



Figura 2: On Kawara. *Date Painting*. (1973). Caja de madera, pintura acrílica, recortes de periódico, 20,3 x 25, 4 cm (aproximadamente).

Es posible encontrar un punto de conexión entre la manera de representación de la memoria en la obra de On Kawara y los conceptos investigados con anterioridad. Contener los recuerdos, ya sean fechas, datos o recortes de periódicos es sólo una de las muchas formas que puede adoptar la representación de la memoria.

La parte práctica de la investigación nos ha llevado a contener esos recuerdos, esas “huellas mnémicas” mezcladas con la ficción e imaginación en objetos a los que les asignamos el nombre de *objetos-guarida* que cumplen la funcionalidad de objetos de poder contenedores de sensaciones, rememoraciones, que se transforman a través de la materia.

1.3.2. Christian Boltanski.

En el caso de Christian Boltanski, escultor, fotógrafo, pintor y director de cine autodidacta, nacido en París en 1924, nos encontramos con una memoria

estrechamente relacionada con la muerte o la pérdida. Habla de *pequeñas historias*, la gran historia está en los libros, defiende que cuando una persona muere o desaparece, su historia, su identidad como individuo, todos los objetos que caracterizan a esa persona, desaparecen con ella. Podemos nuevamente citar a Augé en el sentido de que ambos piensan que la muerte es el olvido de la memoria. Investiga en torno a cómo cada uno de nosotros acepta su propio destino y la pérdida o desaparición, aspectos claves para entender la propia existencia.¹⁷

De esta manera, Boltanski se obsesiona con la memoria, con guardar los restos que quedan olvidados, aquellas nimiedades que aparentemente no interesan pero que conforman todo nuestro universo individual. En su obra nos encontramos con la recopilación de objetos, la clasificación de los mismos: fotografías, ropas usadas, cajas metálicas de galletas... todo ello para hablar del paso del tiempo y la importancia de recordar. En este gran universo del imaginario de la memoria, que inevitablemente está relacionada con el tiempo, Boltanski busca la representación del mismo a través de una intimidad del ser, un tiempo que permite recobrar el pasado para reconstruirlo por fragmentos en el presente.

La intimidad del ser, su cotidianeidad, los recuerdos mismos ayudan en su obra a realizar un *“acto mental de redefinición del tiempo y proponen una experiencia directa de reconstrucción de la memoria”*.¹⁸ En su obra nos vemos reflejados, ya que los objetos utilizados son bastante cercanos a nosotros, son objetos de uso cotidiano que todos hemos visto o poseído alguna vez, y que nos remiten a recuerdos concretos. Es una obra cargada de sentimentalismo, como se puede apreciar perfectamente en su exposición *Compra-venta*, realizada en el Almodí de la ciudad de Valencia en 1998.

La exposición contaba con un gran número de muebles privados de personas que querían deshacerse de ellos, estaban interesados en venderlos. Cada objeto, llevaba

¹⁷ BOLTANSKI, Christian. (2016). “Conversación entre Christian Boltanski y José Miguel Cortés” en *Depart-Arrivé*. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, p. 6.

¹⁸ BOLTANSKI, Christian. (1998). *Compra-venta: [Exposición] L’almodí 15 VII/6IX 1998*. Valencia Ajuntament, & Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana., p. 36.

incorporado una grabación que susurraba experiencias que la persona que quería venderlo había vivido con el objeto, se podría decir que se narraba la historia de la persona a través de la vida del objeto. Con un ambiente de oscuridad tenue los espectadores paseaban por la sala a través de un bosque de muebles que susurran recuerdos, vivencias relacionadas con los muebles en cuestión. Cuando uno de los objetos se vendía se tapaba total o parcialmente con una manta, modificando así la exposición con ayuda del espectador. Podríamos aquí, encontrar similitud con una mortaja fúnebre.



Figura 3: Christian Boltanski. *Compra-Venta*. (1998). Instalación con objetos usados en L'almodí de Valencia.

Lo que nos interesa de esta instalación es el hecho de que Boltanski habla de un pasado a través de un objeto, en su caso son objetos cotidianos que manipula sutilmente para transportarnos a los recuerdos y vivencias de los demás pero sabiendo que podemos encontrarnos implicados a través de la familiaridad con la que los experimentamos.



Figura 4: Christian Boltanski. *Compra-Venta*. (1998).
Instalación con objetos usados en L'almodí de Valencia.
(Detalle).

Actualmente, en la exposición *Départ Arrivée* realizada este año 2016 en el Institut Valencià D'art Modern, nos encontramos con un espacio que Boltanski ha utilizado para narrar una historia, consta de varias instalaciones que tienen un solo hilo conductor: la memoria que alude a la pérdida a través de un objeto de valor sentimental, en palabras del propio artista:

"...los montones de ropa usada o la foto de un ser humano puede asimilarse a un cuerpo muerto. Son lo mismo. Es una presencia que evoca una ausencia; ha habido alguien en esa chaqueta, ha habido alguien que estaba en esa foto pero ahora es solo un objeto. El sujeto que se convierte en objeto y el objeto refleja la ausencia de la persona."¹⁹

Nos interesa el pensamiento de resistencia hacia el olvido, pero siempre asumiendo que es una constante vital, que es parte de la memoria y que es inevitable el desprenderse de algunos recuerdos.

¹⁹ BOLTANSKI, Christian. (2016). *op. Cit.* P. 4.



Figura 6: Christian Boltansky. *Réliquaire* (1990).



Figura 5: Christian Boltansky. *Réserve des suisses morts* (1991).

1.3.3. Susana Solano.

Susana Solano nace en Barcelona en 1946. Su obra ha captado nuestra atención debido a su trabajo estrechamente relacionado con la persistencia por manifestar lo inexistente, el vacío y lo ausente. Nos centraremos principalmente en su obra primera.

En sus piezas Susana Solano trata el tema de la memoria de una manera minimalista. Con pocos materiales, Solano crea formas rotundas y silenciosas, se trata de estructuras que tienen gran presencia en el espacio, piezas que dialogan con el espectador de una manera sutil con una comunicación mínima pero trascendente.

Se trata de una obra con connotaciones autobiográficas, creadas a partir de una imaginería de lo vivido, piezas que sin la experiencia de su vida no existirían. Experiencias que remiten a su infancia, en las que *“la oscuridad de la noche delimitando el bosque, las olas vistas desde dentro, las cuevas en la roca, los hipogeos, los grandes depósitos de agua, el escarbar para plantar, el destripar animales, los nidos, las hornacinas, el ábside o la cómoda casa... fueron imágenes”*.²⁰

²⁰ SOLANO, Solano. (1986). *Susana Solano: Esculturas 1984/1986*. Madrid: Fernando Vijande, p. 7.

Todos estos recuerdos la llevan a volcar su obra en materiales como el hierro, bronce, plomo, rejillas, escayola y tela, construyendo piezas de gran tamaño alejadas del detalle. Dejando de lado lo anecdótico, provoca que el espectador termine la pieza recorriéndola en su amplitud y manteniendo un diálogo con las estructuras que ocupan el espacio y lo transforman.

Algunas de sus piezas recuerdan habitáculos vacíos, sin embargo el peso del material es innegable, grandes telas y estructuras de metal potencian la manifestación de lo ausente hecho materia.

Cabe destacar la potente carga háptica de sus piezas, planchas enormes de metal nos hacen recordar una piel que nos envuelve, esos habitáculos cerrados como una coraza superficial que alberga la carne, lo blando.



Figura 7: Susana Solano. *Hogar dulce hogar* (1986). Hierro, 298 x 167 x 35 cm.

1.3.4. Carmen Calvo.

Carmen Calvo es una artista nacida en Valencia en 1950. Nos dejamos llevar a través de su obra atraídos por los materiales que utiliza, por la experiencia propia que rezuman, por los objetos cotidianos y/o usados provenientes de rastrillos, que dispuestos por la artista crean una escenografía que encarna la memoria.

Su obra capta nuestra atención cuando a su imaginario se incorpora la necesidad de la reconstrucción, lo que viene dado por su fascinación por la arqueología, la cual toma al descubrir las salas dedicadas a esta ciencia, en el museo del Louvre en 1971.²¹ Con la arqueología Carmen Calvo comienza a incorporar los conceptos de huella humana a su obra. Son de esta época sus pinturas abstractas con un código particular, la utilización del barro cocido y diversos materiales. Sin embargo, nos interesa sobre todo su obra más reciente en la que se puede apreciar una estética de la acumulación y del coleccionismo, del agrupamiento, se podría decir de ensamblaje de diversos objetos que tienen una historia marcada por el paso del tiempo, nuevamente estamos ante la presencia de una ausencia. Encontramos su obra, al igual que la de Yolanda Tabanera cercana a los gabinetes de curiosidades de antaño, en los que se coleccionaban objetos de toda índole como preciosos por su extravagancia.



Figura 8: Carmen Calvo. *Negro Corsé Velludo*. (2002). Técnica mixta, collage, oro, 80 x 80 cm.

²¹ ALIAGA, Juan Vicente. (1988). En *Carmen Calvo*. Valencia: Galería Luis Adelantado., p. 8.

Así, Carmen Calvo nos lleva por un viaje a través de una historia que muchas veces ni ha vivido, sino que se ha configurado por la retención de una serie de imágenes implantadas en su memoria entendida por fragmentos, alimentándose del pasado a través de los ojos de sus antepasados.

Los objetos que nos presenta en su obra tienen ya un carácter propio por lo que entendemos que la manipulación es mínima, sin embargo son objetos que para nada están situados al azar ni en función de una estética, Carmen Calvo cuida al milímetro la introducción de cada objeto en su composición para contar una historia concreta.



Figura 9: Carmen Calvo. *Todos los rostros del pasado*. (2000). Técnica mixta, collage, caucho., 200 x 140 cm.



Figura 10: Carmen Calvo. *Incesto ou pasión de famille*. (1996). Técnica mixta, espejo, pelo, 164 x 74 cm.

Lo que es obvio es la carga mnemónica y regresiva de estos objetos, existe una continuada utilización de juguetes que hace alusión a la infancia y al poder de

transformación de la utilidad de un objeto por parte de los niños.²² Por tanto también encontramos una fascinación por los orígenes. Y al igual que Louise Bourgeois la artista considera su infancia como su reserva de creación, con constantes alusiones a su procedencia, al vientre materno, al baúl de los juguetes, a los armarios, los lugares de la infancia.

²²GUIGON, Emmanuel. (2007). "Nuestra vida era toda la vida. Muestrario". En *Carmen Calvo*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern., p. 23.

2. Aproximación al espacio primigenio

2. Aproximación al espacio primigenio.

En este apartado se hará un breve acercamiento al concepto de habitar en el espacio, tema que es de gran importancia en nuestra investigación teórica acerca de los objetos y su capacidad como contenedores de memoria.

Se pretende poner de relieve los conceptos clave de entendimiento del espacio y cómo nos desenvolvemos en él primeramente a través de las tesis de autores como los filósofos Otto Bollnow y Gastón Bachelard. Por medio de sus palabras encontraremos una visión poética y muy acertada de la definición de habitar, y sobre todo habitar la casa originaria a la que nos referimos en este trabajo.

De manera última y dando una mirada más contemporánea se expondrán los ensayos del arquitecto Juhani Pallasmaa acerca de la funcionalidad de la arquitectura contemporánea y cómo ésta influye en la manera de relacionarnos. El escritor George Perec da una visión detallista acerca de los espacios en los que la vida se desarrolla, centrándose de manera pormenorizada en lo cotidiano.

Sus trabajos teóricos nos han servido para comprender mejor nuestra relación con el espacio que nos rodea. Sin embargo, al hablar de espacio hay que tener en cuenta que hay gran cantidad de acepciones que lo definen. Se hará una distinción principal que es diferenciar *el espacio* de *el lugar*. Entendemos *el lugar* como un sitio con un orden concreto en el que es posible decir que es nuestro, el lugar es donde empieza la *propiedad*, lo que indica una posición de estabilidad.²³ Concretamente estudiaremos el espacio como un lugar en el que se desarrolla la vida. Dando centralidad a lo particular y privado analizaremos aquello que hemos dispuesto como nuestro, ocupándolo con acciones diarias, y cómo los recuerdos y cómo éstos se materializan a través de objetos contenedores de memoria.

²³ DE CERTAU, Michael. (2000) *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 2000. p. 129.

2.1. Habitar el espacio.

Se ha escrito y se ha trabajado mucho sobre el espacio y la relación que tenemos con él. Desde siempre, habitar el espacio guarda un lugar privilegiado en la preocupación del ser humano, sobre todo el espacio íntimo. Éste es el tipo de espacio que hemos utilizado en nuestro objeto de estudio. Es de gran importancia debido a que nos sentimos profundamente arraigados al concepto de “hogar”.

El acto de habitar afecta a las valoraciones primigenias, convierte y fragmenta el amplio mundo, un espacio y tiempo que son infinitos, para poderlos tolerar. A través de la apropiación de un lugar fijo en el mundo se procede a la ocupación del espacio personal que deriva en el domicilio propio que será punto de referente y marcará la línea entre lo privado y lo público.

El hogar no es una simple arquitectura, si no que está compuesto por recuerdos, imágenes, deseos, emociones y por un pasado concreto, es el escenario en el que lo privado se hace tangible a través de ritmos personales y objetos cotidianos que con el tiempo van creando un imaginario particular.

