



## LA IMPORTANCIA DEL PROCESO CREATIVO

Punto de inflexión en torno al arte actual a través de propuestas escultóricas y gráficas.



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALENCIA  
FACULTAD DE BELLES ARTS

LA IMPORTANCIA DEL PROCESO CREATIVO.  
Punto de inflexión en torno al arte actual  
a través de propuestas escultóricas y gráficas.

Tipología 4

Trabajo de Fin de Máster

Autora: Silvia Lillo del Pozo

Tutora: M<sup>a</sup> del Carmen Marcos Martínez

Año 2015/2016





A mi familia, por hacer que nunca pierda las ganas de seguir luchando pese a que las situaciones se tuerzan.

A Carmen, por su eterna paciencia y apoyo en todo momento.

A mi familia de Valencia, por aportar su granito de arena en este proyecto y en mí.



*“No hay modo de ponerle un marco al viaje:  
hay que experimentarlo.”*

Tony Smith





## **RESUMEN.**

Actualmente nuestra sociedad y su poder consumista está haciendo que todo sea consumido como un producto más, en serie y sin proceso, abarcando desde el ser humano hasta el mundo del arte. El proceso artístico en el arte actual está en creciente desaparición. En este trabajo teórico-práctico observaremos, mediante el estudio de diferentes casos de artistas de diversos ámbitos, entre otras estrategias, cómo se plantea el tema del proceso en el arte actual, y si esto está afectando al resultado u obra final. Además, se apoya esta teoría mediante una producción artística realizada durante el Máster de Producción Artística, dejando ver en todo momento la importancia del proceso, tanto desde un punto de vista técnico como conceptual.

### **Palabras clave:**

proceso artístico | escultura | experiencia táctil | creación artística | sociedad de consumo

## **ABSTRACT**

Currently, our consumer society is making everything to be consumed as just one more product, like mass production and without development, encompassing from the human being to the art world. The artistic process in today's art is disappearing. Within this theoretical-practical project, the approach to the process in today's art and its impact in the final result will be seen, through the study of several cases of different environment artists, among other strategies. Furthermore, this theory is supported by means of an artistic production carried out during the Masters Degree in Artistic Production, showing all the time the importance of the process, from both technical and conceptual viewpoints.

### **Keywords:**

ARTISTIC PROCESS | SCULPTURE | TACTILE EXPERIENCE | ARTISTIC  
CREATION | CONSUMER SOCIETY

## ÍNDICE

Introducción. Motivación .....	1
Objetivos. Metodología .....	3
MARCO TEÓRICO. El arte entendido desde el proceso	
1. Indagaciones en el proceso artístico actual	
1.1. Estado de la cuestión.....	7
1.2. Aproximación al concepto de proceso en el arte actual a partir de sus antecedentes históricos	
1.2.1. Corrientes artísticas y su relación con el proceso artístico .....	9
1.2.1.1. Arte encontrado .....	9
1.2.1.2. Land art .....	12
1.2.2. Límites expandidos entre arte y artesanía .....	15
1.2.2.1. Ausencia de límite entre arte y artesanía. Morris y el Arts and Crafts .....	17
1.2.2.2. El artesano desde la visión de Richard Sennett .....	20
1.3. La mano como puente a la experiencia sensible .....	21
1.4. Estudio de casos: El proceso desde el punto de vista del artista	
1.4.1. Bruce Nauman .....	25
1.4.2. Theo Jansen .....	28
1.4.3. Jeff Koons .....	31
1.4.4. Takashi Murakami .....	33
2. El arte como producto de consumo al servicio de la cultura de masas .....	35
2.1. Arte en serie. El artista como productor cinematográfico .....	35
2.2. La ausencia de proceso como consecuencia del sobreconsumismo .....	39

## PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

1. <i>“El proceso desde el interior”</i> .	
1.1. Concepto.....	43
1.2. Proceso.....	46
2. <i>“Unseen”</i> .	
2.1. Concepto .....	63
2.2. Proceso.....	65
3. <i>“404 not found”</i> .	
3.1. Concepto.....	67
3.2. Proceso.....	68
4. <i>“Caminando sobre mapas. Psicogeografía de un lugar”</i> .	
4.1. Concepto.....	71
4.2. Proceso.....	76
4.3. Montaje expositivo.....	78
5. <i>“Posibilidad de crear, de construir, de destruir”</i> .	
5.1. Desarrollo teórico-práctico.....	82
6. <i>“La huella efímera”</i>	
6.1. Concepto.....	87
6.2. Proceso.....	89
Conclusiones.....	94
Bibliografía.....	99
Trabajos de Fin de Máster.....	101
Webgrafía.....	102
Listado de imágenes.....	103
ANEXO.....	107

## INTRODUCCIÓN. MOTIVACIÓN.

¿Qué ocurre desde que nos levantamos hasta que llegamos a nuestro puesto de trabajo? ¿Recuerdas la canción que sonaba en el ascensor? ¿A la gente que te cruzaste durante el camino? ¿O el sonido de la ciudad en movimiento? Probablemente no. Y esto ocurre porque estamos educados a mirar a nuestro objetivo final. Nuestro objetivo es el destino que llevamos automatizado, sin importar qué es lo que ocurre durante ese camino. No nos paramos a pensar qué pasó durante ese proceso, o de lo que nos ha hecho sentir o disfrutar de aquel pequeño detalle.

Esta forma de percibir nuestra cotidianeidad se puede definir como automatismos o procesos automatizados, ya sea el cómo aprender a utilizar un elemento básico de nuestro día a día hasta lograr nuestras metas a largo plazo. Estos automatismos harán que nos resulte difícil gozar de una aptitud crítica respecto a lo que nos rodea, e impidiéndonos así disfrutar de cosas normalmente nos pasan desapercibidas.

Vamos con prisa a todos lados, la publicidad nos ataca con mil imágenes, y ni nos paramos a replantearnos si lo que se esconde detrás de ella es una amenaza o no, si nos replantea alguna incógnita o simplemente está ahí para hacernos recapacitar. Nos están educando para conseguir objetivos, para ser máquinas de producir, sin importar el qué nos llevó hasta ese resultado. Esta sociedad está haciendo que su naturaleza consumista nos consuma a nosotros mismos como un producto más, en serie, sin cambios, sin excepciones.

Ahora las relaciones se basan en dobles check en un móvil de última generación, en si te contesta nada más leer tu Whatsapp en vez de mantener una conversación cara a cara. Ya no necesitamos saber hacer comidas porque existe un robot que, introduciendo los ingredientes, te prepara lo que tú quieras.

Ahora una visita a 20 minutos andando se ha convertido en un click en la aplicación de Skype. El movimiento de muñeca de una mano al escribir sobre un

papel se ha perdido por un rápido movimiento de dedos sobre las teclas de un ordenador.

Ya no necesitamos saber modelar una escultura, ni saber de anatomía, porque una máquina 3D nos lo hará más rápido y más fiel a la realidad.

En la actualidad, la importancia del proceso es apenas imperceptible.

Éste va a ser el punto de partida que vamos a cuestionarnos.

¿Está convirtiendo esta sociedad a personas (y artistas) en máquinas productoras exentas de proceso?

Poco a poco, y cuantas más exposiciones veo, más arte y más artistas conozco, más pienso que el arte se está convirtiendo en otro bien de consumo más. Otra pieza en el capitalismo que sirve única y exclusivamente para crear y mover grandes cantidades de dinero. Ya no importa qué es lo que movió al artista para hacer eso. O qué concepto hay detrás. Por no hablar de la técnica o el trabajo que hay detrás de esa pieza. Lo único que importa es que sea un artista eficiente, que produzca gran cantidad de obra, y que haya una gran empresa que produzca dinero detrás de ese nombre.

Los artistas ya no necesitan crear ellos mismos sus obras. Las dejan en manos de funcionarios o becarios que se encargan totalmente del proceso creativo de la obra. Son otra pieza de la cadena de producción, como si de producir un coche se tratase.

Para mí, empezar la carrera de Bellas Artes fue la puerta de escape de todo esto. Entré a primero sin saber de verdad si esto era algo para lo que de verdad estaba hecha. Aún me lo sigo preguntando. Pero fue y es mi vía de escape. Llevar a cabo cada paso, ver cómo crece algo que es tuyo, algo que has creado con tus manos, te hace entender todo mucho más, cómo se comporta todo, el porqué de cada cosa. Ese diálogo entre la pieza y la persona que es a veces frustración y alivio casi siempre.

Nada nace terminado. De igual manera que nada muere acabado. Todo está en constante proceso, y cada paso que dimos, nos llevó al siguiente.

En mis piezas hablo del proceso de una manera introspectiva porque creo que éste sale del interior. Va formándonos a nosotros mismos, a la vez que nosotros formamos y nos formamos en nuestro exterior. Cada paso, cada vida o cada huella forma parte de nosotros y de lo que llegamos a ser. Nunca estamos acabados, siempre en constante proceso. Y eso es algo que esta sociedad de consumo nos está arrebatando.

## **METODOLOGÍA. OBJETIVOS.**

La idea de investigar sobre la cuestión vino a raíz de las propias experiencias, de observar a mi alrededor y analizar las preocupaciones de cómo está cambiando tan apresuradamente el mundo en el que vivimos. Para ello, utilizamos como principal libro para introducirnos en el tema "*Qué estás mirando: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*", lo que nos hizo darnos cuenta de que sí se estaba produciendo un cambio en las preocupaciones artísticas, en las prioridades técnicas o conceptuales y en su forma de resolverlo, sin embargo, no se vislumbraba una razón de peso a simple vista.

Así, tras comenzar el libro "*The art of not making*", fuimos adentrándonos más en el tema a tratar, ya que sirvió como base a lo que ha sido este proceso de investigación, puesto que nos hizo plantearnos la hipótesis de la que parte este trabajo, anteriormente citada: ¿está esta sociedad de consumo tratando a personas (y arte) como un producto de consumo más, totalmente exento de memoria, de proceso?

Era un tema que me preocupaba y del que quería saber más, por lo que se decidió seguir por esta línea de investigación.

La forma de abordar este tema fue primero desde el marco teórico, aportando material de investigación a través de las clases de la asignatura "*Metodología de proyectos*", la cual fue de suma importancia para dar el primer paso en la búsqueda de información.

Mientras, en paralelo, y gracias a las asignaturas del primer cuatrimestre como fueron “*Técnicas avanzadas de Fundición Artística*” o “*Talla en madera y piedra*”, se comenzó con la producción artística, prestando atención a la forma de producir cada una de las piezas, tanto formal como conceptualmente. Así se fue manteniendo en paralelo la investigación teórica con la práctica artística, buscando articular cada asignatura que ofrecía el Máster con las exigencias de este Trabajo Final de Máster.

En cuanto a la estructuración de este trabajo, la catalogamos como una investigación cualitativa hermenéutica, dividiéndose en tres partes generales:

Por un lado la investigación teórico-artística, la cual está primero encaminada a la Historia del arte, y cómo o qué factores han sido decisivos para que se produjese este cambio en cuanto a la importancia en el proceso. En él, se presentan contraposiciones de puntos de vista, utilizándolos como visiones complementarias para contrastarlas, sacando distintas conclusiones a partir del estudio de diferentes corrientes artísticas y artistas actuales.

Posteriormente se centra en la forma de ver el arte actualmente, y cómo uno de los principales factores que han podido crear esta visión que tenemos ha podido ser la sociedad de consumo, relacionándolo así con la sociedad y la forma que tenemos de entender al individuo, como al arte, como otro producto de consumo más, lo que nos hace de nexo introductorio a la parte práctica.

Por último, y como conclusión a lo anteriormente expuesto, se muestra la parte práctica, en la cual, apoyada por las investigaciones previas realizadas en la parte teórica, se ha tratado de investigar conceptos más introspectivos, en los que, mediante la producción de obra, se ha buscado que unan ambos conceptos que aparecen constantemente en este trabajo: qué importancia tiene el proceso artístico en la producción de la obra y de qué manera se interrelaciona con el propio proceso individual. Como diferencia notoria en la parte práctica se encuentra la descripción del proceso práctico de la obra. Esta descripción de cada una de las obras no se ha utilizado como mero soporte para apuntar todos los pasos sistemáticos que habría que seguir para realizar cada una de estas



piezas, si no que se trata de una alternativa de cuaderno de campo en el que se muestra cómo ha ido evolucionando cada una de las obras, contando experiencias propias como parte de la propia creación de la obra.

No se ha estimado oportuno hacer un apartado específico para los referentes artísticos, aunque existe un estudio de casos en el desarrollo teórico que quizá funciona como tal, ya que se van presentando a lo largo de todo el trabajo, tanto en el marco teórico como en la producción propia, conforme nos hemos ido adentrando en el tema a tratar y según las necesidades que exigía cada capítulo a tratar en el proyecto.

Este proyecto tiene como principal objetivo investigar para poder dar respuesta a la hipótesis que nos planteamos como punto de partida, es decir, si la sociedad de consumo está generando a individuos y arte como un producto más, sin proceso.

Para ello, se pretende poner de manifiesto la importancia de éste y cómo influye el proceso creativo en la persona.

De esta manera se exponen diferentes corrientes artísticas con el propósito de cuestionar la raíz de esta disyuntiva y crear contraposiciones de teorías, haciendo un profundo análisis en el proceso que conciernen a estas corrientes artísticas. Así, tras investigar estos movimientos, poder determinar un pequeño acercamiento a los cambios que se han producido en estas últimas décadas en la producción artística, cuestionándonos preguntas como si está actualmente más en auge la idea que la materialización de ésta.

A raíz de echar la vista atrás, se pretende llegar a la ruptura de arte y artesanía y demostrar cómo ha influido esto en la forma de concebir ambos conceptos, poniendo de manifiesto a referentes y movimientos que rechazan esta división, y cuáles son las premisas que sustentan tales aportaciones.

Con ello, se busca ahondar en la experiencia táctil que el proceso creativo y los materiales crean sobre el artista, haciendo especial hincapié en la forma en la que la mano y la mente se complementan durante el proceso creativo para formar una

realidad expresiva.

Como conclusión a la ausencia de proceso creativo se busca investigar en los orígenes de la industrialización y como ésta ha evolucionado y degenerado en la cultura de masas, imponiendo el sobreconsumismo y la precariedad productiva como cánones de consumo actual.

En cuanto a la parte práctica, nos hemos planteado como principal objetivo unir en todo momento los dos conceptos que tratamos a lo largo de todo el proyecto: el proceso creativo y el proceso introspectivo, abordándolo tanto a nivel formal como a nivel conceptual:

Formalmente, buscando dejar evidente el proceso tanto creativo como personal que se ha llevado a cabo y se ha experimentado en cada una de las piezas.

Conceptualmente, tratando temas e ideas como la psicogeografía, la introspección o la mente como taller creativo.

## MARCO TEÓRICO. El arte entendido desde el proceso.

### 1. Indagaciones en el proceso artístico actual.

#### 1.1. Estado de la cuestión.

Parece que actualmente esta necesidad de proceso, o al menos echarla en falta, está catalogado de clásico. Como sostiene el Dr. Eugenio Garbuno Aviña, doctor en historia del arte por la UNAM, en su ensayo sobre Arte crítico:

*“Los defensores de las últimas tendencias del arte insisten en señalar la libertad, la innovación, la inteligencia, [...] añadiendo su apertura, democratización e integración en la vida cotidiana, al ocuparse de los temas más banales e insignificantes. En cambio, acusan de conservador a todo aquél que se atreva a cuestionar la “verdad” del denominado “arte contemporáneo”, considerando retrógrada y romántico al que hable de estética o de belleza, de oficio técnico, representación o medios tradicionales.”<sup>[1]</sup>*

Pero, ¿Puede un artista reclamar la consideración de obra de arte para un objeto que ni siquiera él mismo ha fabricado, construido o manipulado, es decir, un producto industrial o de consumo que cualquiera puede adquirir o recoger de la basura?