Situamos el hogar en una dimensión espacio-temporal que no se crea de inmediato, sino que es producto de una vivencia individual y familiar. Para Otto Bollnow *“habitar significa, pues: tener un lugar fijo en el espacio, pertenecer a ese lugar y estar enraizado con él. Pero para que el hombre pueda permanecer en este lugar, para que se sienta a gusto allí, el “lugar” a habitar no debe ser concebido como un simple punto”*²⁴.

En su libro *Hombre y Espacio*, Bollnow hace un exhaustivo recorrido acerca del espacio y el significado de habitar. Da a la morada primigenia, a esa casa de la infancia un sentido referencial de punto central del que parte toda nuestra vida y se forja nuestra

²⁴ BOLLNOW, Otto. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor, p. 121.

identidad como individuos. Desde la casa primigenia creamos actitudes que nos acompañan a lo largo de toda nuestra vida y nos afectan en la manera de actuar y de pensar.

Éste autor plantea una problemática concreta, que a nivel personal nos interesa bastante: el desarraigo. Este tema tiene mucho que ver en nuestro proyecto y en nuestra manera de hacer, de representar el espacio en contenedores de memoria. El hecho de salir al exterior y comenzar una nueva vida crea una gran incertidumbre, sin embargo hace que tengamos más claro el punto de referencia cero del que hemos partido. Se hace decisiva la necesidad de encontrar un “sitio” en el mundo para construir un refugio que nos proteja del exterior amenazador.²⁵

A modo de ejemplo particular y dando uso a ese *punto central* del que habla Bollnow, el cambio de un lugar a otro por muy sutil que parezca, o el desarraigo de “tener” que abandonar el hogar ya fundado en un país o cultura diferente y salir al exterior en busca de otro, hace que sintamos la necesidad de formar parte de un todo nuevamente, algo que social y culturalmente puede ser muy significativo para una persona. Puede ser algo que apenas se perciba pero que repercute en los patrones de vida diarios. En las acciones más cotidianas y en el cómo hacer las cosas encontramos la diferencia. Al perder ese punto central nos sentimos desamparados y aparecen en nosotros los recuerdos y el anhelo por volver al hogar primigenio. Nace aquí una de las constantes a la hora de materializar las ideas, recurrimos constantemente a las imágenes del vientre materno, del agujero encontrado como protector de la vida, germinador, cálido y confortable.

Gastón Bachelard en su libro *La poética del espacio* da a la casa la cualidad de cobijo y protección, como una “cuna” donde empieza la vida.²⁶ Habla de una “casa nido” haciendo una comparativa entre el significado de nido y casa, siendo esta última el

²⁵ *Ibidem*, p. 117.

²⁶ BACHELARD, Gastón. (1975). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 37.

contenedor, la cáscara del hogar. Ambos términos se influyen ya que albergan la capacidad de proteger, y en ambos encontramos la representación de amparo.

Habla de la casa, más concretamente de la casa materna, como un sitio generador de emociones, y propone cada rincón del hogar como un lugar individual al que se le asigna una función particular. La casa puede significar protección, pero también puede ser vista como celda de sufrimiento. En este sentido Bachelard desglosa las estancias de la casa y define el sótano como la estancia donde se guardan los malos recuerdos, bajo tierra; mientras la buhardilla está reservada para albergar nuestros recuerdos más amables, aquellos de los que no queremos deshacernos.

Si volvemos a nuestro punto de partida, la casa de la infancia tiene un lugar privilegiado en nuestra memoria. Todos los artilugios utilizados, los objetos guardados, las emociones y las sensaciones allí vividas nos acompañarán en el exterior. Al abandonar la casa de la infancia, cada "sitio" nuevo al que vamos, inconscientemente se intenta completar con las imágenes del pasado. En nuestro trabajo nos referiremos varias veces a este tipo de imágenes como imágenes de ensoñación ya que las imágenes de la memoria no tienen por qué ser completamente reales. De esta manera, Bachelard habla de la casa onírica, nuestra casa de ensueños de la mente, que no sólo está condicionada culturalmente, sino que es modificada a lo largo de nuestra vida por nuestras vivencias y circunstancias.

El hogar, en su extenso imaginario, plantea un sentimiento primitivo inherente a toda persona; la casa, y sobre todo la casa de la infancia, es aquel lugar al que se vuelve una y otra vez, estemos donde estemos, quizás no de manera física, pero siempre mentalmente.

El arquitecto Juhani Pallasmaa nos da una visión quizás modernizada sobre el término *habitar*, al ser un arquitecto contemporáneo está en contacto con las estructuras creadas hoy en día a las cuales llamamos "casas".

En sus numerosos ensayos filosóficos sobre arquitectura ha planteado aspectos del habitar puesto que considera que juega un papel esencial en su trabajo. Ha pasado de tener en cuenta sólo las dimensiones materiales, formales, geométricas y racionales a incorporar las cuestiones mentales, subconscientes y poéticas del significado de construir y habitar.²⁷ Y es por eso que sus ensayos tienen relevancia en ésta investigación ya que gran parte del trabajo realizado se trata de manipular los recuerdos del subconsciente ligados al hogar primigenio.

Nos desvela la importancia de la arquitectura de nuestro entorno y cómo ésta ha influido en el concepto que ahora se tiene de habitar. Afirma que *“en las escuelas de arquitectura se nos enseña a proyectar casas, no hogares”*²⁸; por lo tanto, partiendo de este punto, la estructura de las casas y las ciudades que habitamos han perdido su esencia convirtiéndose en un producto que está destinado a ser simplemente funcional y mercantil. Es el individuo el que las convierte en hogares.

Defiende que la arquitectura se está distanciando cada vez más de su función originaria como edificio, vaciándose del significado primigenio de habitar; ahora sólo son estructuras creadas para el deseo estético de los ojos, superponiendo la funcionalidad a la estatización tanto de materiales como de significado poético.

Nuevamente y retomando la problemática que plantea Bollnow acerca del desarraigo y la preocupación de no tener punto central, Pallasmaa también expone un error muy común hoy en día, y es el hecho de pensar que podemos existir sin un domicilio fijo, pensando que sólo con la tecnología seremos capaces de experimentar el mundo dejando de lado las emociones y alienándonos. Es muy probable que esto se dé debido al mundo extremadamente consumista en el que vivimos, en el que la abundancia y el desapego al pasado nos convierte en personas sin hogar.

²⁷ PALLASMAA, Juhani. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili., p. 10.

²⁸ *Ibidem*, p. 14.

Por esta razón, en este proyecto utilizaremos el imaginario del hogar, pero no lo plantearemos como un simple objeto o edificio, sino que trataremos el imaginario construido a partir de objetos relacionados con la percepción de éste como un estado que integra recuerdos e imágenes, deseos y miedos, pasado y presente. Sensaciones ancladas en el pasado darán paso a un estudio a través de distintos materiales que remitan a percepciones comunes.

2.2. La casa onírica y sus recuerdos.

“Nunca más volví a ver esa extraña morada... tal como la encuentro en mis recuerdos de elaboración infantil, no es un edificio; está toda fundida y repartida en mí; aquí una habitación, allá una habitación, y aquí un pedazo de corredor que no comunica entre sí a esas dos habitaciones, sino que se conserva en mí, como un fragmento. Es así como todo está esparcido en mí, las habitaciones, las escaleras que descendían con una lentitud tan ceremoniosa, otras escaleras, cajas estrechas que suben en espiral, en cuya oscuridad se avanzaba como la sangre en las venas.”²⁹

Rainer Maria Rilke

En este apartado nos centramos en la importancia del onirismo en relación al imaginario de la casa, siempre retomando la idea de casa de la infancia como refugio y como elemento protector a las fuerzas externas. En nuestra trayectoria nos encontramos con que las imágenes de intimidad onírica que vienen dadas del recuerdo y la imaginación son una fuente inagotable con las que se puede trabajar y materializar a libre voluntad.

²⁹ RILKE, Rainer María., (2000). *Los cuadernos de Malte Lauridge*. México: Coyoacán, p. 33.

En su libro *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, Bachelard profundiza en el significado de éstas imágenes oníricas, las cuales propone que vienen dadas de la condensación de variadas y numerosas imágenes que principalmente nacen de sensaciones totalmente alejadas de la presente realidad que se vive, creando un *Ultramicrocosmos*.³⁰ Un *ultramicrocosmos* que viene dado por la calidez de una casa, lugar donde se forja nuestra idea de intimidad y que responde a los conceptos de reposo, refugio y arraigo a un punto de partida central.

Esta casa de la infancia, o casa de los sueños es un lugar que si se ha sufrido un desarraigo intencionado o no y un errar constante, se buscará y se imaginará por siempre, entendiendo que es un lugar al que nunca se accederá si no es a través de la ensoñación. En concreto hablamos de unas sensaciones que intentamos recordar e impregnar en cualquier sitio al que llegamos tomándolo como propio para dejar de ser anónimos. De esta manera la casa onírica deja de ser un marco al que recurrir para sólo encontrar imágenes.

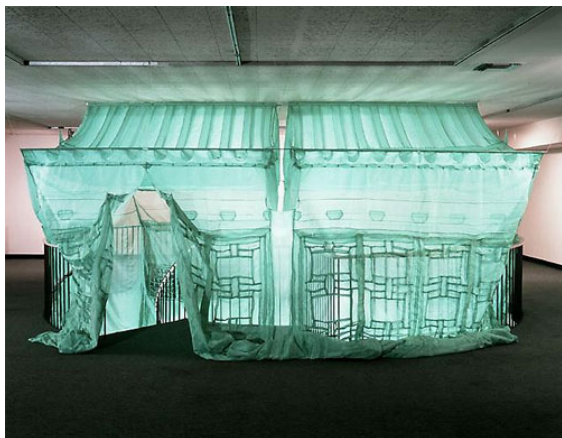


Figura 11: Do Ho Suh. *Un hogar lejos de casa*. (1999). Instalación con telas.



Figura 12: Blanca Nieto. *Habitación/Room*. (2003). Instalación, telas y dibujos transferidos.

Una de las imágenes a las que recurrimos insistentemente en nuestra obra es la

³⁰BACHELARD, Gastón. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 14.

imagen de madriguera, de gruta, de *guarida* como fuente de refugio y “celda de ensoñaciones”.³¹ Se trata de rincones oscuros, cuya cavidad y paredes nos recuerdan la tranquilidad del hogar íntimo, la sensación de protección; lugares buscados en la infancia, en cada rincón de la casa para liberar las ensoñaciones que posteriormente, con el tiempo, revivimos y que nos traen a la mente un pasado familiar, parte de un imaginario que vuelve a nosotros como impulso para generar nuevas imágenes.



Figura 13: Nacho Criado. *Reconstrucción de situaciones ancestrales*. (1973).

Es interesante haber encontrado a lo largo de esta investigación la obra de artistas como Nacho Criado o Rufino Mesa que se han adentrado en la búsqueda de esta especie de “madriguera”, volviendo a los orígenes, a la cueva primitiva como protección, sintiendo la conexión con la tierra y la naturaleza, el retorno al útero, húmedo y carnoso. Se trata de hablar sobre el desarraigo al que estamos sometidos, de no olvidar nuestro lugar de procedencia. Otros artistas como Blanca Nieto, Chiharu Shiota o Do Ho Suh deciden directamente transportar las arquitecturas de la casa, de

³¹ Utilizamos aquí el término de “celda” de una manera positiva siguiendo la línea planteada por Bachelard quien propone una celda como refugio para el soñador.

sus hogares a las salas de exposición como afirmación de la necesidad de ese punto central de retorno.

Desarraigar, perder el contacto con tu procedencia, renunciar a tu lugar en el mundo, es perder la raíz y a nadie se le puede pedir que pierda su identidad, es lo mismo que decirle: ¡estás vencido!

Rufino Mesa



Figura 14: Rufino Mesa. *Desarraigo*. (1987), Piedra Caliza de Macael, tela asfáltica, zapatos y bronce.

2.3. Percepción del espacio habitado.

El estado cultural actual en el que nos encontramos ha hecho que dejemos de prestar atención al resto de nuestros sentidos. Por lo tanto el tacto, el oído, el gusto y el olfato cada vez más han dejado de desarrollarse, la vista es la única que trabaja. Sin embargo *“el cuerpo recuerda incluso cuando otras huellas sensoriales no pueden recuperarse”³²*.

³² PALLASMAA. J. *Op. Cit.* p. 23.

Partiendo de esta premisa, en este apartado nos centraremos en la investigación de las emociones percibidas en el espacio que habitamos a través de los sentidos, analizando su funcionalidad y repercusión a la hora de recordar estancias del pasado, ya que la relación que se establece con el espacio que hemos habitado viene vinculada a acciones realizadas en dicho lugar y no simplemente se detiene en objetos o elementos visuales concretos.

Pallasmaa habla de la ciudad contemporánea como la “ciudad del ojo”³³, no es de extrañar que se refiera a la ciudad en la que habitamos con estos términos ya que la cantidad de imágenes diarias a las que estamos sometidos crece por momentos. Esta *ciudad visual*, únicamente *oculocentrista* es producto de una cultura occidental completamente *voyeur*. La arquitectura contemporánea nos deja como meros espectadores, inmoviliza el resto de los sentidos obligándonos sólo a mirar. Sin embargo, experimentar el espacio es sustancial para el ser humano, y la arquitectura tiene la obligación de hacer visible lo táctil para que al primer impacto con ella nos sintamos identificados creando un vínculo en el que lo recordado y lo imaginado se activen.

Debemos reconocer y vernos reconocidos en estas estructuras, aprehenderlas de forma sensitiva y corporal ya que inconscientemente nuestro cuerpo produce y almacena conocimiento de manera silenciosa. El simple hecho de experimentar un lugar (caminar por sus calles, entrar a edificios, sentarnos...) nos ayuda a entender su esencia más íntima y crear vínculos con la materia.

Por ejemplo, en este proyecto, el acto de construir y de ensamblar materiales, que se desglosará más adelante, tiene que ver con esta percepción del espacio habitado, ya que construir nos ayuda a comprender sensorialmente y a “volcar” de alguna manera nuestras sensaciones percibidas a través de la interacción con nuestro entorno.

³³ *Ibidem*, p. 47.

En su libro *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty nos habla de la “sensación pura”, aquella que es producto de un “choque” inmediato y puntual y que remite a una relación de percepciones.³⁴

Para construir estas percepciones necesitamos estar en un contexto físico en el cual nos enfrentemos al espacio que nos rodea, la percepción no es algo que nos viene dado si no que la obtenemos a través de lo percibido.

De manera ambigua e incontrolada nacen las percepciones por medio de nuestros actos, de nuestra actitud ante una situación o espacio. Estas percepciones se verán proyectadas más adelante en una situación parecida o ante objetos que creemos conocer, lo que dará paso a una relación de recuerdos perceptivos con otros construyendo nueva información.

2.4. Regresión. Louise Bourgeois .

Asumimos el hecho de que el concepto de casa y su representación se puede dar en dos aspectos altamente diferenciados como son: por un lado, el sentido de refugio y protección, la casa primitiva vista desde un ángulo positivo y de amparo en la que hemos incidido a lo largo de este documento, vertiente por la que se mueven nuestras indagaciones; por otro lado existe una visión de la casa fragmentada, la casa como celda entendida en la terminología de la artista Louise Bourgeois (Paris, 1911), nido de sufrimiento en el cual se desatan los traumas.

Sin embargo, hemos querido incorporar como referente importante la obra de la artista francesa puesto que, y en palabras suyas, su infancia ha sido su fuente de inspiración a lo largo de toda su vida, toda su obra gira en torno a la casa natal y lo que

³⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. (1974). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península., p. 25.

en ella sucedió.³⁵ Por lo tanto al hablar de infancia inevitablemente entra en juego la memoria, toda la regresión a la que nos lleva por medio de sus esculturas y sus instalaciones necesita del retorno a la infancia, no puede olvidar el pasado y su obra presenta un inagotable trabajo por traer al presente la ausencia de los lugares de su casa infantil, de hacerlos tangibles y reales, de ahí las dimensiones de sus estructuras, espacios prácticamente teatrales que nos invitan a indagar en las profundidades de su vida mas íntima.

En el libro *Destrucción del padre / Reconstrucción del padre* nos encontramos con el testimonio de gran parte de su vida a través de una colección de entrevistas. Narrado en primera persona, nos sumerge en la visión de una infancia traumática y dolorosa en la que deja clara la fusión de su vida, más concretamente todas las emociones experimentadas en la casa de su infancia, con su obra.

Bourgeois nos pone de ejemplo las infinitas posibilidades de representación que ofrece el concepto casa. A su vez, Judit Uzcátegui, en su tesis doctoral, ha distinguido cuatro registros de casa dentro de la obra de Bourgeois como temas tratados: *mujer-casa*, *casa-guarida*, *casa-celda*, *casa-ambulante*.³⁶ De entre estos cuatro nos hemos sentido atraídos claramente por el registro de *casa-guarida*.

Dentro de este concepto de *casa-guarida*, Bourgeois enfoca su mirada hacia una casa primitiva, hacia los orígenes, como una vuelta al pasado, iniciando así una serie en 1986 con obras como *Guarida articulada (Articulated Lair)*, *Guarida (Lair)* o *Feé Couturère*, en las que vemos la utilización de materiales como yeso, bronce, goma o látex que nos sugieren formas orgánicas. Esta serie sería precursora de sus famosas *Celdas (Cells)*, en las que trabajó hasta su muerte, aún reciente en 2010. En *Las Celdas* juega con el doble sentido del término "Cell", que puede significar prisión o jaula

³⁵ BOURGEOIS, Louise. (2002). *Destrucción del padre / reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid: Síntesis., p.12.

³⁶ UZCÁTEGUI, Judit. (2010). *El imaginario de la casa. Formas y modos de habitar en cinco artistas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrc, Doris Salcedo y Sydia Reyes*. Tesis. Valencia: Universidad de Valencia, p. 124.

(celda) y también organismo vivo (célula), habitáculo unipersonal.³⁷ Bourgeois creó a lo largo de su vida unas 60 *Celdas* aproximadamente, gran parte de ellas se exponen hoy en día en conjunto en la exposición *Louise Bourgeois. Estructuras de la existencia: Las Celdas* en el Museo Guggenheim de Bilbao.

Nos detendremos en *Guarida Articulada* por ser la primera de lo que, años más tarde, Bourgeois llamaría *Celdas*. Al contrario que en *Las Celdas* posteriores en las que la artista nos convierte en *voyers*, ya que sólo podemos observar desde fuera lo que acontece en la escenografía que nos presenta, en ésta era posible la entrada. Con esta obra Bourgeois quería invitar al espectador a experimentar el sentimiento de “*guarida*” remitiendo al concepto de nido como un “microcosmos” del que se hablaba anteriormente a través de Bachelard, un espacio secreto que nos da la sensación de protección.



Figura 15: Louise Bourgeois. *Guarida articulada (articulated Lair)*, (1986). Acero pintado, goma y taburete, 281,9 x 655,3 x 490,2 cm (dimensiones variables). Museo de Arte Moderno de Nueva York.

³⁷ BAL, Mikel. (2006). *Una casa para el sueño de la razón [Ensayo sobre Bourgeois]*. Murcia: Cendeac, p. 1.

Esta instalación, la primera a gran escala de la artista, se dispone como una estancia enorme que consta de un pequeño taburete en su centro, alrededor formas orgánicas de goma negra rodean al espectador, nos recuerdan a nidos alargados, tal vez crisálidas y nos sentimos sumergidos en el silencio: un momento de encuentro con nosotros mismos en el que experimentamos la soledad del refugio. El semicírculo de dimensiones variables está hecho con una especie de paneles de metal unidos a modo de biombo, con una entrada. Puesto que evoca una guarida, siempre tendrá salida “una guarida no es una trampa” decía la artista.

Con esta obra podríamos decir que la artista pretende una regresión al espacio primigenio en el que nos encontramos a salvo, seguros de los peligros del exterior, una metáfora del útero materno. Sin embargo, la obra tiene una doble lectura, pronto, sentados en ese taburete, solos, es posible sentir que nos hundimos en la claustrofobia de un recinto opresor.

Ponemos el punto de mira en estas *Lairs* porque son la serie de la artista que más nos acerca a la noción de refugio, de habitáculos en estado embrionario que evocan la presencia del útero materno del que hablábamos anteriormente. Cristiane Terrisse nos indica que Louise Bourgeois “*opera (en las Lairs) una transformación de las Maisons en nidos o guaridas, formas intermedias, humanas y animales, vegetales y orgánicas que suscitan como si fueran cavernas trogloditas, el deseo de penetrar en ellas para ver envolturas enigmáticas, hábitats indefinidos*”.³⁸

Otro de los aspectos importantes en la obra de Bourgeois y que nos interesa en esta investigación, es el sentido de arquitectura ligada a la escultura. En el capítulo anterior se hablaba de la piel de la arquitectura y de la importancia que tiene la funcionalidad de ésta en pos de prever para el ser humano un lugar habitable, confortable que ha de ser una casa.

³⁸ TERRISSE, C. *Louise Bourgeois: una mujer en acción*. Citada por Judit Uzcátegui, *Op. Cit.*, p. 131.



Figura 16: Louise Bourgeois. *Feé Couturière*. (1963). Bronce, pintura blanca, 100,3 x 57,2 x 57,2 cm.



Figura 17: Louise Bourgeois. *Lair*. (1986-2000). Lood, 109 x 53 x 53 cm.

La casa es la estructura arquitectónica de lo cotidiano y en la obra de Bourgeois es la casa materna, donde ella rememora los acontecimientos que narran su obra: su infancia. La relación arquitectura-escultura nos la explica Mikel Ball en *Una casa para el sueño de la razón* a través de la obra *Araña (Spider)*, de 1997 ya que es una obra que está situada temporalmente entre dos series de la artista: *Las Celdas* y las *Arañas*, en las que incluye un gran número de dibujos, esculturas e instalaciones, cuyos intereses son los mismos: el hogar, el cuerpo y la memoria, pero son intereses que, como ya se ha mencionado anteriormente, en la obra de Bourgeois toman una doble lectura.³⁹

Estas dos series se funden para crear *Spider*, obra cargada de significados en la que comienza uno de los símbolos más frecuentes de la obra de la artista. La araña pasa a ser protagonista de sus obras, la araña tiene la capacidad de crear a través de su tela, protectora, símbolo del trabajo constante y por tanto símbolo materno. En *Spider* podemos observar una araña de grandes dimensiones cerniéndose sobre una *Celda*. Claramente esto nos retrotrae al pasado, a la infancia, experimentamos terror y

³⁹ BAL, Mikel. Op. Cit., pp. 4-5.

bienestar a la vez. Las arañas en la obra de la artista, nos explica Bal, invocan el hogar, el lugar al que pertenecen las arañas, que llevadas a gran escala pretenden representar la estructura de la arquitectura de una casa, con sus enormes patas que protegen la morada de los recuerdos.

En *Spider*, la araña protectora situada encima de la celda forma a la vez parte de la misma ya que en el centro del techo, el lugar donde alberga los huevos (símbolo de futuro) está incorporado al habitáculo; una serie de trozos de tapiz se encuentran ubicados en diversos puntos de la celda, forman parte de ella, y una vez más nos encontramos con una silla en el medio, aunque esta vez ocupada por un tapiz.⁴⁰ Huesos, frascos de perfume y frascos médicos se encuentran dispersos en el lugar, algunos cuelgan del techo otros en el suelo y otros en las rejillas de la pared. La puerta está abierta pero las patas de la araña protectora impiden la entrada en un primer momento.⁴¹ Nos sentimos invitados a entrar y ser partícipes de lo que allí está pasando.

Los objetos que aquí encontramos podemos interpretarlos como objetos contenedores del pasado, son los recuerdos de la artista que de manera fragmentada están dispuestos en la obra. Bal propone Las Celdas como “*casas de la mente, que protegen y favorecen los recuerdos de la infancia que obviamente albergan*”⁴²

⁴⁰ Los tapices pueden significar la evocación de la infancia de la artista ya que trabajó durante un tiempo en la fábrica de tapices de sus padres. Sin embargo, Mikel Bal propone que la utilización de esos tapices no se queda en esta descripción, sino que la artista utiliza esos fragmentos del pasado para construir muros entre su propio pasado traumático y el ahora.

⁴¹ Para una información detallada de la descripción de *Spider*, consultar Mikel Bal, p. 10-25.

⁴² BAL, Mikel. Op. Cit., p. 38.



Figura 18: Louise Bourgeois. Araña (Spider), (1997). Acero, tapiz, tela, goma, plata, oro y hueso, 448,6 x 665,5 x 518,2 cm.

3. El objeto no-sistemático

3. El objeto no-sistemático.

En este capítulo se desarrollará la importancia que el concepto de objeto tiene en la propuesta plástica que se presenta en la segunda parte, como también el proceso que nos lleva a manipular diferentes materiales, el ensamblaje y su unión a través de diferentes técnicas para crear nuevos objetos, a los cuales denominaremos *objetos-guarida*.

En nuestra búsqueda por adentrarnos en el mundo de los objetos nos hemos encontrado con dos libros que proponemos importantes en el desarrollo de nuestra investigación, hablamos de *La estructura y el objeto* de Jean Francois Pirson y *El sistema de los objetos* de Jean Baudrillard, así como de algunos artículos de Rosa Olivares en los que pone de relieve el significado afectivo de los objetos en nuestra vida.

Nos encontramos en una sociedad de consumo que cada día produce infinidad de objetos, algunos más funcionales que otros pero que articulan nuestra cultura y nuestro modo de vida. La historia nos ha enseñado, a través de la arqueología que los objetos siempre han ido ligados a nuestra existencia, son los resquicios de la civilización, documentos de una sociedad.⁴³ La mayoría de las veces no damos importancia a los pequeños detalles que conforman este universo de los objetos, ya sea porque no contienen sentido afectivo para nosotros o porque pasan desapercibidos ante nuestra mirada marcada por la velocidad.

Es interesante nombrar aquí el poder de atracción de los objetos antiguos que en su momento no tuvieron importancia pero que han sido recuperados al infundirles una nueva vida, fuera de la función para la que fueron creados. Objetos que un día fueron cotidianos y hoy son obras de arte.

⁴³ OLIVARES, Rosa. (2003). "Todas las cosas". En Revista *Exit*, nº 11, p. 20.

Son estos objetos los que se escapan al sistema de funcionalidad que propone Baudrillard en un primer momento, ya que este tipo de objetos se separa de las exigencias de función para atender a los deseos del recuerdo, la nostalgia o testimonio de tiempos pasados. Relevados de la actividad que puedan realizar en el presente (decorativa o funcional) sólo atienden al significado.⁴⁴ En su nueva etapa ejercen la nueva función de contener un tiempo que no es real, es simbólico.

Baudrillard distingue, dentro del marco del objeto “no-sistemático”, dos aspectos: la nostalgia de los orígenes, que nos lleva a una regresión hacia la madre, el útero y lo primigenio y la obsesión por la autenticidad, ligada a la presencia del padre por medio de la fascinación del objeto único. Como fuere, estos objetos constituyen una esfera de intimidad elevada al máximo, son los objetos de una pasión.