Esta es la pregunta central del libro *The Art of Not Making*<sup>[2]</sup>. El ensayo, escrito por Michael Petry, artista y director del Museo de Arte Contemporáneo de Londres (MOCA), es el primero en abordar con profundidad las fronteras sutiles entre arte y oficio, autor y autoría, producción y creación. Entre las preguntas que plantea la obra están: ¿Puede un artista reclamar que un objeto en una obra de arte si ha sido fabricado por él o por cualquier otra persona? ¿Cuál es la diferencia entre una obra de arte y una obra artesana o producida en masa? ¿Quién es el autor de una obra de ese tipo?

---

[1] GARBUNO AVIÑA, E. Arte Crítico: más allá del arte contemporáneo. En: *Reflexiones Marginales*. México. 2014, no. 21, ISSN 2007-8501. Disponible en: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/artecritico-mas-alla-del-arte-contemporaneo/>

[2] PETRY, M. *The Art of Not Making: the new artist/artisan relationship*. Londres: Thames & Hudson, 2012.

Michael Petry presenta el arte de más de 115 artistas contemporáneos - incluyendo Takashi Murakami, Matthew Barney, Tony Cragg, Cornelia Parker, Grayson Perry, Ai Weiwei, Daniel Buren y Carsten Höller - todos los cuales tienen una cosa en común: no siempre hacen su propio trabajo. En lugar de ello, a menudo se emplean ya sea a otros a producirlo en su nombre, o de objetos apropiados hechos por alguien más. Entrevistas originales con los artistas y artesanos ofrecen una visión de esta colaboración creativa, que a menudo produce obras impresionantes en su alcance y ambición.

Siguiendo con algunos ejemplos como los que plantea este ensayo citado, José María Parreño afirma que *“Hirst no ‘hace’ ya sus obras. Tiene seis estudios y unos 120 operarios dedicados a materializar sus ideas. Él se dedica a pensarlas y a planear operaciones comerciales.”*<sup>[3]</sup>

El artista ya no está visto como ese artista solitario creando constantemente en su estudio, mimetizándose entre obra y materiales. Ahora el artista ha dado un giro de 180°, asemejándose cada vez más a la función que posee un productor cinematográfico, que dirige a los técnicos en función a su idea. El artista contemporáneo carece de capacidad técnica para afrontar físicamente la ejecución de la obra, por lo que tiene que delegar su producción, lo que pone en peligro la integridad de la obra.

La obra se queda en esa primera idea concebida, sin capacidad de cambios o improvisaciones durante el proceso creativo.

*“En general, el bloque de piedra o madera sugieren al escultor la forma que va desvelando paso a paso. Se crea una simbiosis entre el escultor, la pieza y el diseño perseguido, haciendo que la forma vaya variando a lo largo de todo el proceso, condicionada en muchas ocasiones por las posibilidades devenidas de los accidentes y características de la materia. Me refiero a lo condicionado por la aparición de nudos en la madera, vetas en la piedra...”*<sup>[4]</sup>

---

[3] PARREÑO, J.M. *Damien Hirst. Pócimas y Píldoras* [artículo]. El Cultural, 2012-03-30 ISSN 1576-7477. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Damien-Hirst-Pocimas-y-pildoras/30785>

[4] BLANCH GONZÁLEZ, E. Procesos fundamentales de acción sobre la materia. En: MATÍA, P. y otros, *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid: Ediciones Akal, 2009. Pág. 21.

## 1.2. Aproximación al concepto de proceso en el arte actual a partir de sus antecedentes históricos.

### 1.2.1. Corrientes artísticas actuales y su relación con el proceso.

#### 1.2.1.1. Arte encontrado.

Bajo este nombre se conoce a aquella obra la cual recoge objetos cotidianos, con una utilidad específica, y los descontextualiza, dándoles así un nuevo significado u otro punto de vista, dejando el papel de la percepción y su posible interpretación totalmente en manos del espectador.

Esta corriente surge a raíz del nacimiento del ready-made, término acuñado por Duchamp en 1913, el cual pone en evidencia que la intervención del artista no es necesaria a la hora de producir una obra de arte, dando por supuesto que es el espectador el que completa la construcción de la obra mediante la estética de la recepción.

La primera obra que bautizó con este nombre fue "*La Fuente*", firmada bajo el pseudónimo de R. Mutt, un urinario dispuesto horizontalmente. Esta obra trajo mucha controversia, al igual que otra de sus obras, "*Rueda de bicicleta*", ya que ponía en jaque el papel del artista como productor. En la revista "*The Blind Man*" publicada en Mayo de 1917 se lee: "*El hecho de que el señor Mutt realizara o no "La Fuente" con sus propias manos carece de importancia. La eligió. Escogió un artículo de la vida cotidiana y lo presentó de tal modo que su significado utilitario desapareció bajo un título y un punto de vista nuevos. Creó un pensamiento nuevo para ese objeto*".<sup>[5]</sup>

---

[5] No. 2 (New York, May 1917) ("The Blind Man"). Pág. 5.  
[http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/images/blindman\\_no.2\\_05.pdf](http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/images/blindman_no.2_05.pdf)



Fig. 1: Marcel Duchamp. "La Fuente", 1917.



Fig. 2: Marcel Duchamp. "Rueda de Bicicleta", 1913.

Duchamp estaba en contra de que el medio, ya fuese escultórico como la madera o la piedra, o pictórico, como el lienzo, hubiera dictado hasta ese momento de qué manera operar en el proceso de una obra de arte. El medio era lo principal y el artista se encargaba de proyectar sus ideas sobre él. Duchamp quería hacer un cambio de roles, en los que la idea adquiriría el papel principal. A partir de ella el artista ya decidía el medio que más se adaptase a la idea, fuera el que fuese. En pocas palabras, arte era todo aquello que determinaba el artista que era arte.

Esta nueva visión del artista y la obra de arte trajo consigo muchas cuestiones como hasta qué punto una obra era considerada arte por el mero hecho de llamarla como tal o hasta qué punto el papel del artista como productor de una obra única e irremplazable era necesario para la producción de ésta.

Básicamente, lo que Duchamp defendía era que por el mero hecho de que fuese considerado como artista ya podía moverse por el ámbito del arte con total libertad, utilizando todos los soportes que viese convenientes, mientras que hubiese un concepto detrás. ¿La conclusión de que la idea es más importante que el medio (lo que significa poner el concepto por encima de la técnica) ha

llenado las escuelas de arte de dogmatismo y las ha vuelto miedosas y despectivas respecto a la capacidad técnica? Esto replantea ciertas teorías, como que en un futuro, las obras de arte sean unos papeles escritos en los que habrá un concepto teórico, y no hará falta que el artista opere con sus manos a la vez que con su cabeza, puesto que la obra de arte habrá perdido tanta importancia que se habrá desechado y se habrá obviado del panorama artístico, convirtiéndonos así en unos pseudofilósofos. Esto, probablemente traiga consigo el rechazo del hacer manual (y por lo tanto, de las técnicas artísticas) convirtiendo cada vez más las escuelas de arte en escuelas de filosofía, expandiéndose más la segunda y eclipsando a la primera.

Otro caso que trajo mucha polémica fue el de la exposición de Carl André en la Tate Gallery de Londres en 1972. Una obra titulada “*Equivalent VIII*”, la cual estaba formada por 120 ladrillos refractarios que, bajo unas indicaciones del artista, se colocaban formando un rectángulo de dos ladrillos de altura. Esta obra, con instrucciones, como si se tratase de un mueble que hay que montar, sin la mano del artista, y por la cual la Tate pagó 2.000 libras (el valor real de aquellos ladrillos no hubiese superado unas cuantas libras), hizo que todos los periódicos se sobresaltasen ante tal hecho y que replanteasen cuestiones como “¿es arte?” o “¿Por qué la Tate malgasta dinero público en un puñado de ladrillos?”

Esto hace que la gente ya no se tome en serio el arte, o que piense que todo lo que hay en una sala expositiva, por el hecho de estar en ella, tiene que ser arte. Así ocurrió el pasado 24 de Mayo de 2016, en el cual dos jóvenes decidieron hacer un experimento<sup>[6]</sup>. Colocaron unas gafas en el suelo de una sala expositiva del Museo de Arte Moderno de San Francisco, para observar la reacción del espectador, y comprobar así hasta qué punto el arte es considerado como “todo vale” para el público. Estos jóvenes documentaron todo el proceso y las reacciones de dichos espectadores, publicándolo en redes sociales, dejando ver cómo la gente actuaba delante de ellas como si de una auténtica obra de arte se tratase.

---

[6] Disponible en: [http://www.abc.es/recreo/abci-ponen-unas-gafas-suelo-museo-y-visitantes-creen-obra-arte-201605261428\\_noticia.html](http://www.abc.es/recreo/abci-ponen-unas-gafas-suelo-museo-y-visitantes-creen-obra-arte-201605261428_noticia.html)



Fig. 3: Anónimo. Intervención en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, 2016.

#### 1.2.1.2. Land art.

En respuesta a la comercialización del arte que tuvo lugar en los años 60, comenzaron a nacer nuevas formas de expresión artística, lejos de esa necesidad de consumir arte que estaba empezando a florecer. Estas corrientes cuestionaban la materialidad de la obra de arte, y buscaban una vía de escape ante la comercialización, cuestionando su influencia sobre el arte.

Entre ellas, cabe destacar el Land Art, corriente en la que el paisaje deja de ser un mero elemento representado sobre una superficie y pasa a ser el elemento y soporte fundamental sobre el que se interviene directamente, formando un todo con el contexto, obra y espacio.

Una de las principales muestras en las que esta corriente se dio a conocer fue en la Dwan Gallery de Nueva York, en la que Robert Smithson, en octubre de 1968, organizó una exposición bajo el nombre de “*Earthworks*”, en la que catorce artistas expusieron al aire libre obras de grandes dimensiones. Éstas, ya fuese por



su tamaño o por su peso, no estaban pensadas para poder formar parte de una colección de arte, lo que supuso un desafío a las ideas convencionales de exposición y venta galerística. Muchas de ellas únicamente estaban documentadas fotográficamente, ya fuese por su imposibilidad de transportarse debido al contexto en el que se encontraban o porque ya habían desaparecido gracias a su carácter efímero; lo que hacía que no sólo frustrase las expectativas comerciales convencionales de la galería, sino que estableciese un extraño sentido de ausencia, incluso de pérdida, y plantease un problema especialmente desorientador sobre qué era una obra de arte “real”. Esta exposición, en general, ofrecía un ambiente pesimista, en la que se dejaba ver un futuro en el que incluso la tierra iba (y podría ser) una mercancía preciada más. “*Lo que el arte se trae ahora entre manos es una materia mutable que no necesita llegar a ser concluida con referencias al tiempo o al espacio. La idea de que la obra es un proceso irreversible que termina en un objeto icónico estático ya no tiene mucha importancia*”<sup>[7]</sup> apuntó Robert Morris sobre la exposición.

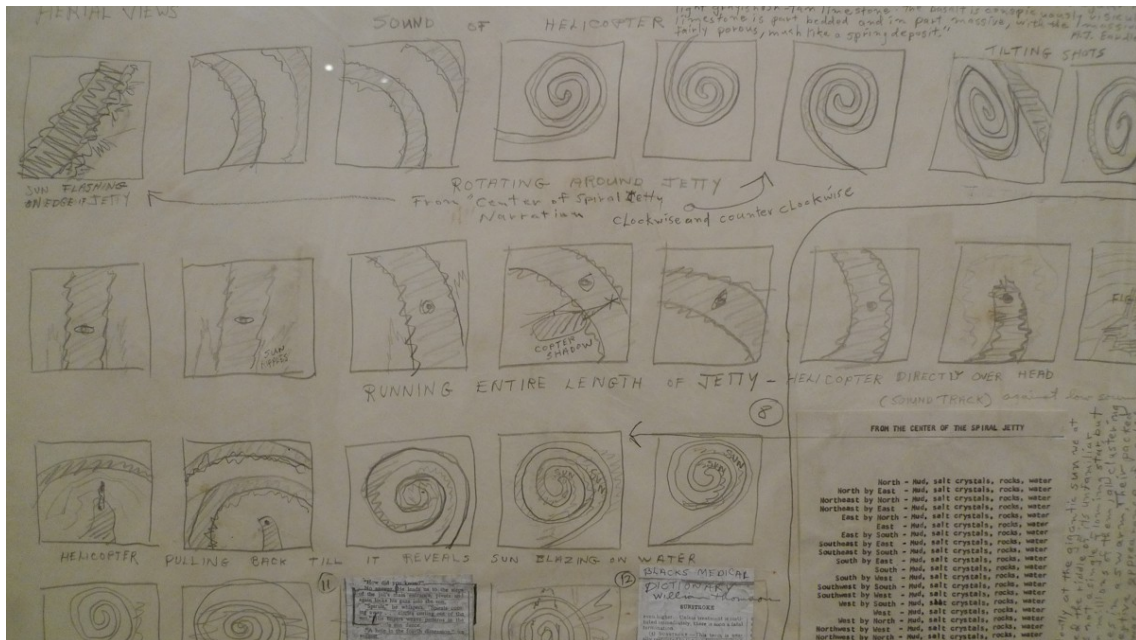


Fig. 4: Robert Smithson. “Spiral Jetty” (bocetos), 1970.

[7] KASTNER, J. y WALLIS, B. *Land art y arte medioambiental*. London: Phaidon, 2005. Pág 24.

En el Land art prima el proceso constructivo de la obra frente al resultado final, dándole la misma importancia al cómo se ha hecho que a la obra resultante de ese proceso. Por ello, la perdurabilidad de la obra siempre juega un papel importante en las características principales de este tipo de arte, puesto que cuentan con el factor de las condiciones atmosféricas y de cómo éstas pueden modificar o incluso destruir las obras con el paso del tiempo.

Fue uno de los atractivos que observaron distintos artistas en este tipo de arte, puesto que el cambio de aspecto, la intervención de factores no controlables por la mano del hombre o su durabilidad eran alicientes buscados en este tipo de práctica artística.

Una de las obras más destacadas en el panorama del Land Art es "Spiral Jetty", realizada por Robert Smithson en el desierto de Utah. Se trata de una gigantesca espiral en el sentido opuesto a las agujas del reloj que nace en la orilla del Gran Lago Salado, penetrando en él. Para la realización de esta pieza hicieron falta 5.000 toneladas de bloques de basalto negro, colocados de tal manera que en el recorrido dejan entre las líneas de piedra un doble pasillo en la arena sobre la que se encuentra.



Fig. 5: Robert Smithson. "Spiral Jetty", 1970.

Robert Smithson, el cual falleció en un accidente aéreo mientras visitaba una de sus obras en proceso, añadió que esta pieza no estuvo terminada hasta que no realizó la acción de andar por ella hasta el final de la espiral, haciendo así una analogía entre la vida (y la muerte), y cómo andamos por nuestras vidas hasta el final del camino.

A los pocos años de su realización, la obra se vio sumergida bajo las aguas del lago, permaneciendo invisible durante más de 30 años. Tras la sequía y su consecuente bajada del nivel del agua, la pieza se volvió a visibilizar, esta vez con un aspecto cambiado, pues el agua había blanqueado su apariencia y llenado de restos marinos su superficie.