En los anteriores capítulos, analizando la obra de los artistas mencionados, se ha podido apreciar la fuerte carga emocional que llevan consigo los objetos que utilizan. Por lo general estos artistas buscan objetos con un pasado, antiguos provenientes de un rastrillo o propios que utilizan como “talismanes de memoria” perdiendo así su funcionalidad cotidiana. José Miguel Cortés, hablando de la obra de Boltanski, pero que se puede extrapolar a los demás artistas que utilizan este tipo de lenguaje, comenta:

“son objetos utilitarios que han perdido su valor de uso al separarse de sus dueños; son vestigios, huellas singulares de personas anónimas que vienen a subrayar el sentimiento de extrañamiento. Son, a la vez un objeto y el recuerdo de un objeto; simultáneamente presencia y ausencia, exactamente como un cadáver que hasta no hace mucho era un sujeto y que de repente se ha convertido en un objeto. Objetos cargados de sentimientos que al contemplarlos nos recuerdan las personas que convivieron con ellos y los disfrutaron.”⁴⁵

⁴⁴ BAUDRILLARD, Jean. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI Editores., p. 84.

⁴⁵ CORTÉS, José Miguel. (1998). “La memoria del olvido” en *Compra-venta: [Exposición] L’almodí 15 VII/6IX 1998*. Valencia Ajuntament, & Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana., p. 40.

La afección que sentimos hacia las cosas viene derivada por el significado que se les atribuye, por lo tanto un objeto sólo servirá para la función que se le haya asignado mientras que no alcance un valor simbólico. De esta manera y vagando por el paisaje de nuestra memoria, un objeto puede despertar en nosotros experiencias ya vividas, transportándonos a un tiempo paralelo al presente. Por lo general los objetos tienden a personificar las relaciones humanas poblando el espacio de nuestro hogar, compartiendo nuestra vida, lo que nos hace estar estrechamente ligados a ellos. Es esa presencia constante de los objetos en la vida cotidiana lo que constituye los lugares particulares de la casa de la infancia, donde se forja la intimidad, creando las paredes de lo que se llama hogar.

Sin embargo, y entendiendo esta “carga sentimental” de los objetos antiguos nos interesa incluir en este trabajo la obra de dos artistas como Eva Hesse y Yolanda Tabanera cuyo trabajo nos transmite la idea del objeto creado. A través del ensamblaje de diversos materiales, insertando y componiendo con la materia inerte, dan importancia a un proceso de creación manual y objetual que remite a las acciones más primitivas.

Esta creación manual nos interesa porque nos acerca a la idea de mantener contacto directo con la materia, sentir su peso, ver su color, oler su aroma, etc. tema relevante en nuestro proyecto y del que ya se ha hablado en el capítulo anterior.

3.1. Construcción y ensamblaje en el objeto.

*En el ensamblaje, o unión de objetos, te sientes hechizado por un detalle
o algo te sorprende y tú ajustas, cedas, cortas y juntas partes.
En realidad, es una obra de amor.⁴⁶*

Louise Bourgeois

⁴⁶ BOURGEOIS, Louise. *Op. Cit.*, p. 78.

Al hablar del objeto construido o ensamblado nos adentramos en la intencionalidad intrínseca que esta creación conlleva, en la que no sólo está implicada la “capacidad” para hacerlo, sino también el sentimiento o las emociones que nos llevan a hacerlo. Pirson y Baudrillard lo describen como una “presencia” que emana de dicho objeto, de las fuerzas contenidas en su existencia.⁴⁷

Es lo que nos mueve a dar vida a una acción creadora que nos obliga a entrar en contacto con nuestros pensamientos mas internos en una profunda soledad. Por lo tanto la creación de dichos objetos está estructurada por un conjunto de elementos subordinados los unos a los otros (siendo posible su unión), y cuya alteración en una de sus partes repercute en el todo, lo que nos recuerda nuevamente al funcionamiento de la memoria y la actuación de las imágenes. De manera inversa se entiende también que es suficiente un fragmento de las partes para ayudarnos a reconstruir la unidad que lo constituye. Sin embargo, como se ha expuesto con anterioridad, creemos que es aquí donde ficción y realidad se encuentran para dar paso a objetos liberados de la forma concreta.

Pirson pone de manifiesto que es verdaderamente cierto que la forma del objeto fabricado atiende a la funcionalidad, hecho innegable que está sujeto a la civilización del poder y dinero en la que vivimos. Sin embargo, el objeto creado atiende a otras cuestiones. Como hemos comentado, atiende a las fuerzas de la actividad creadora y a una especie de fuerza que nos lleva a algunos a encontrarnos reconocidos a través de los objetos que creamos⁴⁸, lo que nos lleva a relacionar el sentido de objeto no-sistemático con el objeto construido.

La intención creadora de acuerdo a la propuesta de Pirson, la cual se quiere reflejar en la propuesta artística, precisa de materiales y procedimientos nuevos que vayan de acorde con la actividad interna que se quiere representar. Así mismo, la obra de las

⁴⁷ PIRSON, Jean Francois. (1988). La estructura y el objeto. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias., p. 11.

⁴⁸ *Inbíd*em, p. 24.

artistas que se citan a continuación atiende a estas pautas recalando constantemente el trabajo manual de sus obras, enfrentándose a la carga del origen de dichos materiales, relacionándolos entre sí, impregnando en ellos reminiscencias de otro tiempo mediante un proceso de manipulación y asociación.

3.2. Eva Hesse y Yolanda Tabanera.

Eva Hesse.

Eva Hesse nace en Hamburgo en 1936 sin embargo, debido al exilio al que se ve obligada de pequeña, su vida transcurrió en Estados Unidos donde muere en Nueva York en 1979. A pesar de que la principal motivación que la lleva a hacer arte fueron los hechos traumáticos de su infancia, en ningún momento se ven reflejados en su obra y aunque su vida fue muy corta, la obra de Hesse despidió un lenguaje profundamente personal, en palabras de Carmen Alborch *“elabora un lenguaje que trastorna nuestra experiencia de la forma, del espacio y de los materiales”*.⁴⁹



Figura 19: Eva Hesse. *Tori* (1969). Fibra de vidrio reforzada sobre mallas de alambre. Cada una de las nueve unidades: 76,2—119,4 x 31,7—43,2 x 26—3,8,1 cm.

⁴⁹ HESSE, Eva. (1993). *Eva Hesse: IVAM Centre Julio González: 10 febrero – 4 abril*. Valencia: IVAM Centre Julio González, p. 5.

Concretamente de su obra nos inspira su última etapa en la que realiza objetos escultóricos y son los materiales que utiliza y su forma de manipularlos lo que nos ha despertado curiosidad. Trata la escultura de una forma mas expresionista en la que propicia el tacto de los objetos. En su obra rescata gestos elementales ligados a materiales como la escayola, cuerda, látex, plástico y fibra de vidrio, les proporciona una nueva vida pero sin agredirlos en un constante hacer y un punto que se queda entre lo acabado e inacabado.

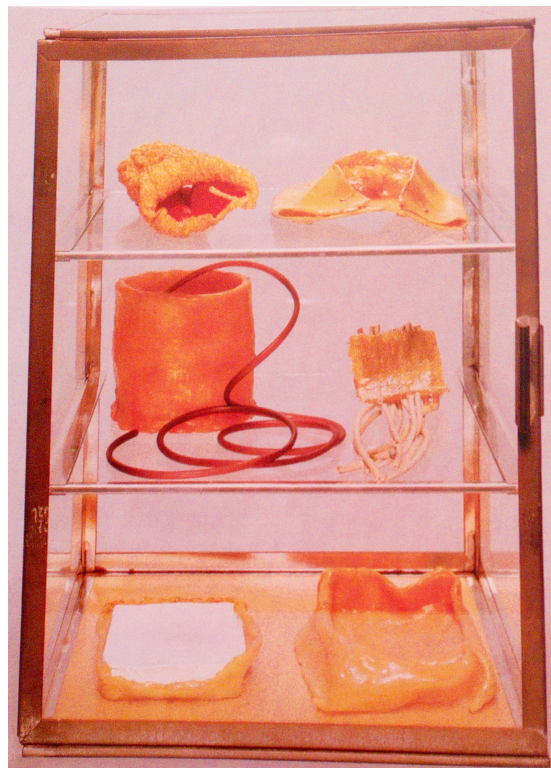


Figura 20: Eva Hesse. *Sin título*. Seis piezas de ensayo de látex en un expositor de metal y cristal, 37,1 x 26 x 26 cm.

Con el trabajo manual de cada uno de sus objetos, Hesse nos desvela la parte del artista introspectivo que apela a sentimientos internos, un artista que trabaja el material potenciando su expresividad y sus propiedades. Se trata de un proceso lento

en el que se dialoga con el origen y el retorno a lo primigenio, a las primeras acciones. Desarrolla un ejercicio mnemotécnico a través de un imaginario particular.⁵⁰

Yolanda Tabanera.

Yolanda Tabanera nace en Madrid en 1965. Desde sus primeros obras en papel se puede ver que el tema central de su trabajo es la espiritualidad y la vuelta al origen, a los antepasados. Sin embargo crea una obra que nada tiene que ver con religiosidad, mas bien se acerca a la materialización de una liturgia pagana. Nos transporta a una época primigenia, a la caverna y a la sacralización del lugar. Aborda temas profundamente humanos como la fragilidad y los restos del cuerpo.

Su obra es altamente introspectiva, se centra en exteriorizar un espacio interior a través de un lenguaje propio.

A través de la diversidad de materiales y el significado que da a cada uno de ellos Yolanda construye su propio universo, tal como ella dice *“esquizofrénico y fragmentado fruto del desfase trágico entre las ideologías y una realidad indescriptible”*.⁵¹ Para ello explora materiales que van desde la cerámica, el esparto, el vidrio y el cuero. Combina todo esto a través del ensamblaje de materiales y pasa por un proceso creativo que va desde el dibujo, llegando a la escultura y finalizando en instalaciones.

Esta investigación nos ha llevado a fijar la mirada en su trabajo escultórico y el significado de “objeto” que da a sus piezas. Formas orgánicas y antropomorfas nos transportan a una época primigenia, a la guarida, a la adoración de dioses. Objetos con un aura singular que podríamos relacionar con los rituales ancestrales, tratando temas cercanos, de esta manera conecta con el sustrato de idea mitológica implantado en la memoria colectiva.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 17.

⁵¹ TABANERA, Yolanda. (1996). *Yolanda Tabanera: [exposición] Madrid*, diciembre 1996. Madrid, p. 7.

La forma de acercarnos a la obra de Yolanda Tabanera y su manera de presentarla al espectador, ha influido en buena medida en nuestra investigación ya que sus “objetos” hablan desde dentro, trabajando en el límite entre lo que parece pero no es y sumiéndonos en un mundo onírico de regresión.



Figura 21: Yolanda Tabanera. *Blancas Wiesbden.* (2010). Cerámica esmaltada.



Figura 22: Yolanda Tabanera. *Burlas, joyas y ruina de un cuerpo ibérico.* (2008). Bronce patinado, 45x29x26,5 cm..

Un ejemplo de esta especie de ritual chamánico y veneración del objeto es la instalación titulada *Entre piel y raíces* expuesta en el círculo de Bellas artes de Madrid en 2004, donde las vitrinas a modo de expositor como si de un museo antropológico se tratara, con obras de pequeño formato que actúan como fetiche, enmarcan un claro altar construido con esparto y vidrio, transformando el espacio en un lugar sagrado o de culto.



Figura 23: Yolanda Tabanera. *Entre piel y raíces*. (2004). Instalación en Sala Minerva, Circulo de Bellas Artes de Madrid.

PARTE II.
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

1. La intencionalidad del *objeto-guardada*.

1. La intencionalidad del *objeto-guarida*.

En esta segunda parte pasaremos a desarrollar el fruto de la investigación anterior en la que se han tratado los temas concernientes a los procesos de la memoria con el espacio primigenio y a la utilidad del objeto ensamblado dando lugar a la práctica artística de este Proyecto Final de Máster.

Los objetos que presentamos son vestigios, *huellas mnésicas* que han sido manipuladas y que pueden pertenecer a un lugar o recuerdo regresivo en la memoria. Nos causan sentimientos de extrañamiento y familiaridad a la vez, lo que no nos permite ubicarlos en un espacio y tiempo concretos. Estos objetos entran dentro de la categoría de objetos “no-sistemáticos” junto a los objetos antiguos y los objetos exóticos que nombra Baudrillard. Son objetos que no tienen fecha, al igual que no tienen funcionalidad mas allá del significado que les hemos concedido. Tendemos a buscar un sustituto de aquello que fue, que no pudimos apresar en ese momento o que sólo está en nuestros recuerdos, lo que nos lleva a verlos reflejados en estos objetos. Se trata de un ejercicio tenso que va del olvido a la memoria, y de la memoria a la materia.

La acción de construir estos objetos, de juntar material y ensamblarlo, es una acción que nos remite a nuestro pasado, con lo cual, para que el objeto active la memoria, el sujeto-soñador que entra en contacto con él debe hacer un ejercicio mnemotécnico de rememoración a través de las sensaciones que produzca dicho objeto.