### **1.2.2. Límites expandidos entre arte y artesanía.**

Actualmente, cuando hablamos de artesanía, instintivamente la mente degrada esta actividad a un nivel inferior, asemejándolo a conceptos como la manualidad o derivados. A partir de la Edad Media, arte y artesanía, que antes formaban un todo, se fueron distanciando, elevando y dignificando el arte (como artes mayores) y rebajando la artesanía (como artes menores). Los productos en serie, la industrialización y el consumo acelerado de la sociedad ha hecho que cada vez prescindamos más de este tipo de arte, pues ya sólo da cabida a productos fabricados para ser disfrutados poco tiempo debido a su mala calidad.

Se ha perdido la importancia de esa mano que se movía con el torno, o realizaba pequeños detalles sobre una cerámica. Ahora necesitamos una máquina con un nivel de producción que sobrepasa al rendimiento de cualquier mano artesana, la cual se ha diluido en la individualidad. De esta manera, se crean individuos en masa para imponer las premisas del capitalismo, perdiendo así, bajo esa presión, la creatividad y los valores únicos, haciendo que todos, junto con aquellos productos, crezcamos en masa, en un valor estandarizado y socialmente aceptado, perdiendo la identidad que hacía a ese producto y a nosotros mismos, individuales.

Patricia Stokoe en su libro *“Proceso de la creación en el arte”* distingue dos momentos diferenciados durante el proceso creativo: el momento expresivo y el constructivo. El momento expresivo, es en el cual el artista, innatamente, busca y explora su alrededor, estando totalmente sensible a todos los estímulos que le rodean, y de qué manera expresar todo ese cúmulo de sensaciones. Siempre suele aparecer una etapa de improvisación, en la cual la expresión es espontánea, que no está regida por unas leyes o por una crítica, si no que está impulsada por las emociones y el momento de la acción. Este momento, principalmente, es el que se está perdiendo bajo esa industrialización. Se evita la improvisación, lo que no está estipulado, despojándonos así de ese momento de individualidad espontánea que nos dotaba de singularidad a la hora de crear.

Y el momento constructivo, aquel que ordena ese material del que se dispone para someterlo a análisis y así ofrecerle una forma concreta a la idea creada en el momento expresivo.

*“Es aquí donde resulta fértil la intervención de todas las instancias cognitivo-rationales del creador, alimentadas por su formación estética y cultural general, sus conocimientos teóricos específicos, el dominio de las técnicas, la experiencia acumulada, etc. En este momento del proceso el artista integra en su acción todas las dimensiones y niveles de su personalidad.”<sup>[8]</sup>*

Con esto, defiende que el ser artista no es una capacidad innata con la que uno nace, puesto que estamos creados para aprender a desarrollar nuestra potencialidad creadora, que dependerá en mayor o menor medida del contexto al que se sujete, ya sea social, ideológico, cultural o cómo se fue respondiendo positiva o negativamente ante esos estímulos. El ser artista es algo que se va potenciando día a día, bajo un hacer (tanto física como introspectivamente) concreto.

---

[8] STOKOE, P. y SIRKIN, A. *El proceso de la creación en arte*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1994. Pág. 28.

### 1.2.2.1. William Morris y el Arts and Crafts.

Tras esta separación entre arte y artesanía, y como respuesta a la ferviente industrialización que se estaba dando a finales del S. XIX, nacieron distintos movimientos dispuestos a cambiar todo aquello que estaba aconteciendo, como el “*Arts and Crafts*” (conocido en castellano como “*Artes y Oficios*”), un movimiento que reivindicaba la importancia del hombre y su habilidad por encima de la de la máquina.

El Arts and Crafts fue una corriente artística asociada principalmente a John Ruskin y William Morris, la cual se posicionaba contra el estilo victoriano, dejando en evidencia los estragos tanto estéticos como sociales que la industrialización y la mecanización habían formado en la creación artística.

Se buscaba principalmente no hacer diferencia entre las artes aplicadas y el arte puro, y crear una sola unidad como era considerado anteriormente, pues todo trabajo manual en el que se crea algo mediante la intuición del creador tenía que ser considerado arte, teniendo artistas y artesanos la misma libertad creativa para producir. Por esto, se reivindicaba que el oficio de artesano debía ser apreciado por su destreza y capacidad de producción manual.

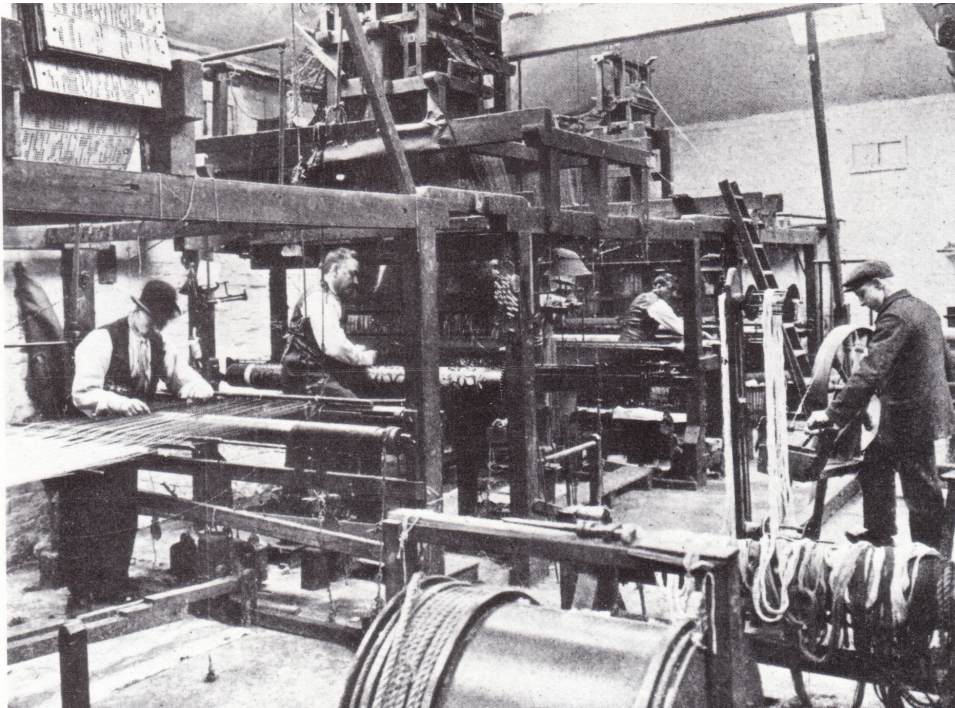


Fig. 6: Taller de tejidos en la fábrica “*Morris & Co's*” en Merton, abierta en 1880.

La Revolución Industrial fue responsable tanto de corromper el gusto popular como de destruir las técnicas artesanales tradicionales con su producción en cadena y masificación. Por tanto, se rechazaba la separación que la industria había creado entre el trabajador y la acción, fragmentando ésta en una producción sistemática y monótona, haciendo que el trabajo perdiera su singularidad.

*“Durante el periodo primero o medieval toda la producción era de índole individual dado que, aunque los trabajadores se agrupaban en grandes asociaciones para la producción y la organización del trabajo, lo hacían como ciudadanos y no como trabajadores. La división del trabajo o no existía o era mínima y la maquinaria que se usaba era sencillamente como una herramienta múltiple para ayudar a la labor manual del trabajador y no para suplantarla. El trabajador trabajaba para sí mismo y no para ningún patrón capitalista y, por ello, era amo de su trabajo y de su tiempo; este era el periodo de la artesanía auténtica.”<sup>[9]</sup>*

El arte no era entendido como un trabajo que había que realizar, si no como un medio de expresión, el cual dejaba total libertad de manipulación, haciendo de las manos la propia herramienta, sin tener que depender de ningún otro factor externo.

Con la aparición de la máquina, poco a poco ésta fue relegando a un segundo puesto al hombre. En la segunda mitad del siglo XVIII, tras la aparición del patrón capitalista, surgió el trabajo en cadena, dividiéndolo y monotonizando al trabajador, convirtiéndose en una mera pieza más del gran movimiento capitalista, pasando así, en la segunda mitad del siglo XIX, de ser un trabajador a ser un operario de máquinas.

Cuestiones como éstas se replantea William Morris en sus textos<sup>[10]</sup>, haciendo hincapié en la importancia de la artesanía, y en cómo el sistema de producción que hemos ido formando poco a poco ha hecho desvanecer el espíritu y la personalidad que poseía el arte (entendiendo arte como un conjunto, sin hacer distinciones entre artes mayores o menores).

[9] MORRIS, W. *Escritos sobre arte, diseño y política*. Sevilla: Doble J, 2005. Pág 162.

[10] MORRIS, W. Op. Cit.



Fig. 7: Detalle de maquinaria industrial.

Con esto, no se pretende dar a entender el rechazo de la máquina, ya que es un elemento indispensable en nuestro día a día, sino que se recalca cómo la industrialización ha llevado este recurso al límite, haciéndolo evolucionar hasta tal punto que ha convertido a la persona en un mero papel secundario en la producción creativa.

*“Aunque el movimiento por el renacimiento de la artesanía sea en apariencia despreciable ante la estructura gigantesca del comercialismo, a pesar de todo, si se lo considera como parte del movimiento general por la libertad para todos en el que ahora estamos sin duda inmersos, como protesta contra la tiranía intelectual y como síntoma del cambio que está transformando la civilización al socialismo resulta algo a la vez digno y alentador.”<sup>[11]</sup>*

---

[11] MORRIS, W. Op. cit. Pág 169.

### 1.2.2.2. El artesano desde la visión de Richard Sennett.

Actualmente, la mayor barrera conceptual ante la que se han visto tanto artesanos como artistas (entendiendo la unión de ambos cuando utilicemos el término "artista") es la aparición de la máquina: ¿se trata de una herramienta que nos ayuda en nuestro trabajo o por el contrario se ve como un arma capaz de sustituir el trabajo de la mano humana?

El artista, ante la perfección que traía consigo el uso de herramientas sofisticadas que no daban cabida a errores ni taras, se veía cohibido ante el rastro imperfecto que dejan unas manos sobre un trabajo manual. ¿Pero no se trata precisamente de eso? ¿De realizar cosas únicas, que no pertenezcan a una sociedad masificada, idéntica?

Richard Sennett apunta en su ensayo "El Artesano", que la manera inteligente de usar una máquina es juzgando sus capacidades y hacer de ellas una herramienta a favor de nuestros propios límites en lugar de competir con ésta valorando únicamente esas capacidades.<sup>[12]</sup>



Fig. 8: Richard Sennett. "El artesano" (detalle de portada), 2009.

Ante las imposiciones de perfección que actualmente estamos viviendo en todos los ámbitos de nuestra vida cotidiana, tanto artística como socialmente, nos vemos pasivos, intimidados; la única solución posible es rechazar estas ideas,

---

[12] SENNETT, R. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009. Pág 134.



pues nada que se haga de manera manual, dejando fluir la expresividad y la emoción del momento, puede ser igual que algo que ya haya sido realizado anteriormente.

Esta manera de apreciar la realidad nos hace cada vez más indiferentes ante lo que sucede a nuestro alrededor, sin capacidad de concebir cambios, rarezas o diferencias notables. Y precisamente son esas rarezas lo que dotan a las cosas de carácter. La irregularidad y la originalidad que se pueden apreciar en una pieza que es única es aquello que la hace realmente única. La perfección no da cabida a este tipo de conceptos, por lo que, consecuentemente, no deja lugar al experimento y la variación. Esto trae consigo consecuencias como tornar la creación a una monotonía carente de emoción o disfrute, o negar esos vestigios que el proceso manual nos deja durante su camino.

Aprender una técnica no se trata única y exclusivamente de aprender su mecanismo, su funcionamiento, sino también cómo enfrentarnos a los posibles problemas que puedan surgir durante su práctica, y cómo resolverlos de una manera creativa, dejando abiertos nuevos campos de creación ante esa “problemática”.

Una creación que no trae consigo incógnitas o curiosidad por el procedimiento hace que sea un trabajo vacío en parte. Aprender de las cosas, y de cómo se realizan, requiere preocuparse por todos los detalles, estar con los sentidos puestos sobre ello ante cualquier estímulo que acontezca.

Con esto, no sólo hablamos de una experiencia física con la creación, sino también de una experiencia reflexiva, en la que mano y mente trabajan al unísono, sin hacer distinciones entre práctica y teoría, técnica y ciencia, arte y oficio.

### **1.3. La mano como puente a la experiencia sensible.**

El cuerpo es la máquina más compleja y fundamental jamás creada. Lo manual, lo que se realiza poniendo en sintonía todo él, tanto mental como somáticamente, es lo que hace que nuestro cuerpo siga en completo equilibrio. Sin embargo, nos

empeñamos poco a poco en prescindir cada vez más de él, restándole importancia.

Cuando empieza a desaparecer la manualidad, la habilidad, la sensación de hacer algo con tu cuerpo, de sentirnos útiles, es cuando dejamos de ser libre pensadores. Actualmente, tanto en la educación como en otros ámbitos, se está dando cada vez menos importancia a aquello que requiere poner en total sintonía tu cuerpo, tanto física como psicológicamente; ya sea en ramas como el arte o como la filosofía, primando por encima necesidades sistemáticas y cerradas, sin dar cabida a la experiencia o la relatividad.

*“La obligación de la enseñanza es cultivar y apoyar las habilidades humanas de imaginación y de empatía; sin embargo, los valores imperantes en la cultura actual tienden a disuadir la fantasía, a reprimir los sentidos y a petrificar los límites entre el mundo y el yo. En consecuencia, la enseñanza en cualquier campo creativo en nuestro tiempo tiene que comenzar cuestionando la inmutabilidad del mundo vivido y volviendo a sensibilizar los límites del yo.”<sup>[13]</sup>*

Esto ocurre también en el mundo laboral. Se intenta evitar el libre pensamiento, el que da cabida a razonar, y por tanto, a replantearse los hechos que acontecen. Se nos priva de la experiencia sensible, del tocar, del sentir.

*“Ahora, con la virtualidad y la imagen mecánica y digital, la distancia entre mano y materia se ha agrandado, creando un espacio que es imposible de constatar mediante el tacto, mediante la mano. Los ojos y las palabras son ahora las que imperan en el mundo, cambiando introspección por extroversión. Los sentimientos entonces están mediados por el espacio, y se nos muestran fríos y distantes en las obras.”<sup>[14]</sup>*

---

[13] PALLASMAA, J. Y PUENTE, M. *La mano que piensa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012. Pág 17.

[14] MARTÍNEZ BARRAGÁN, C. *El alma en la mano. Artesanos y escultores de México y Valencia*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010. Pág 10.

Sin esa capacidad de acercamiento con lo que nos rodea, siendo simplemente espectadores externos, nos convertimos en transeúntes, en individuos de paso, sin capacidad de sentir o transmitir nada. En el caso del artista, ese acercamiento es la esencia para su propia realización artística, haciéndolo llegar a través de su obra.

Podemos observar una obra y hacer un juicio de valores en función a su aspecto formal o su discurso conceptual. Podemos intuir el sentimiento gracias a lo que expresa, sin embargo, si uno tiene la oportunidad de adentrarse en el proceso de su realización, en lo que ocurrió detrás de ese aspecto final, de esos errores o aciertos escondidos tras una obra completada, será mucho más consciente de su concepción, de lo que una obra te hace llegar, te hace sentir, o qué es lo que de verdad les movió a hacerla.

Esa experiencia táctil se convierte en la protagonista de la obra, tomando el control de cada acción realizada durante su creación, formando un equilibrio entre mano y mente, haciendo que ambas se vayan conformando a la vez, dando paso a las sensaciones y emociones, “*y cada acto se convierte en un final en sí mismo*”<sup>[15]</sup>



Fig. 9: Brian Booth Craig en su estudio.

Así, las manos se convierten en la herramienta que exterioriza y hace físico lo inmaterial, haciendo también a su vez de puente desde el que se obtiene conocimiento a través del tacto y del movimiento.

---

[15] MARTÍNEZ BARRAGÁN, C. Op. cit. Pág. 10.

André Wogenscky, ayudante próximo de Le Corbusier, describe de esta manera las manos del artista:

*“Entonces dejaba que mis ojos bajaran desde su cara a sus manos; allí descubriría a Le Corbusier. Eran sus manos las que lo desvelan. era como si sus manos lo traicionaran. Hablaban de sus sentimientos, de todas las vibraciones de su vida interior que su rostro intentaba ocultar [...]. Manos que uno podría pensar que el propio Le Corbusier había dibujado, con aquel trazo hecho de mil pequeños trazos sucesivos que parecían buscarse uno a otro, pero que al final formaban una línea precisa y exacta, aquel contorno único que perfilaba la forma y que definía el espacio. Manos que parecían titubear, pero de las que surgía precisión. Manos que siempre pensaban, simplemente igual que él hacía con su pensamiento, y en ellas uno podía leer su ansiedad, sus desilusiones, sus emociones y sus esperanzas. Manos que habían dibujado y que dibujarían toda su obra.” [16]*



Fig. 10: Croquis de Le Corbusier para la escultura de la mano abierta en su propuesta para “Chandigarh”, 1956.

[16] WOGENSCKY, A. *Les mains de Le Corbusier*. París: Moniteur, 2006. En PALLASMAA, J. Y PUENTE, M. *La mano que piensa*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2012. Pág 27.

## 1.4. El proceso desde el punto de vista del artista. Estudio de casos.

### 1.4.1. Bruce Nauman.

Bruce Nauman, artista nacido en Indiana en 1941, está considerado uno de los más importantes e innovadores artistas del panorama artístico actual. Artista pluridisciplinar que empezó moviéndose por el ámbito de la escultura, lo cual desembocó en otros campos como la performance, instalación o videoarte, ayudó a extender y diversificar el concepto de escultura en la década de los 60, con su nueva visión de arte; en la que pone especial atención al concepto de la obra y a su proceso de creación: *“Me gusta usar mis manos y hacer cosas... Puede parecer muy estúpido o absurdo, pero eso no importa... algunos de los trabajos más interesantes comienzan con el material- de una necesidad cruda de la actividad.”* <sup>[17]</sup>



Fig. 11: Bruce Nauman. “*Quince pares de manos*”, 1996.

---

[17] *“I like to use my hands and make things... It might seem pretty stupid or pointless but that doesn't matter... some of the most interesting work is the stuff that starts like that - out of a raw need for activity.”*  
Traducción propia. Disponible en: <http://yaoki1.workflow.arts.ac.uk/information-15-09-2014>

Su prioridad a la hora de crear se basa más en la idea y el proceso creativo sobre el resultado final, y en sus primeros años dista entre el minimalismo y el pop, desafiando sus fronteras y progresando hacia un tipo de creación más centrada en los procesos que dan lugar a la obra, haciendo que estos mismos se integren en la propia obra final. Esto sienta las bases de sus próximos trabajos, afectando también a sus modos de percibir y entender lo que es una obra de arte.

*“¿Qué es lo que hace un artista cuando se queda solo en el estudio? Mi conclusión fue que si yo era un artista y yo estaba en el estudio, entonces todo lo que estuviera haciendo en el estudio debería ser arte... A partir de este punto el arte se convirtió más en una actividad y menos en un producto.”<sup>[18]</sup>*

Nauman rechaza la idea tradicional de obra de arte y su concepción como objeto artístico y apunta hacia un arte creado a partir de la experiencia real, mezclándose con el propio proceso, haciendo de ello una experiencia de su propio cuerpo. De ahí que, lo que empezó como obra escultórica, haya ido evolucionando y entendiendo el vídeo y la performance como parte de la experiencia escultórica. Su preocupación por el paso del tiempo, su funcionamiento y continuidad también le llevaron a utilizar nuevos soportes como el cine y el vídeo para la expresión de sus ideas y dejando la escultura tradicional a un lado, entendiendo la cámara como herramienta para documentar y capturar una actividad temporal y hacerla real, constante.

---

[18] Disponible en: <http://www.macba.cat/es/pinchneck-2222>



Fig. 12: Bruce Nauman. "Five marching men", 1985.

Desde sus primeras esculturas, en la que analizaba los procesos físicos de la creación de objetos hasta sus últimas instalaciones multimedia, pasando por la autoconsciencia física, la voz, el lenguaje o los materiales industriales, Nauman siempre ha recorrido todos los ámbitos integrando con eficacia distintos medios como el dibujo, la escultura, la fotografía... Lo que provoca una permanente reflexión sobre los aspectos que envuelven la conducta humana en el contexto socio-político actual.

A principios de 2015, el Instituto Valenciano de Arte Moderno, el IVAM, presentó una exposición bajo el título de "*Caso de estudio. Cuerpo, espacio y tiempo en Bruce Nauman*"<sup>[19]</sup>, en el que realizaron una retrospectiva en la vida del artista con el fin de explorar su producción artística y así recrear su proceso creativo mediante elementos que facilitaban al público comprender y descifrar su obra.

---

[19] Disponible en: <https://www.ivam.es/noticias/caso-de-estudio-cuerpo-espacio-y-tiempo-en-bruce-nauman/>

La muestra reúne 14 obras del artista y se presenta junto a obra de otros artistas de gran influencia como Man Ray o Samuel Beckett, las cuales ayudan a la comprensión de la obra de Nauman. Un ejemplo de ello son las proyecciones de Beckett con las que empieza el recorrido, las cuales introducen “el sentido de la circularidad, de la falta del principio y el fin en la narrativa de las primeras obras de Nauman”<sup>[20]</sup>.



Fig. 13: Exposición “Caso de estudio. Cuerpo, espacio y tiempo en Bruce Nauman” en el IVAM, 2015.

#### 1.4.2. Theo Jansen.

Theo Jansen estudió física en la universidad de Tecnología de Delft antes de empezar su carrera artística en los años 70, en la que empezó interesándose por la pintura y la robótica aplicada a ésta. Poco a poco, se fue adentrando en el terreno de la escultura, que sería el que le diese el reconocimiento con sus singulares esculturas cinéticas.

---

[20] Disponible en :<https://www.ivam.es/noticias/caso-de-estudio-cuerpo-espacio-y-tiempo-en-bruce-nauman/>



*“El mar no hace más que subir, y esto amenaza con hacer retroceder los límites de nuestra tierra hasta donde estuvieron en el medievo. Y todos sabemos que en ese minúsculo trocito que nos va a quedar poco podremos hacer. Por tanto, la gran cuestión es: ¿cómo hacer llegar más granitos de arena a nuestras dunas? Sería fantástico si tuviéramos unos animales que removieran la arena de nuestras playas, que la arrojaran al aire, para que, a continuación, el viento se encargara de llevarla hasta las dunas” [21]*

Tras esta reflexión del artista, Jansen no ha parado de investigar y de crear. Sus esculturas cinéticas, realizadas con tubos y botellas de plástico, no han dejado de evolucionar desde entonces. El proceso artístico de Jansen se trata de una especie de camino evolutivo mediante el acierto y el error, haciendo hincapié en aquellos avances que durante el proceso le dan la respuesta que buscaba. Para el artista, *“Las bestias de la playa”*, como así las denomina, evolucionan y se vuelven cada vez más autónomas, mediante desarrollos de extremidades que les ayude a sobrevivir. Estas criaturas nacen en octubre y dan sus primeros pasos durante el otoño y el invierno. En primavera salen a la playa y el artista experimenta con ellas, buscando los puntos fuertes y débiles de cada una. Y es que el proceso de creación no es sólo cosa de arte e ingeniería, la biología está muy presente en su forma de trabajar.



Fig. 15: Theo Jansen. Proceso de creación de sus esculturas cinéticas.

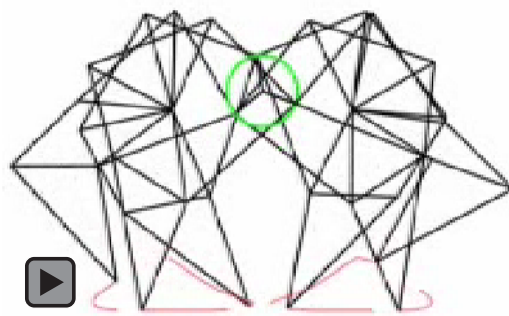


Fig. 14: Funcionamiento de una escultura cinética.

[21] Disponible en: <https://espacio.fundaciontelefonica.com/evento/theo-jansen/>

*“Las criaturas de Jansen comienzan su gestación como una simulación dentro de un ordenador, en forma de organismos de vida artificial que compiten entre sí por ser el más veloz. Jansen estudia las criaturas vencedoras y las reconstruye tridimensionalmente con tubos flexibles y ligeros, hilos de nylon y cinta adhesiva. Aquellas que se desplazan más eficazmente donarán su “ADN” (la longitud y disposición de los tubos que forman sus partes móviles) a las siguientes generaciones de Strandbeest. A través de este proceso de hibridación y evolución darwiniana, las criaturas se vuelven cada vez más capaces de habitar su entorno.”[22]*

Para que estas criaturas nazcan y puedan evolucionar, Theo Jansen ha tenido que llevar un largo proceso de creación, que dejó ver en la exposición “Asombrosas criaturas” en la Fundación Telefónica, Madrid (2015).

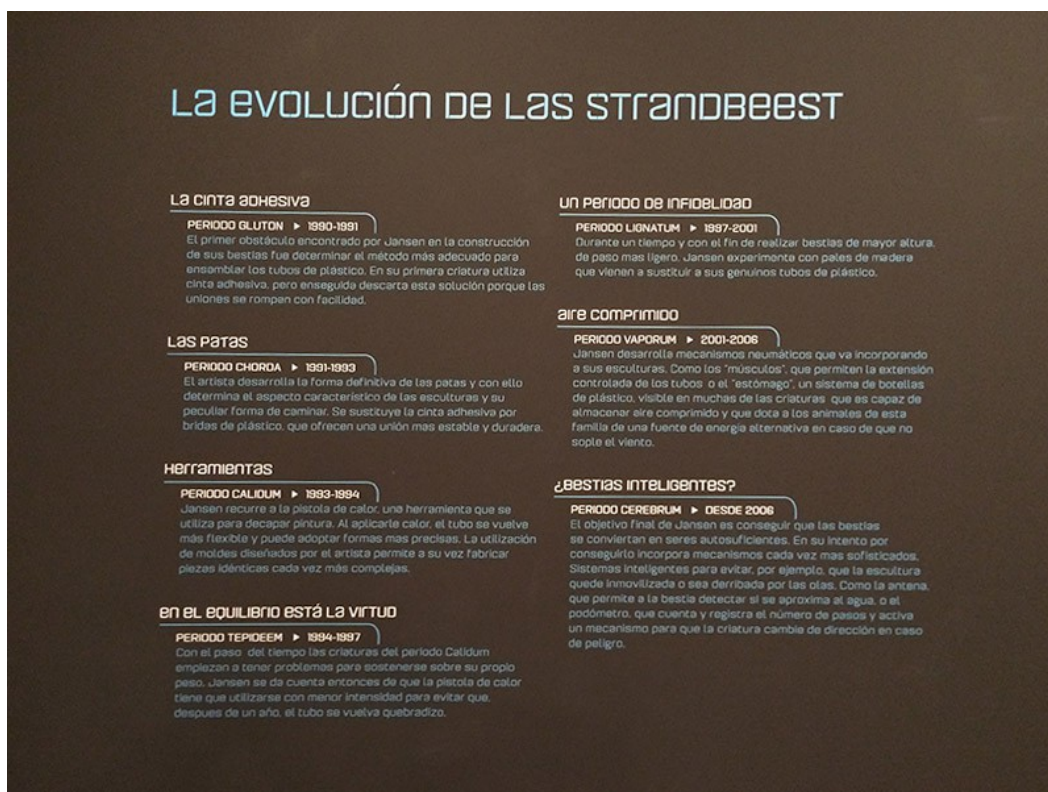


Fig. 16: Cartel de la exposición “Asombrosas criaturas” en la Fundación Telefónica de Madrid, 2015.

[22] Disponible en: [http://www.artfutura.org/v2/artthought\\_print.php?idcreation=24](http://www.artfutura.org/v2/artthought_print.php?idcreation=24)

### 1.4.3. Jeff Koons.

Artista kitsch por excelencia, y conocido mundialmente como el artista vivo más cotizado del mundo, es uno de los más codiciados por el mercado del arte.

Jeff Koons saltó a la fama a mediados de los ochenta con obras como “The new” o “*Three Ball 50/50 Tank*”; aspiradoras, balones de baloncesto y otros objetos de uso doméstico dentro de cajas transparentes, beatificándolos cual virgen en su urna, algo que recuerda mucho a Marcel Duchamp y su obra anteriormente citada, “*La Fuente*”.



Fig. 17: Jeff Koons. “*New Hoover convertible*”, 1980.



Fig. 18: Jeff Koons. “*Puppy*”, 1992.

Sin embargo, este artista es más conocido por piezas como la escultura de Puppy, perteneciente actualmente a la obra permanente del museo Guggenheim de Bilbao, o su serie de objetos globo, que destacan por su monumentalidad y su estética metálica.

Llevando al límite todo tipo de fronteras, tanto artísticas como estéticas, es el artista vivo que más caro ha vendido una obra, concretamente Balloon Dog (orange) por 58 millones de dólares.



Fig. 19: Jeff Koons. "Balloon Dog" (orange), 1994.

En cuanto a su proceso creativo, afirma abiertamente que su estudio, simulando a la famosa Factory de Andy Warhol<sup>[23]</sup> se trata de una especie de empresa en la que él dirige, mientras un centenar de personas se dedican a moldear las esculturas, a pintar los cuadros y a pintar las porcelanas. Él sólo piensa la idea y supervisa el trabajo. "Lo que importa es la idea"<sup>[24]</sup>, afirma.

En una entrevista realizada por Hans Ulrich Obrist para El Cultural<sup>[25]</sup>, Koons sostiene que:

*"Actualmente hay unas 160 personas trabajando en mi estudio. Hay quien gestiona la oficina, el correo y la web, y quien me ayuda en cuestiones creativas. Algunos esculpen, otros pintan y hay quien colorea las esculturas. Trabajo con gente porque lo último que quiero es encerrarme en un estudio solo. Quiero interactuar. Utilizo diferentes recursos como una extensión de mis dedos. Si un artista coge un*

---

[23] The Factory fue el nombre que recibía el estudio de arte fundado por Andy Warhol, en el cual este artista realizaba su producción artística en serie, de la misma manera que las grandes empresas capitalistas fabricaban productos de consumo.

[24] Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1797268-jeff-koons-el-artista-vivo-mas-carro-del-mundo>

[25] Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Jeff-Koons-Mis-objetos-son-metaforas-de-la-gente/36573>

*pincel, ¿son las cerdas las que pintan o la mente que hay detrás?”*

Convirtiendo al arte en otro producto de consumo más, este artista, que dirige obras de arte como si una fábrica en cadena se tratase. En “*de la crítica a la complicidad*”<sup>[26]</sup> discusión entre Haim Steinbach, Jeff Koons, Sherrie Levine, Philip Taaffe, Peter Halley y Ashley Bickerton, miembros líderes del mundo artístico neoyorquino de la década de 1980, deja clara su opinión acerca del arte. En esta conversación apuntan a un importante cambio en las preocupaciones del arte “postmoderno”: un interés no por rechazar un mundo de mercancías, sino más bien por trabajar con y desde dentro de la nueva y penetrante condición de comercialización de los valores en general.