Los materiales aquí utilizados tienen cierto punto de nostalgia afectiva, se trata de materiales con un calor latente, que respiran, que viven. Materiales que tienen un sentido orgánico, como el barro, la piedra, el textil..., son utilizados con el fin de invitar a la naturaleza a inmiscuirse en la articulación de las formas objetuales que se presentan, lo que hace que se constituyan en un sistema de “finalidad interna”

representando toda una terminología emocional.⁵² Es la elaboración, más que las formas, lo que nos atrae, los modos de fabricación con acciones primitivas, la sensación de una etapa anterior alternada con la infancia.

De esta manera olor, color, textura y formas libres entran en juego para la activación de la *memoria episódica*, son estos tipos de sensaciones los que se rescatarán de nuestra memoria personal para incorporarlos en estos *objetos-guarida*. Los materiales utilizados permiten reproducir libremente formas que se mezclan con la imaginación y las imágenes del recuerdo creando un híbrido entre realidad y ficción. Y a pesar de que estos objetos no han pertenecido a nadie, ni han sido funcionales en ningún momento, creemos que tienen la capacidad de transmitir las sensaciones de un pasado primigenio que evoca refugio. Sin embargo, cabe añadir, que la relación que existe entre estos objetos y los recuerdos de quien percibe es algo totalmente personal que no puede tener las mismas connotaciones para todos.

Finalmente, en relación a los conceptos desarrollados en los capítulos anteriores, estos objetos-guarida vienen a cumplir la función de evocación de huellas mnésicas de ficción y realidad que parten del imaginario personal de quien los elabora.

Cabe añadir que esta práctica no solo lleva consigo una evolución teórica sino también plástica. Con anterioridad se trabajó el concepto del nido a través de la escultura cuyo concepto amplio e íntimo fue derivando a otros conceptos como *casa*, *hogar*, *primigenio*, etc. hasta llegar a las cuestiones que se presentan en este documento.

De esta manera, según fueron evolucionando las ideas, se puede apreciar diferencia en la manera de *hacer*, en la utilización de nuevos materiales ya que el tema a tratar y nuestra curiosidad nos han llevado a la incorporación de nuevas técnicas y materias en la práctica artística. A sí mismo cabe mencionar a referentes que nos acompañan desde hace tiempo como Bárbara Herpworth, Susana Lescano o Juzz Kitson. Por tanto,

⁵² BAUDRILLARD, Jean. *Op. Cit.*, p. 68.

donde antes se utilizaba la piedra con formas pulidas y concisas, material de sustracción, ahora se utilizan materiales blandos, de adición. Algunos ejemplos de estos antecedentes se muestran a continuación como ejemplo de la evolución plástica.



Figura 24: Karent Justiniano. *Crisálida* (2013) Alabastro y madera de nogal, 47 x 28 cm.



Figura 25: Karent Justiniano. *Nido I* (2013). Alabastro blanco, alambre e hilo de bramante, 26 x 22 x 13,5 cm.



Figura 26: Karent Justiniano. *Diastema* (2015). Mármol de Calatorao, 57 x 42 x 46 cm.



Figura 27: Karent Justiniano. *Nido III* (2016). Mármol Emperador, 49 x 38 x 23 cm.

La talla *Nido III*, es la pieza que abre la producción artística realizada en éste Máster, como es evidente, aun se puede apreciar en ella la manera de trabajar a la que estábamos acostumbrados, formas concisas y ovoides remiten constantemente a la gestación embrionaria de un huevo, es parte del proceso por el cual se ha pasado y por eso creemos necesario nombrar estos “antecedentes” ya que son el terreno sobre el cual se ha plantado la simiente del presente proyecto.

2. Desarrollo práctico y conceptual de la producción.



Pequeñas reliquias. (2016). Bronce y terciopelo, 40 x 31 cm.

2.1. *Pequeñas reliquias.*

Con esta pieza se inicia el trabajo de investigación acerca de los objetos, y sobre todo su función como objetos contenedores de memoria.

Esta pieza se interesa por las formas orgánicas encerradas en el material. Se trata de una serie de piezas fundidas en bronce, previamente modeladas con cera. Ésta técnica abrió en el proyecto grandes posibilidades ya que gracias a su maleabilidad nos fue posible acercarnos a formas más orgánicas. Este tipo de trabajo con cera ha permitido que la imaginación y las formas recordadas se desaten a la vez formando un híbrido

entre ficción y realidad. La organicidad que se puede apreciar en la pieza de gran tamaño responde al encuentro furtivo o quizás a un encuentro buscado con la naturaleza, un ejercicio mnemotécnico a través de la materia, transformando todo esto en una especie de reliquias, aludiendo a aquellos objetos que se atesoran y se guardan con esmero. Presentados de forma preciosista, los objetos que se han manipulado pueden llegar a tener una gran carga del pasado.

A través de esta pieza se despierta un gran interés por el ensamblaje de materiales. Se utilizan materiales que favorecen su manipulación proporcionando posibilidades plásticas de gran interés, ya sean texturas, peso, color... y con la ayuda del recuerdo de aquellos objetos cotidianos, de las formas orgánicas y vegetales de los sitios en los que se ha habitado, se manipulan creando nuevas imágenes, en este caso se convierten en guaridas, refugios de la memoria.

Para ello, es necesario hacer pruebas de materiales hasta que se da con el más indicado para expresar lo que deseamos. Después de varias pruebas se decidió elegir el terciopelo negro colocado a modo de aura alrededor del bronce, dando esa sensación de objeto preciosista. Una oscuridad que lo envuelve todo como símbolo de la vuelta al origen, al recuerdo de la casa primigenia, con todo lo que conlleva, con sus fantasmas y la inocencia allí vivida.

En cuanto al proceso técnico de esta pieza, se trata de fundición en bronce y latón por medio de la técnica de la cáscara cerámica, un proceso lento y laborioso pero con el que hemos disfrutado mucho a lo largo del curso. Se trata de un técnica nueva en nuestro trabajo.⁵³

Para Fundir cualquier pieza, primeramente se comienza con el modelado en cera (mezcla de cera de abeja virgen (70%), parafina (10%) y resina de colofonia (20%).

Al modelo de cera ya concluido se le ajustan unos bebederos, una copa y un respiradero (de cera también) que darán paso a la entrada del metal. Una vez

⁵³ Ver imágenes del proceso en el Anexo.

dispuestas las piezas de esta manera, la técnica de la cáscara cerámica requiere de una veladura de goma laca para comenzar los baños en barbotina cerámica (de sílice coloidal y moloquita en polvo) con capas de moloquita en diferentes granulometrías. La cantidad de los baños varía según la forma de la pieza. Una vez terminados se aplica fibra de vidrio por toda la pieza para reforzarla. Una vez secas, se procede a su descerado en el horno y se preparan para lo que será la colada del metal fundido.

Una vez realizada la colada de metal en las piezas se retira la cáscara cerámica a base de cincel y martillo, y los restos con chorro de arena. Los bebederos y demás restos de metal que no conciernen a la pieza se retiran con radial y se dan los acabados, concluyendo con la pátina a base de sales de diferentes tonalidades.



La memoria del nido, (2016). Textil, plomo y barro refractario, dimensiones variables.

2.2. La memoria del nido.

Este objeto instalado surge gracias al encuentro furtivo y chocante de la naturaleza con los recuerdos como un hacer híbrido. A través de este nexo, hay aspectos que se relacionan de manera formal y matérica activando la memoria, los cuales son representados por lo que hemos decidido denominar *objeto-guarida*, ya sea como fetiche de algún momento concreto, ya sea como representación de la necesidad de recrear un espacio.

Se ha elegido el objeto como forma principal de ésta y de las demás piezas realizadas en este proyecto debido a su constitución como material en el que se pueden interiorizar aspectos de contenido inconsciente.⁵⁴

⁵⁴ CIRCLÓT, Juan Eduardo. (1992) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, p. 336.

En esta pieza se reconocen como propios del recuerdo personal aquellas formas sugerentes encontradas en la naturaleza que de manera mnemotécnica nos ayudan a crear nuevas imágenes.

En *La memoria del nido* en concreto se utilizó como inspiración una especie de vainas con semillas recogidas en la calle. Se trata de una imagen que fue recurrente durante muchos meses, fue uno de los objetos que desató una vorágine de imágenes sinuosas en mi mente.

En un primer momento se quiso realizar la estructura de las vainas con planchas de metal. Después de varios intentos se descartó debido a que las planchas de metal no nos proporcionaban el carácter orgánico que se quería conseguir. Finalmente dimos con un material que sería muy recurrente en el resto de la producción artística: el plomo. Se trata de un metal dúctil, blando, maleable de color gris azulado cuya oxidación, al contrario del resto de metales, es blanca. Batiendo las planchas de plomo con un martillo en el yunque y sobre esferas de metal, se consiguió el aspecto orgánico buscado.

Para la simulación de las semillas se decide utilizar barro refractario de alta cocción con chamota media, quedando de color amarillo tostado en la cocción a alta temperatura. Se modelaron una a una cada pieza: en total hay más de 400 esferas de diferente tamaño, las cuales se ensamblaron con barbotina y se cocieron unidas, dependiendo de las dimensiones de cada vaina.⁵⁵

La primera idea era instalar estos objetos a modo de nido que, por medio de un vástago, sobresaliera de la pared, sin embargo el peso de cada una de ellas haría que el plomo junto con el peso del barro, y al tener baja densidad y resistencia, terminara cediendo y rompiéndose. Finalmente la presentación se solucionó instalando las piezas

⁵⁵ Ver imágenes del proceso en el Anexo.

en el suelo, en una esquina, con una tela negra que envuelve todas las piezas siguiendo la línea de *Pequeñas reliquias*.

Finalmente en la asignatura *Espacios expositivos y Diseño 3D* se llevó a cabo una simulación⁵⁶ de esta pieza a gran escala para ser instalada ocupando el espacio que cede la Fundación Chirivella Soriano con motivo del concurso anual entre ésta y la Facultad de Bellas Artes.

⁵⁶ Ver en el anexo.



Una mirada interior (2016). Ocho planchas de plomo de 24 x 25 cm cada una y 8 estampas en papel japonés.

2.3. *Una mirada interior.*

Esta pieza se ha realizado dentro de lo que comprende la asignatura *Obra gráfica y espacio público*, en la que se propuso realizar un proyecto en torno a un barrio de la ciudad de Valencia. Se eligió el barrio de Orriols debido a la afluencia de habitantes de toda raza que en él habitan, es uno de los barrios más multiculturales de Valencia.

A pesar de su gran crecimiento en habitantes, el barrio de Orriols lucha por ser escuchado, muchas de sus calles y edificios están deterioradas, los niños pasan el recreo en una placita cercana a su propio colegio, el pequeño comercio va desapareciendo, el barrio tiene pocos recursos económicos.

Principalmente, lo que más llamó mi atención fue el abandono de la arquitectura del barrio, edificios en ruina, *terrain vague*⁵⁷, grietas, fisuras y desconchados en la pintura dejan ver las heridas y cicatrices de un lugar transitado, el paso de la humanidad y toda su carga se encuentra reflejada en sus paredes y suelos rotos.

Estas reflexiones anteriormente expuestas en la Parte I acerca de la piel de la arquitectura me han llevado a apropiarme de los pensamientos de Juhani Pallasmaa, arquitecto finlandés que, como ya se ha indicado anteriormente, ha dedicado gran parte de sus escritos a la problemática entre la arquitectura y la habitabilidad de ésta, dando centralidad al tacto como sentido olvidado en una cultura occidental cuyo voyerismo es casi completo. La cantidad de imágenes a las que estamos sometidos diariamente han ido poco a poco atrofiando el resto de sentidos, una cultura en la que cada vez se mantiene menos contacto con los objetos y arquitecturas que nos rodean.

A este respecto la arquitectura moderna tampoco ayuda a la habitabilidad de las estructuras, su funcionamiento está completamente nublado por el oclocentrismo.

A cerca de este problema, Pallasmaa pone de relieve que *“el dominio del ojo y la eliminación del resto de sentidos tiende a empujarnos hacia el distanciamiento, el aislamiento y la exterioridad. En general, el proyecto moderno ha albergado el intelecto y el ojo, pero ha dejado sin hogar al cuerpo y al resto de sentidos, así como a nuestros recuerdos, nuestros sueños y nuestra imaginación”*⁵⁸.

Está claro, que en el tema que se presenta en este proyecto, el carácter háptico de los objetos y su visión a través del resto de nuestros sentidos tiene mucho peso en el proceso de la activación de la memoria. No sólo la vista, sino el tacto, el olfato, el gusto, el oído tienen un papel importante a la hora de construir y albergar recuerdos.

⁵⁷ El término *terrain vague* es utilizado como lo define el arquitecto Solá Morales. Con connotaciones para definir arquitecturas y espacios en desuso que se encuentran dentro de la ciudad como espacios cargados de memoria en contraposición al sentido amnésico de la ciudad genérica.

⁵⁸ PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. Pág. 18.

Hay olores que directamente te transportan a un lugar concreto o texturas que pertenecen a un objeto especial.

Existe una conexión entre la obra y la persona que la realiza, una conexión de carácter personalista que tiene que ver con el desarraigo al que muchas veces nos vemos sometidos. El abandonar un país, un barrio, una casa... Todo este imaginario arquitectónico y paisajístico se arrastra para toda la vida, nos persigue la casa de nuestra infancia, sus objetos y sus olores serán transportados a los diferentes destinos que nos esperan. Se trata de una nostalgia por el pasado y una obsesión por rescatarlo, pues la arquitectura se compromete profundamente con el Yo de una manera íntima, domesticando el espacio y el tiempo para que podamos habitarlo y tolerarlo. La arquitectura fragmenta el espacio en el que vivimos para poder comprenderlo mejor.