#### 1.4.4. Takashi Murakami.

Este artista, conocido como el “Andy Warhol japonés” se trata de uno de los tres artistas más cotizados en el mercado del arte actualmente.

Nacido en Tokyo en 1962 y doctorado por la Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokyo, reconoce que desde sus orígenes: “*Yo quería tener éxito comercial. Solo quería ganarme la vida en el mundo del entretenimiento y tenía muy clara la estrategia sobre qué tipo de pinturas debía hacer a tal fin, pero desde entonces mi motivación ha cambiado*”<sup>[27]</sup>.

Consiguió convertir el arte en mercancía, atrayendo a la cultura de masas, lo que ha provocado que para algunos su arte sea visto como un negocio más, ya que Murakami interrelaciona el arte elevado y la cultura popular, defendiendo que el arte es parte de la economía.

Murakami, cuya polifacética obra hace difícil catalogarlo en un sólo estilo artístico, toma elementos populares contemporáneos como el anime y el manga japonés,

---

[26] La discusión, moderada por Peter Nagy, tuvo lugar en la Pat Hearn Gallery, New York, el 2 de mayo de 1986. Fue editada por David Robbins, publicada en Flash Art (Milano). Nº 129, Summer 1986, p. 46-49, y posteriormente compilada (con permiso de dicha publicación periódica) en el trabajo de HARRISON, Charles, WOOD, Paul [1992]. Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas. Reprint. Oxford; Cambridge: Blackwell, 1994.

[27] Disponible en: <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/388-takashi-murakami-biografia-obras-y-exposiciones>

aunque también su estilo se acerca al arte pop americano. Su obra abarca desde pinturas de gran tamaño de flores sonrientes y dibujos animados hasta esculturas minimalistas, pasando por películas, relojes, camisetas y otros productos de merchandising fabricados en serie.



Fig. 20: Takashi Murakami. Merchandising a la venta en su página oficial.

En 1996 fundó la fábrica *Hiropon* en Tokio, la cual en 2001 se convirtió en *Kaikai Kiki Co. Ltd.*<sup>[28]</sup>, corporación internacional en la que más de 100 trabajadores se dedican a la producción, dirección y comercialización del arte que realiza Murakami. Esta empresa desarrolla diferentes actividades con una verdadera estrategia de mercado que traspasa el ámbito de los círculos artísticos para llegar al gran público, trabajando incluso para marcas como Louis Vuitton o Issey Miyake. Su proceso creativo se basa principalmente en la creación de un boceto, el cual retoca digitalmente para posteriormente entregárselo a sus ayudantes, los cuales imprimen el trabajo en papel, serigrafían el contorno sobre el lienzo y comienzan a pintar.

Por otro lado, y tras la exposición que organizó en el año 2000 titulada “*Superflat*”, en la que unió la cultura pop japonesa contemporánea con el arte histórico japonés, hizo dar lugar al nacimiento de un nuevo movimiento,

---

[28] Disponible en: <http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/>

denominado con el mismo nombre que tuvo la exposición. Este movimiento provee una interpretación “exterior” a la cultura popular japonesa de la post-guerra a través de la subcultura otaku, término utilizado para denominar a lo que en Occidente se conoce como persona friki o nerd con aficiones obsesivas.



Fig. 21: Takashi Murakami. "Embodiment of 'um'", 2014.

## 2. El arte como producto de consumo al servicio de la cultura de masas.

### 2.1. Arte en serie. El artista como productor cinematográfico.

*“Por primera vez, la pura cantidad de objetos iguales hacía temer que el gran número embotara los sentidos; la uniforme perfección de los bienes hechos a máquina no invitaba a un acercamiento comprensivo, no provocaba ninguna respuesta personal. De una u otra manera, la posibilidad de disponer tan fácilmente de cosas nos desensibiliza ante los objetos reales que tenemos en la mano.”<sup>[29]</sup>*

[29] SENNETT, R. Op. Cit. Pág. 139.

Como hemos podido observar en algunos casos de artistas actuales anteriormente citados, el arte se está convirtiendo en una empresa más. Como quien realiza coches en serie, como quien tiene un gran estudio cinematográfico en el que hay una mente pensante que dirige todo.



Fig. 22: Técnicos en el taller de Damien Hirst realizando la obra *"The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living"*, 1991.

Durante las décadas que prosiguieron a la II Guerra Mundial, se propició un énfasis sobre el concepto que hizo más notable la distancia entre práctica y teoría en ámbitos como la arquitectura o el arte, lo que influyó en la esencia artesana de la que provenían. Actualmente, en estas disciplinas, el creador trabaja en la distancia, sin mezclarse con el material, desde un estudio pulcro y aséptico, rodeado de escritos, asemejándose a la manera de trabajar que tiene, por ejemplo, un comercial, en lugar de encontrarse en el núcleo de la acción, mimetizándose con el proceso creativo en sí. El imparable crecimiento de la mecanización y la división de trabajo a fragmentado no sólo el trabajo, sino la propia obra, los propios procesos, haciendo que se deteriore tanto la técnica como el resultado final en sí.



Esto, inconscientemente, también trae consigo ciertas cuestiones, como pueden ser las relacionadas con la autoría de la obra. En una película, aunque el director no haya realizado los efectos visuales, la iluminación o la decoración, queda clara, e inequívocamente, que la autoría reside en el director de dicha película. Sin embargo, ¿ocurre lo mismo en el mundo del arte? ¿Hemos convertido a artistas en directores artísticos?



Fig. 23: Silla de director cinematográfico.

Desde el Renacimiento siempre ha habido maestros y aprendices, relegando ciertos detalles o partes de la obra a artistas que aún están aprendiendo. No obstante, el maestro nunca se desentendía de la obra. Se mezclaba en el taller, junto a los aprendices, con el proceso artístico. Sin embargo, la nueva visión mecanizada de arte nada tiene que ver con ese antiguo taller en colaboración. Ahora el artista sólo tiene que ofrecer un boceto de cómo sería la obra terminada, sin opción a cambios o pinceladas creativas por parte de la evolución de la obra, puesto que el artista no se encuentra presente en ese proceso que tiene lugar en su gran estudio, simulando los montajes en cadena de las grandes fábricas. Esta acción mecanizada, en serie, sin cambios, dista mucho del tipo de acción

que promovía el arte llevado a cabo por el espíritu artesano.

*“Entonces podríamos decir que existen dos tipos de repetición. Una repetición necesaria y propia que pertenece al trabajo manual y que permite una gratificación y un placer importante en el trabajo artesanal. Y una repetición embrutecedora más cerca de un tipo de máquina, que se usa en el mundo industrial con la finalidad de un rendimiento total, que llamaremos mecanización.”<sup>[30]</sup>*

El creador ya no es concebido como tal, si no como un empresario que tiene que estar constantemente alimentando sus redes sociales y comerciales como si de un alto ejecutivo se tratase. Lo que antes era conocido como público o receptor ahora ha cambiado su nombre por consumidor. Debido a esto, lo que actualmente es entendido por cultura, la vida privada, las ideas, los deseos, las personas o el arte empezaron a ser fabricados a escala masiva. En serie. Y vendidos en el mercado. Este fenómeno es lo que conocemos como cultura de masas.

Ésta surge principalmente en el mundo occidental a raíz de la sociedad de consumo, aquella que comenzó industrializando principalmente los objetos, y que acabó infiltrándose hasta tal punto que colonizó al ser humano en todo su ser: alma, imágenes y sueños.

El arte pasó a ser otro bien más al servicio de la cultura de masas. Con esto no queremos decir que el arte debiera ser un arte elitista para los entendidos, que no debe ser creado para toda la sociedad. Al revés: el arte tiene que llegar a todo el mundo, ya sea comprendido conceptualmente en mayor o menor medida. Pero el hecho de transmitir y hacer llegar mediante la obra tiene que estar al alcance de todo el mundo, sin distinción de género, raza o clase social. Lo que no se tiene que convertir es en otro bien de consumo más, ya que eso si lo categoriza de elitista, puesto que es bien de consumo para la burguesía que se puede permitir el precio desorbitado e inflado que alcanza actualmente el arte.

---

[30] L'HOMME, L. *Saber Hacer. Estudio del trabajo de la mano frente a una inmaterialidad creciente de la sociedad*. [Trabajo de Fin de Máster] Valencia (ES): Universidad Politécnica de Valencia, 2015. Pág. 40.

## 2.2. La ausencia de proceso como consecuencia del sobreconsumismo

*“Tal y como las necesidades, los sentimientos, la cultura, el saber, todas las fuerzas propias del hombre están integradas como mercancía en el orden de producción, se materializan en fuerzas productivas para ser vendidas; hoy en día, todos los deseos, los proyectos, las exigencias, todas las pasiones y todas las relaciones se abstraen (o se materializan) en signos y en objetos para ser comprados y consumidos. La pareja, por ejemplo; su finalidad objetiva se convierte en el consumo de objetos, entre otros, de los objetos que antaño fueron simbólicos de la relación. Así por ejemplo, en Estados Unidos se incita a las parejas a cambiar todos los años de anillo y a “significar” su relación mediante los regalos y las compras “en común”.”<sup>[31]</sup>*

Estamos viviendo la era de la constante transformación, marcada principalmente por las tecnologías de la información y la comunicación: La llamada sociedad postindustrial (también denominada sociedad globalizada o del conocimiento).

---

[31] BAUDRILLARD, J. y GONZÁLEZ ARAMBURO, F. *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI, 2010. Pág 211.

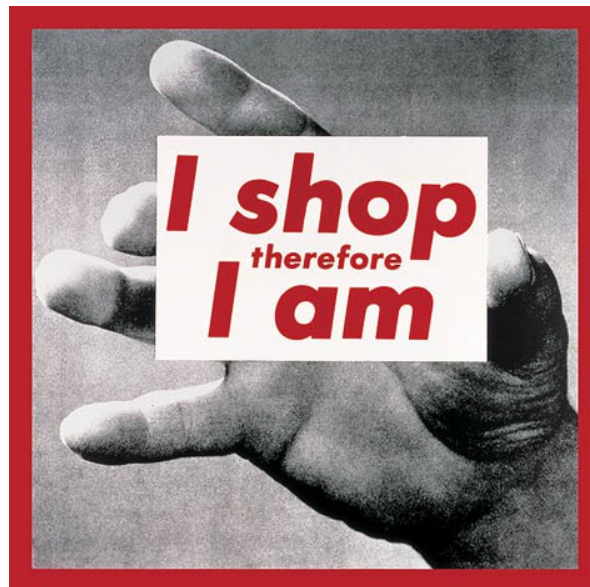


Fig. 24: Bárbara Kruger. "I Shop Therefore I Am (II)", 1987.

Los más significativos cambios se aprecian principalmente en el sistema productivo. Se trata de una productividad con unos modelos apoyados en la tecnología, con la que apenas se necesita mano de obra, pero aquella que se necesita es especializada, centrando a cada individuo en una tarea única y monótona. Los bienes y servicios culturales se producen y comercializan pensados a nivel global, fragmentando el proceso productivo en distintas partes del mundo, sin focalizar el núcleo de la creación.

La producción y el consumo cultural se ha reformado con el auge de las tecnologías, tanto en su difusión como creando nuevos formatos. Con esto, abarcamos desde el videoarte hasta los museos virtuales.

Esto también ha afectado a nuestras relaciones sociales. Desde el entretenimiento hasta el consumo, ahora todo cabe dentro de un aparato digital, creando un símil de omnipresencia, haciendo posible estar simultáneamente comprando por internet mientras mantienes una conversación o cierras un contrato vía electrónica.

Toda nuestra vida, todos los aspectos que nos rodean, tanto de relación como de producción, están asociados de una u otra manera a la digitalización y la

industrialización global, haciendo que miles de millones de personas estén bajo las mismas influencias en todos los aspectos: cultura, social, estética, moral y políticamente.



Fig. 25: Steve Cutts. "Christmas Spirit", 2014.

Las ideas, los objetos y las influencias en general se generan a escala masiva. Vivimos en un bombardeo de información, de medios, de conceptos, que sin darnos cuenta nos avasallan continuamente. Vivimos en la era del sobreconsumismo y la sobreinformación, casi siempre por encima de nuestras posibilidades.

Al tratarse de un modelo<sup>[32]</sup> de vida que tiene que abarcar a un público tan amplio, se promueven los estereotipos, creando homogeneidad y falta de originalidad, evitando la reflexión y el pensamiento crítico. Esto hace que lo que se crea, al llevar ese ritmo de vida tan frenético y al estar tan sujeto a la precariedad y momentaneidad, se vea cuestionado en su calidad para poner en auge su cantidad.

---

[32] Hablamos de modelo cuando hablamos de tendencias, objetos y rasgos que son movidos por una sociedad.

Según apunta Baudrillard<sup>[33]</sup>, el consumo no tiene límites. Si fuese una absorción, una devoración, se tendría que llegar a una saturación. Sin embargo, se desea consumir cada vez más. Si es incontenible es precisamente porque es una práctica idealista que no tiene que ver con la satisfacción de necesidades, sino porque entra dentro del sobreentendimiento del objeto, de su posesión sistemática e indefinida. Ésta sólo puede rebasarse o reiterarse continuamente para seguir siendo lo que es: una razón de vivir. El propio proyecto de vivir se ahoga en los objetos sucesivos, multiplicándose infinitamente, pues es preciso que puedan hacerlo para llenar, a cada momento, una realidad ausente.

---

[33] BAUDRILLARD, J. y GONZÁLEZ ARAMBURO, F. *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI, 2010. Págs 214-215.

## PRODUCCIÓN PROPIA.

### 1. “El proceso desde el interior”.

#### 1.1. Concepto.

*“Una obra acabada nos parece un hecho inevitable de la naturaleza. Y si yo ahora mismo escucho Alte Klang o Darkness Visible, las dos obras orquestales más largas de Casablancas que hay en el disco, no me cuesta nada sumergirme en la música o abandonarme a ella como quien se deja llevar por la corriente de un río, quien se aventura de noche en un bosque o en una ciudad de claridades lejanas. Pero entonces me acuerdo de aquella mañana que pasé en el Auditorio Nacional: qué despacio iba todo, y cuántas veces podía repetirse un pasaje que a mí me había parecido impecable, pero en el que Pons había detectado un error, la entrada a destiempo de un instrumento, la prolongación indebida de un solo. Para el espectador, para el lector, la obra de arte sucede: el que la conoce por dentro sabe que es el resultado de la ambición, la perseverancia y el trabajo.”<sup>[34]</sup>*

Creamos, nos creamos, somos proceso en sí. Esta obra habla del propio proceso de creación, ahondando en cómo va de la mano con el nuestro propio, como va creando, a partir de la experiencia, lo que sentimos, lo que vivimos, lo que puede llegar a hacer en nosotros (tanto positiva como negativamente) el proceso creativo de nuestra propia pieza.

Para mí esta pieza nunca va a estar acabada. Siempre va a haber algún material en el que lo quiera plasmar, el que me quiera transmitir algo con sus características o del que quiera sacar algo que intrínsecamente necesito que salga a la luz. O incluso, de lo que ya está formando a la pieza, siempre hay algo que cambia, que se deteriora, que fluye. De eso se trata, porque, como decía

---

[34]MOLINA, A., Talento en el derrumbe [artículo] *El País*, 2012-10-06 ISSN 1139-1979. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/04/actualidad/1349351884\\_694313.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/04/actualidad/1349351884_694313.html)

Pessoa “*no somos un alma, sino una asamblea de almas*”.<sup>[35]</sup>

Como principal referente, tanto formal como conceptualmente, se encuentra la artista Mexicana Juz Kitson. Una inmensidad de piezas se unen para crear potentes mezclas de piezas taxonómicas que exploran la fugacidad y la impermanencia de la vida, a través de la desconexión y la reinterpretación del cuerpo fragmentado. La obra de Juz Kitson se vuelve en partes independientes que mediante la forma alcanzan su propia identidad, recordándonos a formas efímeras, naturales, que tienen cierto parecido al chamanismo o lo relacionado con ello.