Por esta razón, en esta pieza se propone, a través del plomo un reconocimiento del peso y la tactilidad de las grietas de la arquitectura, nuestra tercera piel. El material, como se ha mencionado anteriormente, es muy importante en este trabajo, se trata de un metal blando, maleable, cambiante como la memoria, que nos permite registrar por medio del repujado el objeto de deseo.⁵⁹ Se plantea el objeto como deseo porque existe una preocupación por capturar, encerrar en un material esas huellas, esas cicatrices y atrapar algo de ellas en el tiempo, ya que la mutación de los espacios habitados es constante, y a través de ellas crear una reflexión acerca del espacio que habitamos o que simplemente transitamos a diario y no somos conscientes de su transformación.

⁵⁹ Ver imágenes del proceso en el Anexo.



Fragmentación del espacio habitado (2016). Intervención en el Barrio de l'Amistat, Valencia.

2.4. Fragmentación del espacio habitado.

Para esta pieza se propone una intervención *specific site* en la que se llevó a cabo la colocación de 12 objetos modelados en cera en el barrio de la amistad situado en la ciudad de Valencia, barrio en el que resido actualmente, el espacio que habito día a día, un lugar público pero privado a la vez.

La idea de esta propuesta surge a partir de la experiencia nómada a la que me he visto expuesta a lo largo de mi vida. Cuando miro hacia atrás, casi me es imposible recordar la cantidad de casas que he habitado, quizás 10, 14... de muchas no recuerdo ni la entrada, sin embargo siento que la primera de todas ellas, la casa de mi infancia, los recuerdos de este hogar primigenio son los que me han acompañado en la maleta de mi memoria hacia todas las demás. Sin embargo, aunque la percepción parezca fuerte, esa casa con todo su imaginario sólo existe en mi memoria y es posible que aquello que refleja no sea más que un cúmulo de sensaciones y recuerdos atrapados de algo que en algún lugar y tiempo pudo ser.

La intencionalidad de esta intervención viene derivada de la realización de *Una mirada interior* en la que, como se ha expuesto anteriormente, se ha tratado el tema de la habitabilidad con respecto a la arquitectura. Sin embargo con esta pieza lo que se pretende es ocupar un espacio público con algo íntimo y privado que se ha materializado a través de estos objetos, al contrario que *Una mirada interior* que pretende captar un momento de transformación y apresarlos, con esta intervención no se quiere llegar a poseer nada del exterior, se trata más de un ejercicio de exteriorización del interior.

En el desarrollo de la obra se plantean aspectos como la problemática de un *voyerismo* extremo al que estamos sometidos en las ciudades en las que vivimos como bien se explicó anteriormente. Un *voyerismo* y una *ciudad del ojo* que veta cada vez más la intervención del resto de nuestros sentidos, los cuales son necesarios a la hora de activar la memoria.

En la intervención se decide utilizar la cera, un material que utilizamos con anterioridad en la fundición, sin embargo allí era un paso para llegar a la pieza de metal, ahora se utiliza como un fin en sí mismo. La cera es blanda, es maleable y posible de manipular y adaptar a distintas superficies, aquí es utilizada como metáfora de la intimidad que representa la memoria, como los recuerdos que atesoramos, que vamos modificando día a día a lo largo de nuestra vida, aquí expuestos al exterior, el barrio, un ente externo a la casa pero del que la casa forma parte como punto central de origen.

La intervención se desarrolla a partir del modelado de un objeto en cera, material ya utilizado en *Pequeñas Reliquias*, pero ahora se decide emplear como material definitivo. La forma del objeto se repite en toda la serie, realizando un total de 12 piezas.

En un principio se pensó intervenir la arquitectura y la naturaleza más cercana, sin embargo, de manera inconsciente finalmente sólo se intervinieron los árboles que encuentro recorriendo los caminos que me llevan a relacionarme con este barrio. Para

ello nos ayudamos de un soplete manual que derretía el objeto a la vez que éste se fundía con la naturaleza para formar parte de ella.⁶⁰

Se tuvo un seguimiento en la evolución de éstos objetos y cabe decir que la gran mayoría de ellos fueron desapareciendo con el paso de los días, nos gustaría pensar que alguien sintió la necesidad de llevárselos consigo, terminando así la acción que empezamos. Al estar en un espacio público esos objetos eran de todos y de nadie a la vez.

⁶⁰ Ver imágenes del proceso en el Anexo.



El retorno a la guarida (2016). Instalación con tierra y objetos-guarida, dimensiones variables.

2.5. El retorno a la guarida.

La resignación es la madriguera excavada bajo las raíces de un viejo roble o en un defecto de alguna roca, que resguarda a la presa en fuga y largamente perseguida. Se inserta rápidamente por su abertura estrecha y tenebrosa, se agazapa en el fondo profundo, y ahí, echada y recogida en sí misma, con el corazón latiendo violentamente en su pecho, oye los ladridos lejanos de la jauría y los gritos de los cazadores. Heme aquí en mi madriguera.

El cuaderno verde
Maurice Guerín

A través de una serie de materiales y objetos se pretende recrear un espacio de refugio, una *guarida* que es parte de un imaginario personal en el que intervienen la memoria y el recuerdo del hogar primigenio. Se quiere conseguir, a través de una

sensación de profundidad, generar un lugar de reposo y de arraigo con una dinámica de atracción que invite a penetrar en su interior.

En *El retorno a la guarida*, al penetrar su interior, nos aquieta el olfato el olor de la tierra húmeda, del polvo comprimido, estoy en casa. La luz como recuerdo del origen, ilumina la madriguera, no desde el techo, sino parcialmente, dispersa, multiplicada, como signo de parcialidad de la intimidad. Los objetos, ocultos en la sombra, serán descubiertos si queremos, curiosidad e imaginación. Vuelvo a la infancia.

La idea de la instalación que aquí se presenta tiene la intencionalidad de acercar al espectador a algunos conceptos vinculados con el *espacio habitado*, tema que está estrechamente ligado, en nuestra investigación, a los objetos y su capacidad como contenedores de memoria.

Para esta instalación se decide utilizar el concepto de *guarida* que evoca a la casa primigenia relacionándola con el útero materno y la vuelta al origen. Ésta a su vez representa la metáfora de protección y refugio. Se quiere relacionar las imágenes de la *guarida* con imágenes del reposo.

En la *guarida* nos encontramos con una serie de objetos que perturban la mirada, se les ha denominado a estos pequeños habitáculos *objetos-guarida*. El ambiente de gruta, el olor a tierra y la oscuridad en la que se exponen pretende intensificar el significado de refugio escondido en las profundidades. Primeramente se barajaron distintas ideas acerca de cómo desarrollar la instalación, con el tiempo el proyecto fue evolucionando y se descartó la idea de encerrar los objetos en cajas ya que nuestra intención era invitar al espectador a desarrollar el resto de sentidos, no solo el de la vista. Finalmente se decidió teatralizar un espacio oculto y profundo, quizás parecido a una madriguera para abarcar más ampliamente el concepto de *guarida*. En ella, se dispusieron cinco objetos.

Se trata de cinco habitáculos de plomo, cuatro están forrados en el interior con piel de conejo (curtidas en mi taller de manera manual y ecológica) y un último con formas orgánicas realizadas con textil. Cada habitáculo tiene dimensiones diferentes y constan de una abertura que descubre su interior. Los materiales utilizados llevan consigo un lenguaje propio. El plomo tiene la propiedad de ser un metal pesado y agresivo pero a la vez altamente maleable, que en este caso actúa como coraza protectora que alberga la carne, lo blando, representando una metáfora de recuerdos pasados protegidos, atesorados. Para los habitáculos se disponía de planchas de plomo, éstas se trabajaron mediante la técnica del repujado hasta conseguir una forma de agujero. Las pieles de conejo se curtieron con un método simple, ecológico y casero que consiste en lavarlas, descarnarlas y remojarlas en varios lavados con sal y piedra de alumbre en polvo para que perduren en el tiempo. La instalación se llevó a cabo en una *Project Room* de la facultad y fue necesario verter aproximadamente 20 sacos de tierra para conseguir cubrir todo el espacio.⁶¹

⁶¹ Ver imágenes del proceso en el anexo.

3. Imágenes finales de la producción artística.



Pequeñas reliquias





Pequeñas reliquias.





La memoria del nido

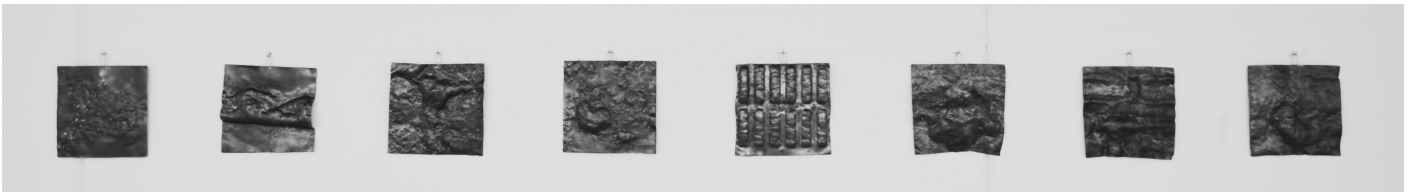


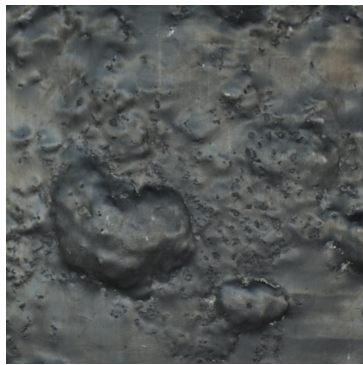
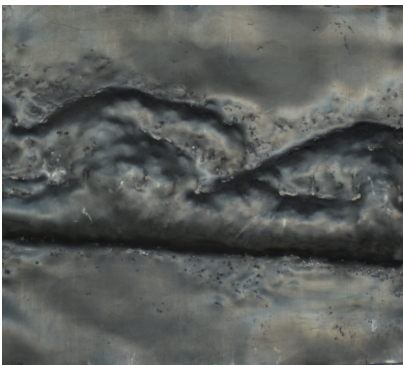
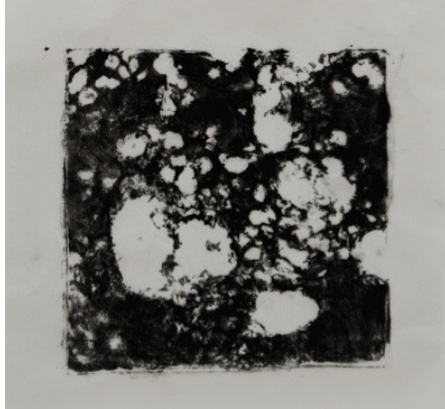


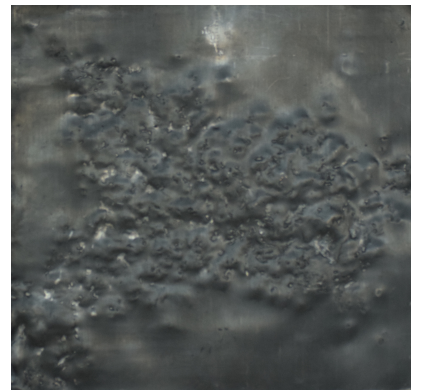
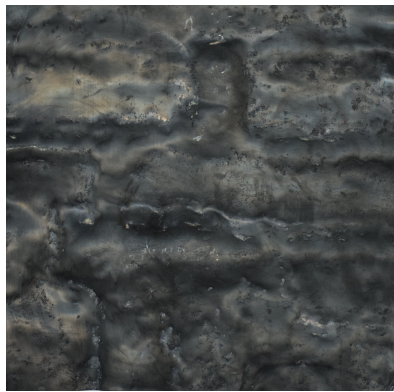
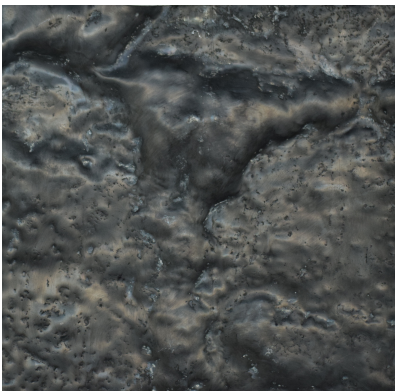
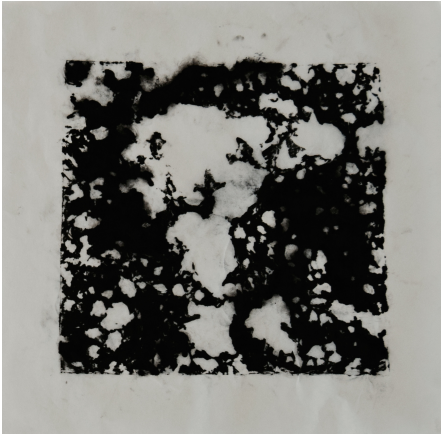
La memoria del nido

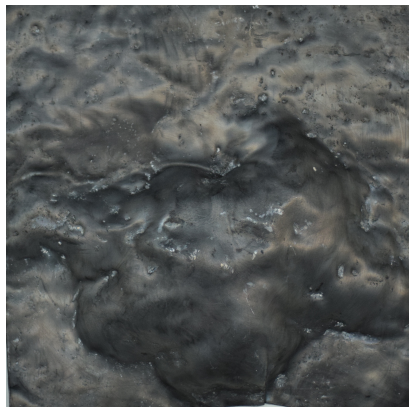
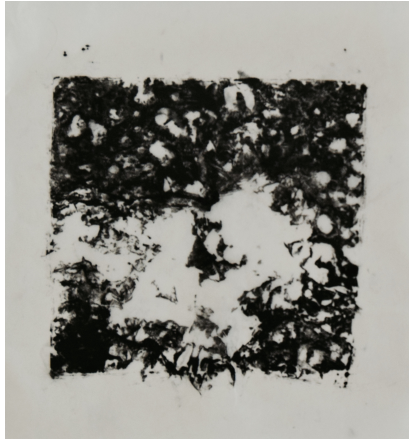


Una mirada interior









Una mirada interior



Fragmentación del espacio habitado





EL retorno a la guarida









Objetos-guardida incorporados en la instalación (Detalle)

CONCLUSIONES.