---

[35] Disponible en: <http://elisabethoses.blogspot.com.es/2012/07/heteronimos-sala-de-exposiciones-de.html>





Fig. 26: Juz Kitson. *"The desired desires the desire of the other"* (detalle), 2011.

La creación de esta obra vino a raíz de algunas experiencias personales que empezaron a apuntar todas hacia la misma dirección: la falta de proceso, el producto inmediato. Tras ver algunas exposiciones de artistas que empezaban a consagrarse como tales, comencé a darme cuenta que todas tenían en común lo mismo: las obras no estaban realizadas por los artistas. No sabían cómo se habían realizado esas obras porque todas habían sido desarrolladas por los becarios de las galerías en las que exponían. Los artistas simplemente habían ofrecido indicaciones de cómo tenían que ser, como quien adjunta un libro de instrucciones sin las piezas que forman el mueble de Ikea. Irónicamente, tanto en

la hoja de sala de la exposición como en las inauguraciones, se hacía hincapié en la perseverancia del artista al realizar esas obra, cuando ni siquiera las habían visto nacer ni crecer en el espacio ni en el tiempo.

Hablándolo entre compañeros del ámbito artístico, todos llegamos a la conclusión de que ahora lo que importaba era el producto. Una idea creada por una mente que lo único que necesita es un material que apoye a tal sustentación teórica, sin necesidad de que esa pieza haya sufrido cambios por los diferentes accidentes que hayan podido surgir durante la creación de ésta. Me refiero a cómo te vas dando cuenta mientras estás envuelto en el proceso creativo de cómo las ideas pueden seguir evolucionando, creándose, afianzándose, o dejándose envolver por los propios materiales utilizados. Poco a poco me fui dando cuenta de que esto no sólo pasa en el mundo del arte, de la producción artística, si no que está presente en nuestro día a día, en todo lo que la sociedad consumista ha creado. Usar y tirar. Necesitamos que todo se haga rápido porque lo vamos a desechar enseguida. Porque este ritmo de vida no nos deja “perder” el tiempo con el proceso, sino con el producto final. Estamos creando arte de consumo. Como quien crea un producto de supermercado más.

## 1.2. Proceso.

En cuanto al desarrollo práctico de esta obra, podríamos catalogarla en cuatro técnicas básicas, aunque de ahí cada una derive en una forma única de crearse. Como principal idea a la hora de realizar esta pieza, se pensó en realizar una instalación entendida como una única obra formada por 50 piezas realizadas en diferentes materiales escultóricos. Tras comenzar a realizar la obra, comprobamos que las necesidades y la propia evolución de ésta nos hicieron tornarlo hacia otro tipo de instalación, comprendida desde la experimentación. Por lo que finalmente se decidió que esta obra no fuese determinada con un número cerrado de piezas,

si no que fuese creciendo, estando aún en proceso (y probablemente nunca deje de estarlo). Actualmente cuenta con 14 piezas, pudiendo catalogarlas genéricamente en cuatro grupos. Los materiales escogidos para ellas fueron el bronce, el latón, el zamak, piedra gris pulpis, mármol blanco, mármol rojo alicante, arenisca, resina con carga de óleo, acrílico, pigmentos naturales, especias naturales y cera de abeja. Para desarrollar su proceso práctico las dividiremos en:

- 3 piezas en técnicas de fundición
- 4 piezas en talla en piedra
- 6 piezas en resina
- 1 pieza en cera de abeja

### **Piezas en técnicas de fundición y pieza en cera de abeja.**

Como primera toma de contacto con la técnica de fundición, procedimos a hacer las piezas de cera que posteriormente se utilizarían como modelos. Una variación a la técnica utilizada normalmente, que es la pieza de cera maciza, fue la que realizamos para estas piezas, la cual se hizo mediante pincelado sobre un boceto tridimensional de barro, para aportarle la forma general, y que posteriormente fue tratado y texturizado para darle el acabado final. Una vez enfriada la cera, se abre para sacar el barro y comprobar a contraluz si la pieza resultante de cera tiene el grosor necesario para poder continuar con la pieza. El uso de esta técnica nos sirvió como ayuda para controlar el grosor de la de la cera, que sería el que tendría la pieza de metal finalizada. Después se unen las dos mitades aplicándoles calor. Con esta técnica pudimos comprobar los distintos matices de la cera de abeja, cómo ésta se comporta según su fluidez y las texturas y tonos que se formaban según el tipo de pincel o la cantidad de cera que se aplicase. Con esto, nos dimos cuenta que, lo que en principio consideramos como un mero trámite hacia una pieza final de metal, se convirtió en una rica gama de tonos y texturas, aportando una pieza de igual interés simbólico que el resto de piezas incluídas en la instalación, por lo que se decidió hacer una de ellas como pieza definitiva. Esta pieza no hubiese sido materializada como parte de la obra de no haber estado

sumergidos de lleno en el propio proceso.

Tras unir la pieza, se procede con el árbol de colada, habiendo realizado con anterioridad los positivos de la copa y los bebederos. Este paso requiere un entendimiento básico de cómo se comporta el metal líquido al bajar por los bebederos de la pieza, por lo que habrá que preveer esto y colocar los bebederos en los puntos más salientes de la pieza, de tal manera que se cubran por completo todos los posibles sitios en los que podrían formarse burbujas de aire o deformaciones en la pieza final.



Fig. 27: Silvia Lillo. Modelados en cera de abeja, 2015.

Una vez formado el árbol de colada pesamos la pieza para hacer un cálculo aproximado de la cantidad de metal que necesitaremos. En este caso el peso resultante se multiplica por 10 (ya que el volumen del metal equivale a 10 veces el de la cera) y se le añade el 15% para las pérdidas o mermas de metal. Después se le dará una capa de goma laca teñida con negro humo (para comprobar por dónde lo hemos pasado ya, ya que la goma laca tiene un color muy similar al de la cera).



Fig. 29: Silvia Lillo. Piezas con árbol de colada, 2015.

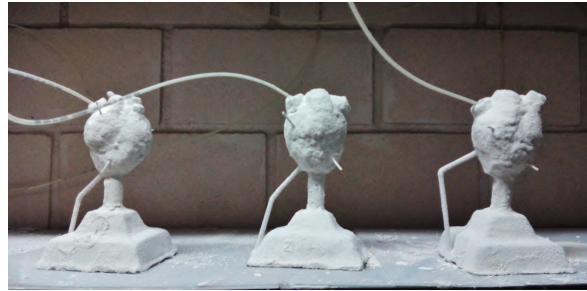


Fig. 28: Silvia Lillo. Moldes con secado asistido, 2015.

Como buscábamos que estas piezas no fuesen macizas, había que realizarles un núcleo para que el metal no rellenas la pieza por completo. Al tratarse de una pieza que daba cabida a ser rellena por uno de los orificios, se podía acceder fácilmente a esta técnica. Para que este núcleo no se moviese en el momento en el que vaciásemos el molde, colocaremos unas varillas atravesando el modelado para que así éste se pueda sujetar posteriormente. Para ello, cortamos unas varillas (en este caso latón, bronce y acero, según en el metal en el que vaya a ser positivada cada una) de unos 4 centímetros de largo y las pinchamos alrededor de la pieza.

Para comenzar con los baños que darán la forma al molde, primero damos una capa por dentro y por fuera de la pieza que no muestre clareos ni impermeabilidades, la cual compuesta por sílice coloidal mezclado con harina de moloquita, y procedemos a la primera capa de moloquita de grano fino. En el caso de estas piezas en particular, hacen falta dos capas de grano fino y dos de grano medio. Para asegurarnos de que la pieza quede bien seca por dentro y no haya peligro de que el molde se deteriore, colocamos aire asistido en el interior de la pieza para reforzar el secado.

Una vez seca la primera capa, realizamos el núcleo de la pieza, mezclando a partes iguales moloquita de grano fino y escayola disuelto en agua, mezcla que fragua por efecto de la escayola.

Una vez fraguado el núcleo, realizamos las otras tres capas exteriores, dejando unas horas de secado entre medias y fortalecemos el molde mediante fibra de

vidrio adherida al molde con la mezcla de sílice coloidal. Después de esto, ya se puede descerear, y comprobar si después del descere ha surgido alguna grieta.

En este caso tuvimos la suerte de no sufrir ninguna rotura ni grieta en el descere de la pieza, pero de haber sido así, tendríamos que haberlas localizado y haberlas corregido con fibra de vidrio.

Por último, damos un baño de seguridad con el sílice coloidal para proceder a la colada del metal, anteriormente calculado y comprado con ayuda de los compañeros de grado y máster.



Fig. 31: Silvia Lillo. Baño de seguridad al molde, 2016.



Fig. 30: Silvia Lillo. Moldes preparados para la colada, 2016.

Para ello, se colocan las piezas en el lecho de colada, dividiendo las coladas por tamaños y metal a fundir, al que se aplica calor mediante un soplete, para que el choque térmico sea menor y haya menos probabilidades de rotura de la pieza.

Tras esto, procedemos a la colada en sí. Este procedimiento se realiza en grupo y con ayuda conjunta entre todos, poniendo cada uno un poco de nosotros mismos durante el proceso. Mientras dos personas se encargan de manejar el crisol, otros ayudan a la colocación de las piezas en el lecho, a la vez que los demás preparan

las herramientas y demás utensilios que puedan ir haciendo falta durante el proceso. Así, bajo la supervisión de los técnicos de Laboratorio Raúl León y Paco P. Benavent, y la profesora Carmen Marcos, estuvimos presentes mientras observábamos cómo se iban rellenando una a una las piezas que se encontraban en el lecho de colada, con la correspondiente tensión que suponía cada vez que se comenzaba a rellenar una pieza, viviendo con el propio creador de cada una de ellas la emoción y nervios que se podía notar en el ambiente.

Como variante a este proceso de creación tan mágico y único, en una de las coladas se innovó en este paso, apagando las luces del taller. Esto hizo que la única fuente de luz que había en la sala fuese el metal candente, el cual iluminaba por completo todo el lugar cada vez que se vertía en una de las piezas para cambiar de estado haciendo más notoria la presencia y protagonismo del propio metal fundido.

Una vez vertido el metal, se separan del lecho con ayuda de unas pinzas y se sacan al exterior, por los posibles vapores que generen. Para poder desmoldarlas mejor y no se adhiriera el molde al metal sólido, se vierte progresivamente agua sobre la pieza empezando desde la copa y pasando por el resto de la pieza.



Fig. 32: Silvia Lillo. Colada de latón, 2016.

El retirar el molde y sacar tu pieza ya positivada; bajo mi punto de vista, es el momento más emocionante de todo el proceso, puesto que esos instantes en los

que estás picando con un cincel el molde mientras asoman pequeños rastros de tu pieza es en el que se apoderan por completo de ti los nervios, el miedo y la emoción, hasta que por fin se deja ver por completo, asemejándolo a lo que tiene que ser traer “una vida” al mundo.

Una vez desmoldeadas y enfriadas por completo, quitamos los restos de moloquita ayudándonos del cincel y el chorro de arena. Quitamos el árbol de colada con la radial y un disco de corte de metal, rematando los bordes e imperfecciones con la dremmel, dejándolas listas para darle una pátina.

Limpiamos bien las piezas con agua y jabón, y sin tocarlas con las manos (puesto que la grasa de los dedos puede afectar a la adherencia de la pátina) las colocamos para darle el acabado que deseemos.

En este caso, la pieza de latón se buscaba en tonos rojizos, por lo que utilizamos principalmente nitrato de hierro.

Los tonos más verdosos o incluso negros de las otras piezas se consiguieron con el nitrato de cobre, insistiendo en más o menos tiempo con el soplete, jugando y experimentando con la unión de los distintos tonos de los que disponíamos, y los que podían ofrecer a raíz de su mezcla o combustión.

Para finalizar el acabado de la pieza, se le aplica cera Álex incolora, para que la pátina se adhiera al metal por completo, cerrando los poros.

En cuanto a la realización de la pieza de zamak, se realizó una pequeña variación en el proceso, ya que es un metal que funde a menos temperatura y se podía hacer individualmente en un crisol pequeño, manejando el proceso de colada más de cerca. Para ello, primero calentamos el molde mediante un soplete mientras que se funde el zamak y después procedemos a la colada del metal, sujetando el molde con ladrillos refractarios.





Fig. 34: Silvia Lillo. Caldeado de molde mediante soplete, 2016.



Fig. 33: Silvia Lillo. Preparación del molde para su colada, 2016.

En cambio, aquí el resultado fue distinto. Al retirar el molde de la pieza de metal ya colada, comprobamos que no se había rellenado por completo, dejando oquedades en su interior, dejándose intuir la forma pero sin llegar a ser la buscada en un principio, lo que dio unos matices diferentes a la pieza, mucho más sinuosos y particulares.

Esto no quiso decir que la pieza estuviese imperfecta, inacabada o se tratase de un error durante el proceso. Al revés: el comportamiento inesperado que tuvo el metal al entrar en el molde nos dio unos resultados que variaron de la idea principal, haciendo que el azar o incluso las propias leyes físicas jugasen también un importante papel en el proceso de creación.

### **Piezas talladas en piedra.**

Comenzamos el proceso con la elección de los distintos tipos de piedra que queremos para la pieza, en este caso pasando por diferentes tonalidades como son la piedra gris pulpis, mármol rojo alicante, arenisca y mármol blanco. Una vez elegidas, hacemos un boceto en plastilina, que nos servirá como referencia a la hora de empezar a sacar la forma general del bloque de piedra. Sin embargo, éste únicamente nos sirvió como modelo en cuanto al tamaño genérico de la pieza,

puesto que, una vez sumergidos en el proceso, pudimos comprobar que cada pieza iba pidiendo su propia forma gracias a su dureza, sus vetas o su forma en general. Con ayuda de la radial y disco de corte de polvo de diamante, vamos abocetando los rasgos generales de la pieza sobre cada uno de los bloques. Una vez vamos teniendo las pautas generales de la forma de nuestra pieza, vamos adentrándonos más en detalle, primero con la radial y luego continuando con una amoladora de cuello recto con una fresa de polvo de diamante, apta para profundizar bien en todo tipo de piedras, ya sean más duras o menos. También pudimos comprobar que la soltura con la que se realizaban los gestos sobre la piedra dependían mucho del tipo de piedra y de la cantidad de horas que llevásemos inmersos en el proceso. Por ejemplo, no se utilizaba la radial con tanta fluidez ni se tenía tanta visión volumétrica de la pieza al principio de comenzar la asignatura que llevando dos meses creando estas piezas. Esto, además, se puede apreciar en la forma de las piezas, cómo van madurando sus formas y contornos conforme fuimos creándolas, habiendo sido la primera la que realizamos en mármol blanco y la última del proceso la pieza que realizamos en mármol rojo alicante.

Tras finalizar con la forma de la pieza detalladamente, procedemos a su acabado final, comenzando con un disco de lija para las grandes superficies y continuando con papel de lija de agua, de una dureza de 150. Después continuaremos con uno de grano más fino, como es el de 220, hasta comprobar que ya no quedan rastros sobre la piedra de la talla. A partir de ahí empezaremos a pulir con la radial y un disco de pulir apto para piedra, aplicándole potea para un mejor acabado.