Tras el desarrollo teórico-práctico bajo el que se ha planteado este trabajo se ha podido ampliar los conocimientos acerca del funcionamiento de la memoria, del espacio primigenio y de su relación con los objetos y la materia que los conforma.

Como se intuía al principio de esta investigación hemos podido constatar a nivel teórico, gracias a las lecturas de diferentes autores y su coincidencia en algunos puntos clave, que la memoria es frágil y blanda, que en su funcionamiento no sólo están implicados los recuerdos, sino también el olvido, el espacio, el tiempo y la percepción que cada persona tenga de éstos; que partiendo de experiencias personales se asume que la memoria viaja del presente al pasado en un ejercicio mnemotécnico casi imperceptible, aferrándose a las huellas mnésicas más fuertes, imágenes que reaparecen una y otra vez.

También han tenido cabida en este documento algunos artistas cuya obra gravita en torno al concepto de memoria privada y colectiva y el olvido; acerca del espacio primigenio o del habitáculo; y otros que trabajan de una manera objetual, todos ellos con una gran carga poética que nos ha servido para poner en evidencia sólo algunos de los mecanismos de representación. Recalamos la inclusión de algunos referentes artísticos así como teóricos, ya que los conceptos que atañen a este proyecto han sido trabajados por diversos individuos dando cabida a infinidad de interpretaciones.

Se ha entendido que la práctica artística que compone este proyecto ha sido la encargada de formalizar los conceptos desarrollados en la parte teórica mediante la realización de una serie de piezas que atienden a una línea de trabajo admitiendo una evolución a medida que se desarrolla dicha práctica.

En el camino nos hemos encontrado con términos e ideas que nos han llevado hasta las piezas que se presentan en la Parte II, siendo estos parte de nuestras inquietudes pasadas pero que han enriquecido el proyecto concediéndole una linealidad conceptual lo que nos han llevado a conceptos tan importantes ahora para nosotros como la guarida, el refugio, la casa y las reliquias que conforman la parafernalia personal de nuestra memoria.

La casa primigenia, que es un tema que ha estado muy presente a lo largo de todo este documento, es entendida como el lugar donde se forja nuestra intimidad, donde desarrollamos aptitudes que nos acompañarán el resto de nuestra vida, de los recuerdos infantiles y de un tiempo pasado. Adherida a la noción de punto central y de referencia en el mundo, del que partimos y con el que soñamos regresar.

Todo esto nos ha llevado a querer comprender el funcionamiento de la memoria, un tema profundamente humano, común a todos. Una vez se investiga acerca de este tema consideramos que es factible incorporar la utilización de una simbología de la ensoñación y de onirismo que se ve reflejada en estas piezas. Lo profundo, la cueva, la madriguera, lo primigenio, la memoria, son términos que se abren paso a través de estos *objetos-guarida*, recalcando la brecha entre la ficción y la realidad en la que se encuentra la memoria.

En cuanto a los aspectos técnicos, la realización de cada una de las piezas nos ha servido para poner a prueba constantemente los conocimientos adquiridos en cada asignatura del Máster en Producción Artística, uno de los objetivos a cumplir cuando se comenzó la investigación. Se ha intentado en la medida de lo posible emplearlas para ampliar nuestros conocimientos en torno a lo que suponen nuevos materiales y técnicas de realización artística, lo que a nivel personal significa nuevas posibilidades en cuanto al desarrollo dentro del ámbito profesional.

Finalmente cabe destacar que ha sido interesante y enriquecedor tanto a nivel personal como artístico descubrir una pequeña parte del funcionamiento de la memoria, ya que equivale a conocer una pequeña parte de nosotros mismo, de darnos cuenta cómo hay cosas que se escapan de nuestras manos y otras que se pueden apresar y guardar como el bien más preciado.

BIBLIOGRAFÍA.

ALIAGA, Juan Vicente. (1988). En *Carmen Calvo*. Valencia: Galería Luis Adelantado.

AUGÉ, Marc. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.

BACHELARD, Gastón. (1983). *La Poética del Espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

BACHELARD, Gastón. (1948). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México: Fondo de Cultura Económica.

BAL, Mikel. (2006). *Una casa para el sueño de la razón [Ensayo sobre Bourgeois]*. Murcia: Cendeac.

BAUDRILLARD, Jean. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI Editores.

BOLLNOW, Otto Friedrich. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.

BOLTANSKI, Christian. (1998). *Compra-venta: [Exposición] L'almodí 15 VII/6IX 1998*. Valencia Ajuntament, & Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

BOLTANSKI, Christian. (2016). "Conversación entre Christian Boltanski y José Miguel Cortés" en *Depart-Arrivé*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.

BOURGEOIS, Louise. (2002). *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis.

CARRILLO-MORA, Paul. (2010). "Sistemas de memoria: reseña histórica, clasificación y conceptos actuales" en *Salud mental*, vol. 33, nº 1.

CHENG, François. (2004). *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela.

CIRLOT, Juan Eduardo. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

CORTÉS, José Miguel. (1998). "La memoria del olvido" en *Compra-venta: [Exposición] L'almodí 15 VII/6IX 1998*. Valencia Ajuntament & Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

CUADRA, Consuelo. *et al.* (1988). *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid: Alianza.

CRUZ, Manuel. (2007). *Cómo hacer cosas con recuerdos*. Madrid: Katz.

DE CERTAU, Michael. (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.

FOUCAULT, Michael. (2008). "Topologías" en *Fractal* nº 48, año XII, volumen XIII.

GAMONEDA, Antonio. (2003). *Arden las pérdidas*. Barcelona: Tusquets.

GARCÍA, Christopher. (2011). "La gestión social del recuerdo y el olvido: reflexiones sobre la transmisión de la memoria" en *Aposta revista de Ciencias Sociales*, nº 49.

GUIGON, Emmanuel. (2007). "Nuestra vida era toda la vida. Muestrario". En *Carmen Calvo*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern..

GUASCH, Ana María. (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.

GUASH, Ana María. (2005). "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar" en *Matèria Revista D'art*, núm. 5.

HESSE, Eva. (1993). *Eva Hesse, Valencia, IVAM Centre Julio González: 10 febrero – 4 abril*. Valencia: IVAM Centre Julio González.

HOYAS, Gema. (2003). *La percepción háptica en la escultura contemporánea: valoración y ámbitos de desarrollo*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

JUNG, Carl. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.

LLORENTE DÍAZ, Marta. (2007). *Susana Solano: Proyectos*, Barcelona: Gustavo Gili.

MERLEAU-PONTY, Maurice. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

MOLERO, Elena. (2015). *Diálogo con el espacio íntimo. Materialización y visibilidad de la cotidianeidad*. Trabajo final de Máster. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

NEWMAN, Valentina. (2012). *Entre paréntesis: un acercamiento al espacio vivencial*. Trabajo final de Máster. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

PALLASMAA, Juhani. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

PALLASMAA, Juhani. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.

PEREC, George. (2004). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.

PEREC, George. (1989). *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta.

PIRSON, Jean François. (1988). *La estructura y el objeto*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

RICOEUR, Paul. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.

RILKE, Rainer María., (2000). *Los cuadernos de Malte Lauridge*, México: Coyoacán.

OLIVARES, Rosa. (2003). "Todas las cosas". En Revista *Exit*, nº 11.

SOLANO, Solano.. (1986). *Susana Solano: Esculturas 1984/1986*. Madrid: Fernando Vijande.

STEINES, George. (2001). *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela.

TABANERA, Yolanda. (1996). *Yolanda Tabanera: [exposición] Madrid*, diciembre 1996. Madrid.

Uzcátegui, Judit. (2010). *El imaginario de la casa. Formas y modos de habitar en cinco artistas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrč, Doris Salcedo y Sydia Reyes*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad de Valencia.

Referencias online.

CALVO, Carmen. *Carmen Calvo*. < <http://www.carmencalvo.es> > [Consulta: 25 de Junio de 2016].

CORDERO, Pía. (2014). “Pensar el entre. Reflexiones sobre arte y territorio a partir de la analítica existencial de Martín Heidegger”, en *Estudios sobre arte actual*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, nº 12. Disponible en <<http://estudiosobrearteactual.com/?p=94>> [Consulta: 27 de Enero de 2016].

GUGGENHEIM BILBAO. *Louise Bourgeois. Estructuras de la existencia: Las Celdas*. <http://bourgeois.guggenheim-bilbao.es/exposicion> [Consulta: 10 de Julio de 2016].

LALULA. TV. “ART: 21 Do-HO SUH” en Youtube < <http://lalulula.tv/documental-2/art21/art21-art21/art21-do-ho-suh> > [Consulta: 13 de Junio de 2016].

MESA, Rufino. “Desarraigar, perder el contacto con tu procedencia, renunciar a tu lugar en el mundo”. 30 de Junio de 2016 [Facebook] < <https://www.facebook.com/rufino.mesavazquez/posts/10209640998292038?pnref=story> > [Consulta: 10 de Julio de 2016].

TABANERA, Yolanda. *Yolanda Tabanera*. < <http://yolandatabanera.com> > [Consulta: 12 de Mayo de 2016].

SOLANO, Susana. *Susana Solano*. < <http://susanasolano.net> > [Consulta: 9 de abril de 2016].

ZARZA, Víctor. (2010). “Instantáneas de la memoria existencia” en *Hemeroteca.abc.es*, Cultural Madrid, p. 32. Disponible en: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2010/05/08/033.html>> [Consulta: 10 de Diciembre de 2015].

INDICE DE ILUSTRACIONES.

Figura 1: Sistemas de memoria, (Tulving, 1985).....	10
Figura 2: On Kawara. <i>Date Peiting</i> . (1973). Caja de madera, pintura acrílica, recortes de periódico, 20,3 x 25, 4 cm (aproximadamente).....	20
Figura 3: Christian Boltanski. <i>Compra-Venta</i> . (1998). Instalación con objetos usados en L'almodí de Valencia.....	22
Figura 4: Christian Boltanski. <i>Compra-Venta</i> . (1998). Instalación con objetos usados en L'almodí de Valencia. (Detalle).....	23
Figura 5: Christian Boltansky. <i>Réliquaire</i> (1990).....	24
Figura 6: Christian Boltansky. <i>Réserve des suisses morts</i> (199.....	24
Figura 7: Susana Solano. <i>Hogar dulce hogar</i> (1986). Hierro, 298 x 167 x 35 cm...	25
Figura 8: Carmen Calvo. <i>Inceste ou pasión de famille</i> . (1996). Técnica mixta, espejo, pelo, 164 x 74 cm.	26
Figura 9: Carmen Calvo. <i>Todos los rostros del pasado</i> . (2000). Técnica mixta, collage, caucho., 200 x 140 cm.	27
Figura 10: Carmen Calvo. <i>Negro Corsé Velludo</i> . (2002). Técnica mixta, collage, oro, 80 x 80 cm.	27
Figura 11: Do Ho Suh. <i>Un hogar lejos de casa</i> . (1999). Instalación con telas.....	36
Figura 12: Blanca Nieto. <i>Habitación/Room</i> . (2003). Instalación, telas y dibujos transferidos.....	36
figura 13: Nacho Criado. Reconstrucción de situaciones ancestrales (1973).....	37
Figura 14: Rufino Mesa. <i>Desarraigo</i> . (1987), Piedra Caliza de Macael, tela asfáltica, zapatos y bronce.....	38

Figura 15: Louise Bourgeois. <i>Guarida articulada (articulated Lair)</i> , (1986). Acero pintado, goma y taburete, 281,9 x 655,3 x 490,2 cm (dimensiones variables). Museo de Arte Moderno de Nueva York.....	42
Figura 16: Louise Bourgeois. <i>Feé Couturére</i> . (1963). Bronce, pintura blanca, 100,3 x 57,2 x 57,2 cm.	44
Figura 17: Louise Bourgeois. <i>Lair</i> . (1986-2000). Lood, 109 x 53 x 53 cm.....	44
Figura 18: Louise Bourgeois. Araña (Spider), (1997). Acero, tapiz, tela, goma, plata, oro y hueso, 448,6 x 665,5 x 518, 2 cm.	46
Figura 19: Eva Hesse. <i>Tori</i> (1969). Fibra de vidrio reforzada sobre mallas de alambre. Cada una de las nueve unidades: 76,2—119,4 x 31,7—43,2 x 26—3,8,1 cm.....	52
Figura 20: Eva Hesse. <i>Sin título</i> . Seis piezas de ensayo de látex en un expositor de metal y cristal, 37,1 x 26 x 26 cm.....	53
Figura 21: Yolanda Tabanera. <i>Blancas Wiesbden</i> . (2010). Cerámica esmaltada...	55
Figura 22: Yolanda Tabanera. <i>Burlas, joyas y ruina de un cuerpo ibérico</i> . (2008). Bronce patinado, 45x29x26,5 cm.....	55
Figura 23: Yolanda Tabanera. <i>Entre piel y raíces</i> . (2004). Instalación en Sala Minerva, Circulo de Bellas Artes de Madrid.....	56
Figura 24: Karent Justiniano. <i>Crisálida</i> (2013). Alabastro y madera de nogal, 47 x 28 cm.	61
Figura 25: Karent Justiniano. <i>Nido I</i> (2013). Alabastro blanco, alambre e hilo de bramante, 26 x 22 x 13,5 cm.....	61
Figura 26: Karent Justiniano. <i>Diastema</i> (2015). Mármol de Calatorao, 57 x 42 x 46 cm.....	61
Figura 27: Karent Justiniano. <i>Nido III</i> (2016). Mármol Emperador, 49 x 38 x 23 cm.....	61

ANEXO

Imágenes el proceso técnico de *Pequeñas reliquias*.
Bronce, latón y terciopelo negro.
42x30 cm
21x10 cm y 17 x 9 cm



Modelado en Cera e incorporación de bebederos, copa y respiradero.