Fig. 35: Silvia Lillo. Piezas realizadas en piedra, 2016.

### **Piezas de resina.**

Para comenzar con las piezas de resina, primero realizamos un modelado en plastilina Roma IV, que tiene una dureza media, para posteriormente, a partir de él empezar a trabajar. Realizamos un molde de dos piezas de escayola, para luego sacar un positivo a molde perdido de éste, en escayola de Exaduro, ya que ofrece una dureza mayor que el resto de escayolas, para evitar perder textura y detalles en el modelo.

A partir de él sacaremos el molde de silicona, que nos servirá para sacar varias piezas del mismo molde.

Comenzamos haciendo una cama de barro sobre la que apoyaremos la pieza, intentando buscar el medio de la pieza de tal manera que no surjan enganches ni zonas inaccesibles a la hora de positivarla. Recubrimos con una fina capa de barro la otra mitad de la pieza que queda visible después de colocar la cama de barro, cubriendo así el modelado por completo. Para una mejor unión de las futuras piezas de silicona, es recomendable hacer unas pestañas de barro y adherirlas a la forma, para así conseguir que después casen perfectamente unas con otras.



Fig. 36: Silvia Lillo. Proceso de realización de molde de silicona sobre modelado, 2016.

Una vez todo recubierto de barro, procedemos a realizar la madre de escayola, la cual tendrá un grosor más o menos uniforme, cubriéndola en forma de caparazón. Una vez ha fraguado, procedemos a hacer la otra madre retirando la cama de barro pero sin quitar aún el resto de barro que recubre el modelado en sí ni las pestañas de agarre. Con un cuchillo de punta redonda realizamos unas hendiduras en la madre ya realizada y aplicamos cera Álex a todo, para que a la hora de desmoldarlo sea más sencillo y no se nos pegue. Cuando ya tenemos las dos madres endurecidas, realizamos dos agujeros de manera perpendicular a ambas, que servirán uno como bebedero y otro como respiradero para la silicona.

Retiramos el barro sobre el modelado de una de las partes (sin retirar aún la otra parte) dejando el modelado dentro y cerramos el molde, asegurándolo mediante alambre de atar y reforzando las juntas con plastilina. Realizamos la mezcla de la silicona con el catalizador, removiéndolo bien para que catalice correctamente y lo vertimos por el bebedero, hasta que veamos por el respiradero que ha cubierto todo el modelado.

Dejamos catalizar durante 24 horas y procedemos a hacer lo mismo con la otra parte del molde, obteniendo así ya el molde completo para realizar las futuras piezas.

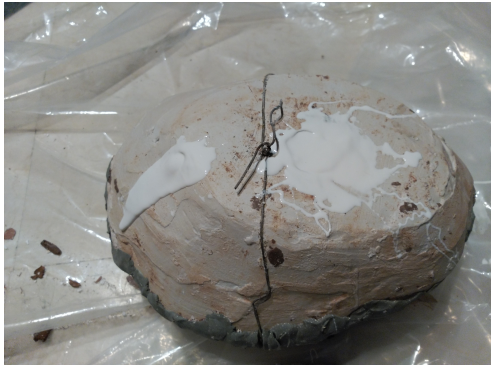


Fig. 38: Silvia Lillo. Molde de silicona y escayola cerrado, 2016.



Fig. 37: Silvia Lillo. Molde de silicona y escayola abierto, 2016.

Terminado el molde, procedemos a realizar los distintos positivados, probando con distintas texturas, acabados o materiales en función de lo que nos iba aportando cada uno, experimentando con el proceso de creación. Buscábamos que fuesen materiales pobres, accesibles. El primer positivo decidimos hacerlo en resina transparente, sin ningún aditivo, para comprobar sus formas y transparencia. Continuamos experimentando con los distintos tonos que nos podían dar otros materiales no tan convencionales, como el pimentón utilizado como pigmento, el cual ofrece unos matices anaranjados que enriquecen mucho la estética de la pieza. Otros materiales que utilizamos fueron el acrílico gris metalizado, para darle un aspecto más industrializado, acercándonos a la idea de molde en serie y prefabricado.

También jugamos con la transparencia que podía ofrecer un recurso tan utilizado como es la pintura acrílica, y probamos con los distintos matices que daba, en función de la cantidad que fuésemos añadiendo al molde. Otro resultado que fuimos descubriendo mediante prueba y error en el proceso creativo fue el uso de la sal. Probamos a mezclarla con pintura acrílica amarilla, rellenando de sal sólo una tercera parte del molde. De esta manera, pudimos observar que la sal absorbió parte de la pintura y la arrastró a la parte posterior del molde, ofreciendo un degradado inesperado.



Fig. 39: Silvia Lillo. Propuesta expositiva para PAM!16, 2016.



Fig. 40: Silvia Lillo. Pieza en latón, 2016.



Fig. 41: Silvia Lillo. Pieza en bronce, 2016.



Fig. 42: Silvia Lillo. Pieza en zamak, 2016.



Fig. 43: Silvia Lillo. Pieza en mármol rojo de Alicante, 2016.



Fig. 44: Silvia Lillo. Pieza en cera de abeja, 2016.



Fig. 45: Silvia Lillo. Pieza en gris pulpis, 2016.



Fig. 46: Silvia Lillo. Pieza en mármol blanco, 2016.





Fig. 47: Silvia Lillo. Pieza en arenisca, 2016.



Fig. 48: Silvia Lillo. Pieza en resina transparente, 2016.



Ilustración 50: Silvia Lillo. Pieza en resina transparente con carga de especias caseras, 2016.



Fig. 49: Silvia Lillo. Pieza en resina transparente con carga de acrílico plateado, 2016.



Fig. 52: Silvia Lillo. Pieza en resina transparente con carga de pigmento, 2016.



Fig. 51: Silvia Lillo. Pieza en resina transparente con carga de acrílico amarillo y sal, 2016.



Fig. 53: Silvia Lillo. Pieza en resina transparente con carga de acrílico azul, 2016.

## 2. “Unseen”.

### 2.1. Concepto.

*“En el individuo el cerebro actúa a partir de un nivel de acción simbólica que incide sobre él, proveyéndole los estímulos afectiva, social y culturalmente significativos. De este modo, cada individuo resulta ser un creador, aunque no consciente, de sí mismo.”<sup>[36]</sup>*

Sin darnos cuenta, cada situación que acontece nos hace ser o actuar de una manera u otra. Todo lo que nos rodea, los factores sociales, políticos, familiares o culturales nos convierten en nuestros propios creadores. Nuestro cuerpo es nuestro propio almacén. Almacén de ideas, de vivencias, de memoria. Despojándonos de la piel, de lo que nos distingue exteriormente del resto, se convierte en un depósito de todo lo que somos y todo lo que podremos ser.

Para la realización de esta pieza, se empezó a jugar con estas ideas. La idea de cuerpo y de almacén, de jaula, de prisión, o presión.

Jugando con el cuerpo, implícita e ilícitamente, con su forma y anatomía, buscando esos huecos por rellenar, y con qué rellenarlos.

*“El culto del individuo que pregona el capitalismo no es sino pantalla ideológica de intereses minoritarios que en realidad necesitan masificar al sujeto para imponer su dominio. La opresión con la que se sumerge y asfixia la creatividad individual no opera sólo por medio de la coerción, sino fundamentalmente por inducción de modelos, valores, actitudes, metas, que van erigiéndose en un ideal del yo que termina por negarse a sí mismo: parecerse al otro (ese “otro” socialmente estandarizado, o el personaje de turno que dé la marcada del éxito) concluye por ser el valor absoluto de la propia identidad.”<sup>[37]</sup>*

---

[36] STOKOE, P. y SIRKIN, A. *El proceso de la creación en arte*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1994. Pág. 19.

[37] MORRIS, W. Op. cit. Pág. 14.

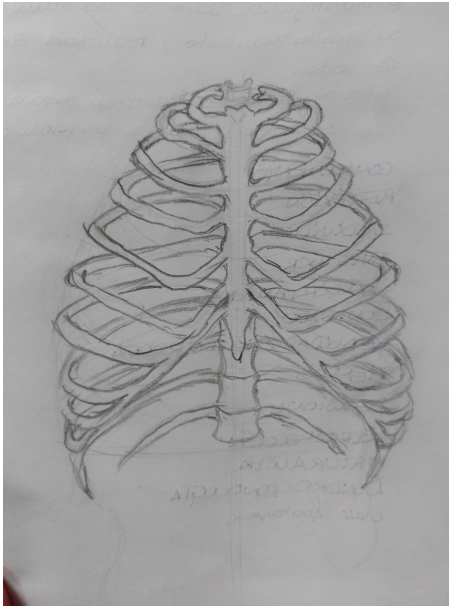


Fig. 55: Silvia Lillo. Boceto para "Unseen", 2015.

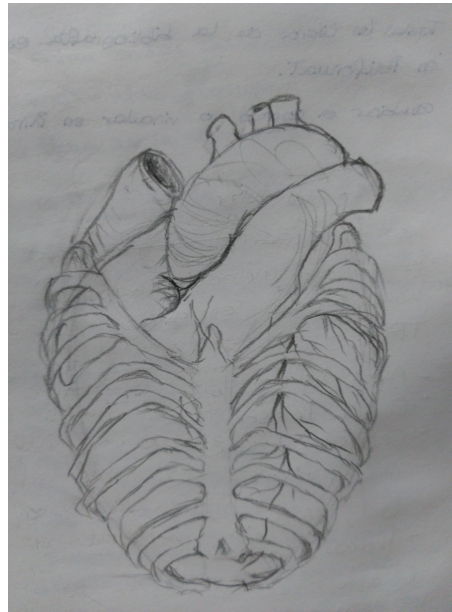


Fig. 54: Silvia Lillo. Boceto para "Unseen", 2015.

## 2.2. Proceso.

Primero se realizó un boceto en plastilina de dureza media, al cual le realizamos un molde de escayola para positivar posteriormente en cera mediante la técnica de pincelado.



Fig. 56: Silvia Lillo. Modelado sobre plastilina, 2015.

Ya que la zona de las costillas tenía muchos enganches, tuvimos que recurrir a molde perdido para poder sacar la pieza de cera con facilidad.

En este caso, haremos núcleo en dos partes, para soldar posteriormente la pieza, por lo que colocamos las varillas que sujetarán al núcleo y con cuidado, rellenamos el núcleo con la misma técnica anteriormente citada, dejando libre de la mezcla los bordes de la cera por donde soldaremos posteriormente la pieza.

Cuando la mezcla ha fraguado, lijamos el núcleo para que coincida perfectamente y unimos las dos partes de la pieza, para proceder a realizar el árbol de colada y el mismo sistema de realización del molde anteriormente documentado.



Fig. 57: Silvia Lillo. Molde de escayola, 2016.



Fig. 58: Silvia Lillo. Positivado por piezas, 2016.

Una vez realizada la colada y extraída la pieza de metal, procedemos a pequeños retoques. Para darle un aspecto más limpio, mediante discos de corte y lijado, pulimos la pieza por la zona de las costillas con ayuda de una dremmel y le aplicamos la pátina deseada, mezclando los diferentes tipos de los que disponemos, utilizando principalmente nitrato de hierro y cobre.



Fig. 59: Silvia Lillo. Pieza de latón sin patinar, 2016.



Fig. 60: Silvia Lillo. Pieza de latón patinada (detalle), 2016.



Fig. 61: Silvia Lillo. Pieza de latón patinada, 2016.

### 3. “404 not found”.

#### 3.1. Concepto.

*“En rigor, la masa puede definirse, como hecho psicológico, sin necesidad de esperar a que aparezcan los individuos en aglomeración. Delante de una sola persona podemos saber si es masa o no. Masa es todo aquel que no se valora a sí mismo -en bien o en mal- por razones especiales, sino que se siente «como todo el mundo» y, sin embargo, no se angustia, se siente a saber al sentirse idéntico a los demás.”* <sup>[38]</sup>

---

[38] Ortega y Gasset, J. *La rebelión de las masas*. Madrid: Biblioteca nueva, 2001 Pág 12.

Vivimos en la era digital. El auge de las tecnologías, desde internet hasta los dispositivos móviles han hecho que nuestra vida se encuentre sumergida en la nueva era de la cibercultura. Han modificado toda nuestra rutina, hasta el punto en el que afectan a nuestra forma de percibirlo o de sentirnos nosotros mismos. Han pasado de ser una mera herramienta que nos ayudaba y nos hacía la vida un poco más fácil a ser aquel elemento indispensable en nuestras vidas, desde que nos levantamos hasta que nos acostamos. Nos hacen perder el contacto humano, puesto que todas las transacciones, o incluso toda sociabilidad con el resto puede ser a través de la pantalla de un ordenador o de un móvil. Todo se puede manejar ya mediante un objeto tecnológico, hasta a nosotros mismos.

Nos están vaciando el contenido para meterlo en un dispositivo de 5 pulgadas y 16GB de memoria. Nos ofrece todas las facilidades para que pensar cada vez sea menos necesario en nuestro día a día. Esto, poco a poco, está creando a seres en masa, sin identidad, cubierta bajo una pantalla que piensa por la persona.

### **3.2. Proceso.**

Aprovechando los medios y la técnica que ofrecía la asignatura de "*Procesos experimentales de serigrafía*", se buscó un enfoque distinto a la forma de representar, adentrando el proyecto en otros ámbitos como puede ser el del grabado y la gráfica.

Comenzamos realizando un boceto a mano, el cual posteriormente se trató mediante photoshop para poder darle las características necesarias para poder utilizarlo en la técnica de serigrafía. En esta técnica, una forma de trabajar es mediante fotolitos, es decir, dividir la imagen por "capas" dependiendo de los colores que la vayan a componer. Siguiendo con la estética del cuerpo en su fragmentación y composición, se buscó el hilo conductor entre éste e internet. Por ello de que en el interior del cuerpo se encuentre vacío, sin nada de valor, únicamente unas cintas policiales, a modo de crimen, en las que aparece escrito "404 not found", código utilizado en internet que indica que la página no ha sido



capaz de comunicarse con el servidor, evidenciando que ha habido un error en el sistema por falta de recursos.

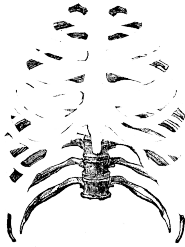


Fig. 64: Silvia Lillo.  
Fotolito 1 para  
serigrafía, 2015.



Fig. 63 Silvia Lillo.  
Fotolito 2 para  
serigrafía, 2015.

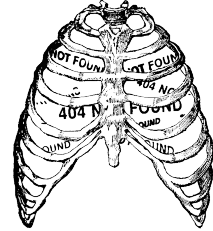


Fig. 62 Silvia Lillo.  
Fotolito 3 para  
serigrafía, 2015.

Una vez impreso sobre acetato transparente e insolado en la pantalla serigráfica, se procedió a su estampación, haciendo una serie de 12 estampas, asociando esta creación en serie al concepto que en todo momento quiere transmitir la obra.