Baños en barbotina cerámica (de sílice coloidal y moloquita en polvo) con capas de moloquita en diferentes granulometrías.



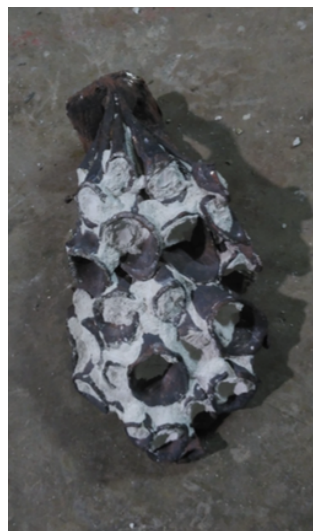
Refuerzo de fibra de vidrio con barbotina cerámica.



Piezas desceradas y listas para la colada, es necesario calentar las piezas previamente para que reciban el metal fundido y no haya choque de temperaturas.



Equipo técnico realizando la colada del metal. (Fotografía: Silvia Lillo).

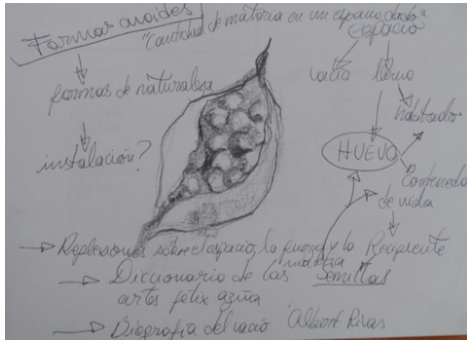


Una vez realizada la colada, nos disponemos a quitar la cascarilla cerámica, se vierte agua sobre las piezas para enfriarlas, con un martillo, cincel y chorro de arena retiramos los restos de cascarilla de los agujeros de nuestra pieza.

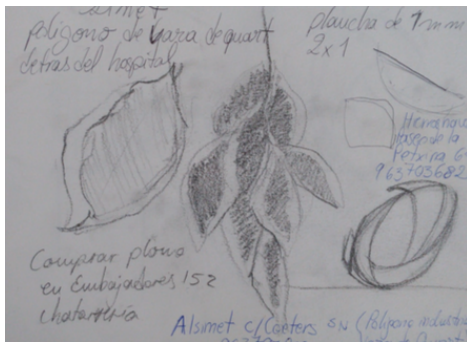


Finalmente se procede a patinar el metal con diferentes sales aplicando calor y dar un acabado con cera Alex.

Proceso técnico de *La memoria del nido*.
 Plomo, barro refractario y textil.
 Dimensiones variables.

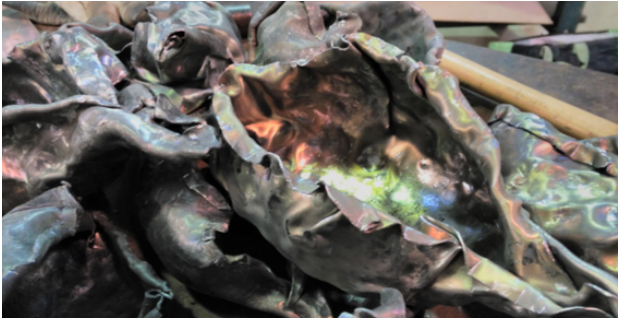


Bocetos previos y posibles soluciones técnicas de la instalación en el espacio.





Corte a medida de las planchas y modelado a través del batido del plomo sobre esferas de metal y yunque.

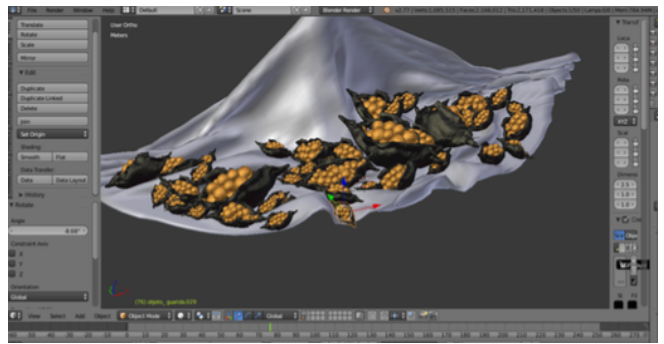
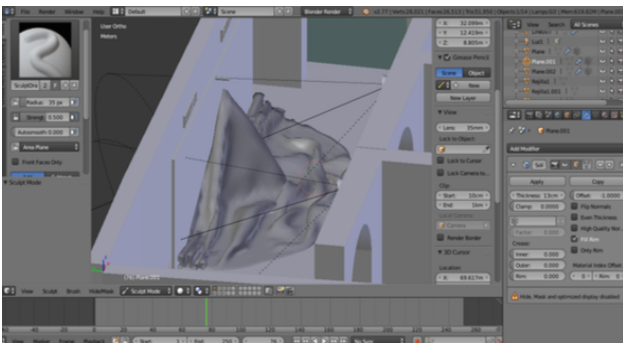
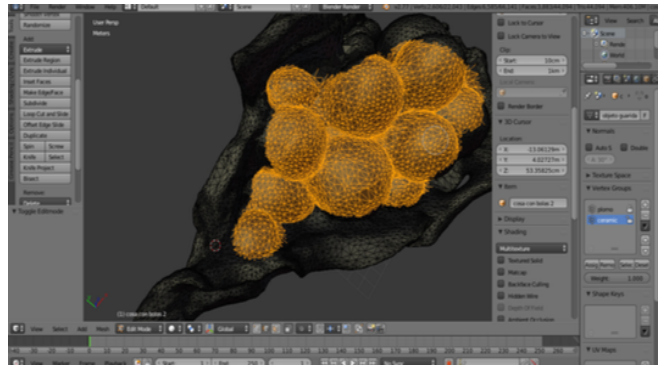
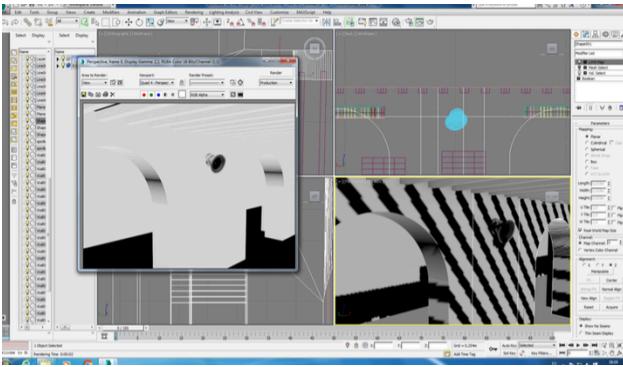


Se intentó oxidar el plomo con distintos ácidos hasta que descubrimos que su oxidación era de color blanco, finalmente se decidió darle una fina veladura de betún de judea diluido en aguarrás ya que buscábamos un aspecto de envejecimiento.



Para las "semillas" se utilizó una pella de barro refractario de 12,5 kg. Se modelaron más de 400 esferas de diferente tamaño, se unieron con barbotina, se dejaron secar durante 2 semanas progresivamente y se cocieron a 1250^o con una pequeña reducción que dio el color final.





De izquierda a derecha: modelado del espacio e iluminación; retoque de la pieza introducida en el programa por medio de fotogrametría, simulación de la caída de una tela de grandes dimensiones, clonación de las piezas y manipulación de las mismas a distintas dimensiones por medio de los programas 3D MAX y Blender.





Renders finales de la simulación de la instalación en Sala D'arcs.

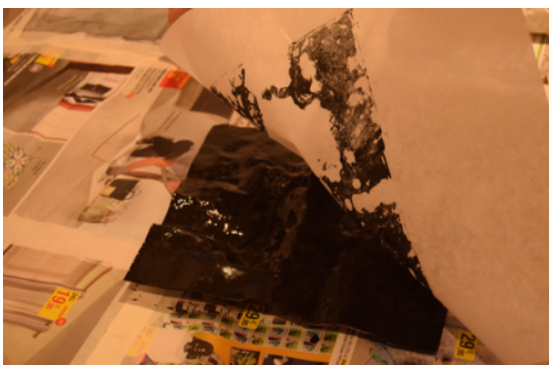
Proceso técnico de *Una mirada interior*.
Ocho planchas de plomo y ocho estampas en papel japonés.
24x25 cm cada una.



Observación de la arquitectura, encuentro de grietas, agujeros y fisuras para registrar. Repujado sobre la arquitectura.

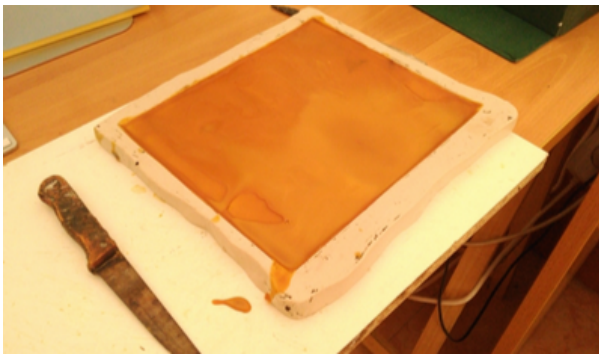


Observación de la arquitectura, encuentro de grietas, agujeros y fisuras para registrar. Repujado sobre la arquitectura.



Proceso de estampación utilizando el repujado de plomo como matriz, se entintó la parte del “negativo” del repujado con tinta para grabado. La estampación se hizo de manera manual por presión sobre el papél japonés. El hecho de escoger este tipo de papel se debe a su gran absorción y flexibilidad.

Proceso técnico de *Fragmentación del espacio habitado*.
Intervención en el Barrio de l'Amistat con objetos de cera.



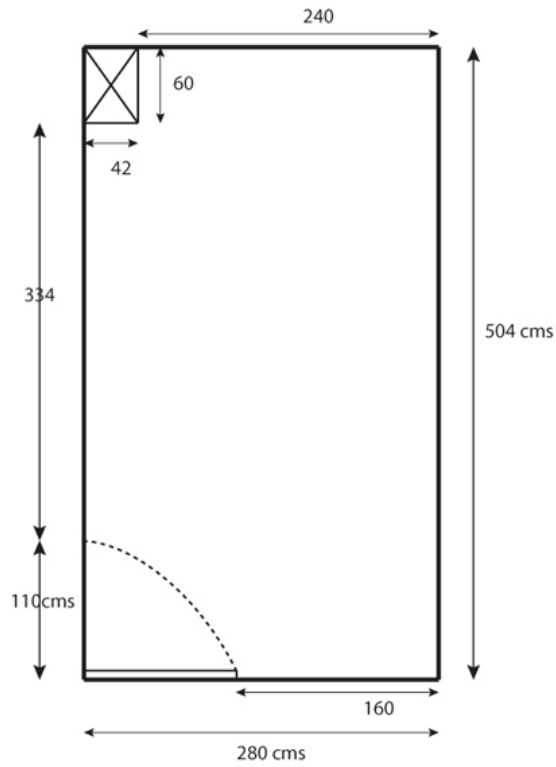
De arriba hacia abajo: cera, parafina y resina de colofonia sin mezclar; mezcla de cera sobre un molde de escayola para realizar las planchas necesarias para modelar; objetos terminados.



Colocación de los objetos con ayuda de un soplete manual en distintos puntos del Barrio.



Proceso técnico de *El retorno a la guarida.*
Instalación con tierra y *objetos-guarida.*



A-2-8
Altura 300- SIN techo Técnico



Planos de la *Project Room* donde se realizó la instalación y vista de la tierra y los objetos colocados con la iluminación del techo.



Recolección de la tierra.



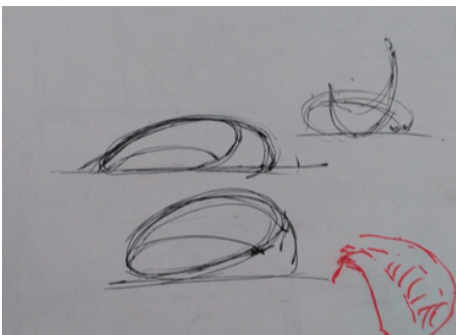
Realización del batido del plomo con el mismo procedimiento utilizado en *La memoria del nido* y algunas pieles curtidas, en total se curtieron siete.



Proceso técnico de *Nido III*
Mármol Emperador.
49x38x23 cm.



Bocetos previos.





Proceso de talla utilizando herramientas manuales como cincel, puntero, gradina y escafilador; herramientas mecánicas como amoladora con discos de diamante y de corte; amoladora recta con fresas de diamante y carborundum; los acabados finales se dieron con raspines de diamante y lijas de distinto gramaje.