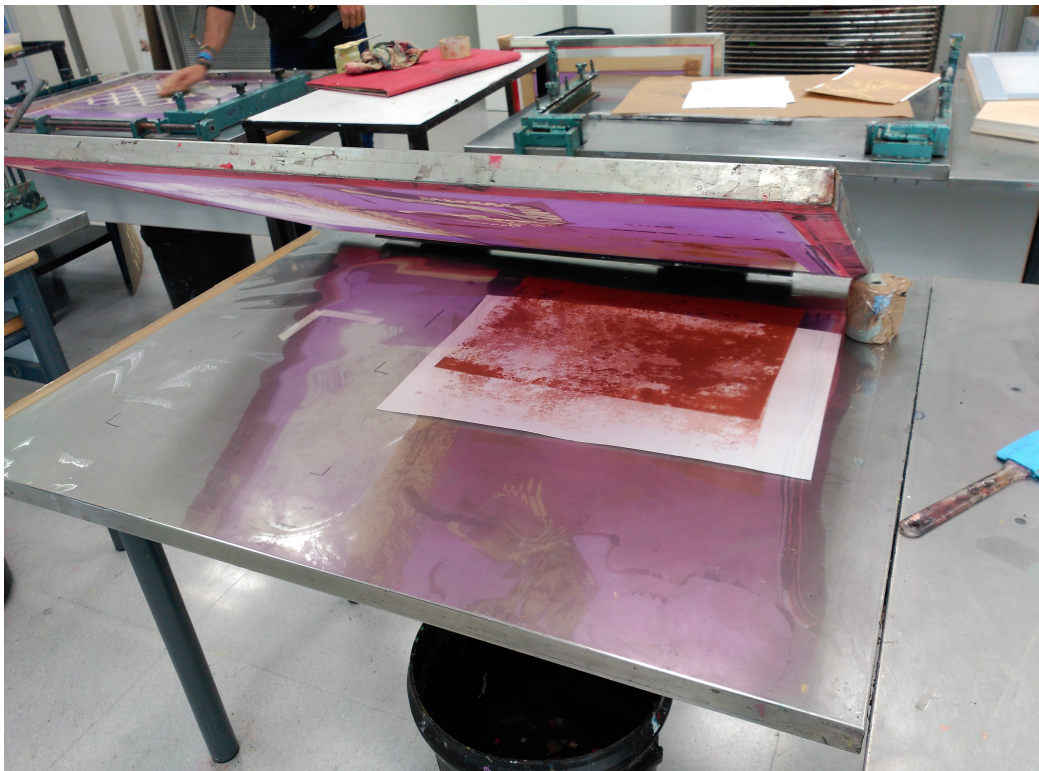


Fig. 65: Silvia Lillo. Proceso de estampación en serigrafía, 2015.

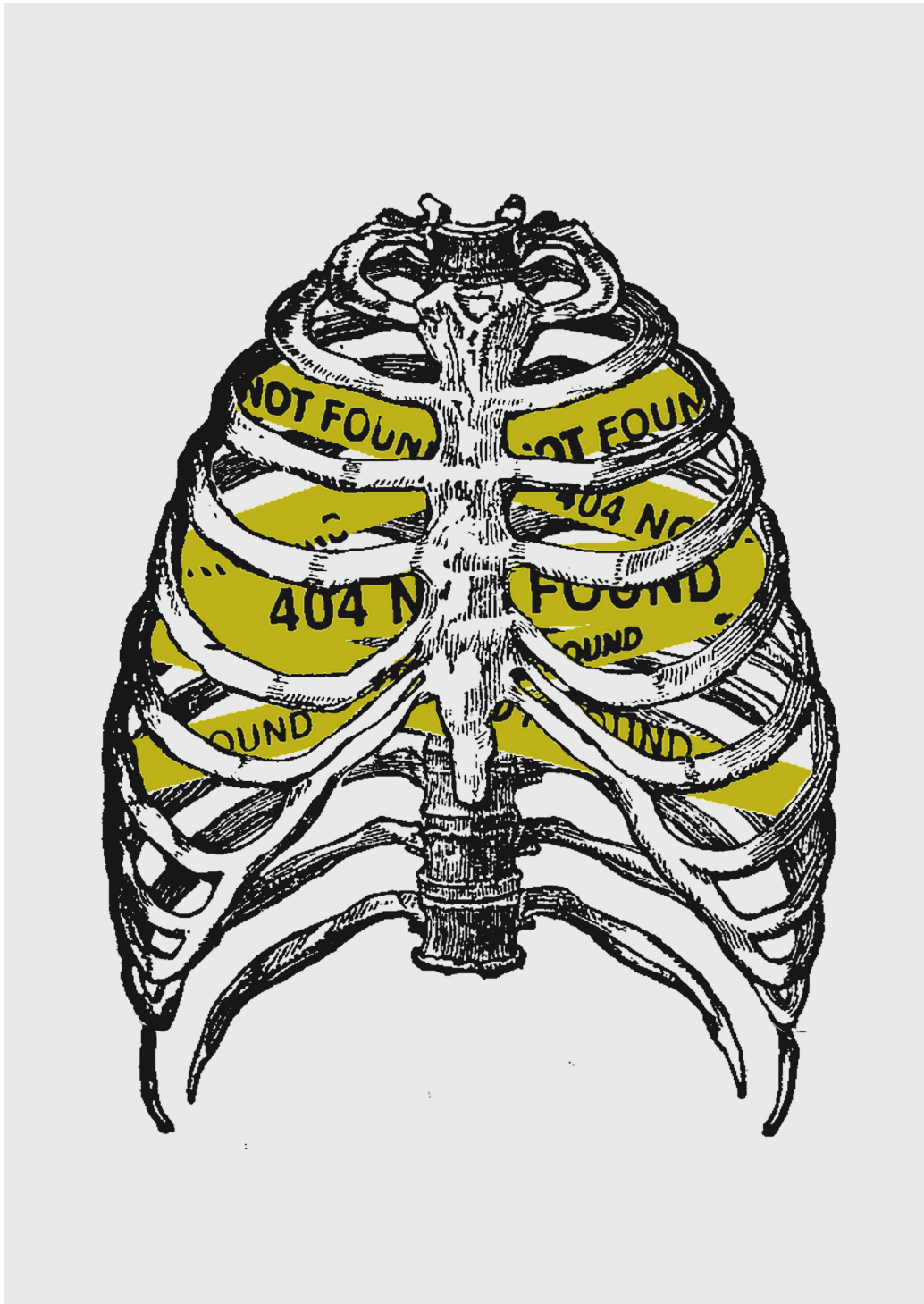


Fig. 66: Silvia Lillo. Serigrafía a tres tintas sobre papel, 2015.

#### 4. "Caminando sobre mapas. Psicogeografía de un lugar."

##### 4. 1. Concepto.

*"Cada hombre, cada individuo ha podido vivir su propia historia en el corazón de la ciudad. A lo largo de sus itinerarios, de sus paseos" (...)*  
*"El ciudadano siempre ha estado creando la ciudad, es más, permanece recreando la ciudad constantemente; y cuando toma plena conciencia de su ciudadanía, la invisibilidad de la ciudad se le revela".<sup>[39]</sup>*

Este trabajo surge desde la propia experiencia. Cuando llegamos a una ciudad todo es nuevo, todo intentamos asociarlo o acercarlo a experiencias pasadas, a sitios o situaciones que ya hemos vivido y que se pueden asemejar a lo que vemos, sin conseguir quitarnos ese sabor de que pese a eso, todo es nuevo y distinto a lo que ya conocemos.

*"La ciudad es ese entorno paradójico y diverso en el que discurren nuestras vidas, es la expresión de la cultura y la organización social de las personas, y es el espacio que contiene nuestras memorias individuales y las de la colectividad."<sup>[40]</sup>*

Cuando llegué a Valencia ese fue el sabor de boca que me acompañó varias semanas, al estar acostumbrada a otro tipo de entornos como era Madrid o los pequeños pueblos de Ciudad Real. No se parecía a ninguno de ellos, sin embargo, tenía un poco de cada uno.

Esa Valencia de mi memoria iba enriqueciéndose conforme pasaban los días y las experiencias que tenía en esta ciudad me acercaban cada vez más a una imagen más nítida de la ciudad, más enriquecida y completa.

Cuando llegaba a Madrid todo el mundo me preguntaba que qué tal en esta nueva ciudad y que cuál de las dos me gustaba más, lo que me hizo

---

[39] AUGÉ, M. "Lugares y no-lugares". En: *Desde la ciudad. Arte y Naturaleza*. Actas del IV Curso. Huesca: Diputación de Huesca, 1998.

[40] MARTÍNEZ-ARRARÁS CARO, C., ANGULO DELGADO, T., RABAZAS ROMERO, A. y VESELINOVA SÁBEVA, D. Derivas de la memoria. Una biocartografía de Madrid. *Arte y Ciudad - Revista de Investigación* [online]. 2013. Vol. 3. Disponible en: <http://eprints.sim.ucm.es/25012/1/Arraras.pdf> Pág. 472.

replantearme algunas otras experiencias pasadas.

Una amiga perteneciente a Santa Cruz de Mudela, que había estudiado enfermería en Toledo, se tuvo que trasladar el año anterior a Madrid por temas de trabajo. Tras unos meses le hice la pregunta que todo el mundo acaba formulándote en algún momento, “¿te gusta tu nueva ciudad?” a lo que ella me respondió negativamente, pues decía que era una ciudad vacía que iba con demasiada prisa a todos lados, (lo que automáticamente mi cabeza resumió como “está llena de no-lugares<sup>[41]</sup>”). Me pareció un disparate, puesto que pensaba todo lo contrario de Madrid.

¿Por qué unas respuestas tan dispares en dos personas de la misma edad, que provienen del mismo lugar y que tienen unas demandas en cuanto a lo que tiene que tener una ciudad similares?

Cuando empezó a contarme su día a día lo entendí todo. Se despertaba a las 6 para tragarse un atasco de una hora, para pasar 9 horas en un trabajo que no tenía nada que ver con su formación, comiendo un sándwich rápido entre la gente que pasaba con prisas a todos lados.

Esto me replanteó algunas respuestas: nuestras experiencias son las que conforman el lugar. Son las que hacen que una ciudad para nosotros tenga sentido o no.

La psicogeografía es la teoría perteneciente al situacionismo que estudia estos tipos de comportamiento, la cual pretende entender los efectos y las formas del ambiente geográfico en las emociones y el comportamiento de las personas.

*“Estas nuevas ideas acerca del papel clave que desempeña la emoción en la guía del comportamiento cotidiano también tienen un gran impacto en el entendimiento de nuestra psicogeografía, es decir, en cómo nos influyen los entornos en los que nos movemos. Pese a que sugerir que los lugares influyen en los sentimientos y que los sentimientos influyen en las decisiones que adoptamos dista mucho de ser una idea nueva, los descubrimientos que apuntan hasta qué*

---

[41] Término acuñado por Marc Augé.

*punto una mezcla profunda del pensamiento y la emoción pueden modificar nuestras acciones se han subestimado de manera considerable.*<sup>[42]</sup>

Ya en el año 1952 Chombart de Lauwe señaló en su estudio sobre “*París y la aglomeración parisina*” que “*un barrio urbano no está determinado únicamente por los factores geográficos y económicos, sino por la representación que sus habitantes y los de otros barrios tienen de él.*”<sup>[43]</sup> Con un mapa hizo un estudio sobre el recorrido, a lo largo de un año, de una joven estudiante de clase media-alta en el distrito XVI de París, comprobando que su movilidad se reducía a un triángulo que situaba entre la escuela, sus clases de piano y su propia casa. Así, cada uno vamos creando nuestro propio mapa, nuestra propia ciudad, mediante nuestras rutinas, nuestros pasos y nuestras experiencias. Cada ciudad está compuesta de miles de ciudades que provienen de la memoria y el imaginario de sus habitantes.

Otro trabajo de Guy Debord que ha servido como referente a la hora de realizar este proyecto ha sido “*The naked city*”, el cual se trata de mapas realizados por personas que han recorrido la ciudad y que han sacado lo que para ellos consideran puntos de interés de la ciudad, separándolos e individualizándolos, como si de islas se trataran. Así, éstos invitan al usuario a que recorra y siga todos esos espacios, poniéndose en la piel de cada una de las personas que lo crearon, dotándolos de ese punto tan personal e intransferible. Estos mapas sirven al autor para unir la geografía urbana con el comportamiento de cada una de las personas, y cómo pueden ser modificados o transformados.

Pero no siempre se corresponde la ciudad que creamos desde la experiencia a la que se crea desde el imaginario. De hecho, suelen ser muy dispares. La ciudad que creamos y la ciudad que quiere crear nuestro imaginario se solapan creando nuestra propia psicogeografía entre el “querer” y el “deber”.

*“Día tras día seguimos las mismas rutas, llegamos a los mismos*

---

[42] ELLARD, C. *Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y en el corazón*. Barcelona: Ariel, 2016. Pág. 24.

[43] CHOMBART DE LAUWE, P. *Paris y la aglomeración parisina*. París: Bibliotheque de Sociologie Contemporaine, P.U.F., 1952. Pág. 3.

*destinos y realizamos una serie de rutinas vitales preprogramadas en nuestros espacios vitales. Nos retiramos a nuestros hogares para descansar y disfrutar de privacidad, nos desplazamos al lugar de trabajo para ganar un salario, compramos alimentos en el mismo supermercado. Si la vida se redujera a esto, no soportaríamos la monotonía atrofiante de la existencia [...] Piense en qué explica a sus amigos y familiares al final de una larga jornada. Normalmente son anécdotas que incluyen excepciones, novedades y rupturas de la rutina diaria.”<sup>[44]</sup>*

Esto nos hace replantearnos qué tipo de lugares estamos creando. La monotonía, la rutina, las obligaciones, afectan a nuestra forma de ver los lugares, y de cómo estos se van creando alrededor de las premisas que nosotros, o esta sociedad, nos obliga a llevar.

Esta problemática ya la tocó el filósofo coreano Byung-Chul Han en “*Sociedad del cansancio*”, criticando la generalización de presiones sobre el individuo, al que se le exige y él se autoexige una actividad constante, obligaciones que acaban por sumirlo en la depresión. La sociedad que acoge al ser humano deja entonces de existir y se convierte en una sociedad de la obligación:

*“La sociedad de trabajo y rendimiento no es ninguna sociedad libre. Produce nuevas obligaciones. La dialéctica del amo y el esclavo no conduce finalmente a aquella sociedad en la que todo aquel que sea apto para el ocio es un ser libre, sino más bien a una sociedad del trabajo, en la que el amo mismo se ha convertido en esclavo del trabajo. En esta sociedad de obligación, cada cual lleva consigo su campo de trabajos forzados. Y lo particular de este último consiste en que allí se es prisionero y celador, víctima y verdugo, a la vez. Así, uno se explota a sí mismo, haciendo posible la explotación sin dominio.”*

[45]

---

[44] ELLARD, C. Op.cit. Pág. 29.

[45] HAN, B. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2012, Pág. 5.

En una conferencia impartida por Javier Abarca en la Universidad de Bellas Artes de Valencia, titulada *Graffiti y psicogeografía* el artista hizo referencia a la manera en la que los criadores de peces emplean un sistema para mantener a todos los peces juntos. Se trata de una “barrera ficticia”. Recibe ese nombre porque se trata de una barrera formada por burbujas de aire que expulsan unos tubos alrededor, formando un estanque ficticiamente delimitado. Esa barrera se puede sobrepasar, sin embargo, la mente no lo reconoce como tal. ¿Nos creamos nosotros también esas barreras? ¿Somos otra especie más en cautividad?

Para finalizar, y en conclusión a lo referenciado, las ciudades son este día a día, estos procesos y estas experiencias que nos van creando, y a su vez, van creando estas ciudades desde la total libertad de nuestra mente y la total dependencia de nuestros pasos y hasta dónde lleguemos con ellos.

*“¿Por qué caminar? Caminar es la respuesta. Para mí, que caminar no es una teoría, caminar no es un material artístico; la caminata es una experiencia, es una forma artística de pleno derecho. Tras varios días caminando tengo la impresión de que puedo pensar con mayor claridad, surgen preguntas y lucho mentalmente para contestarlas. La caminata artística contribuye de forma creativa al espectro de las caminatas tradicionales. He caminado por autovías y autopistas españolas. Nuestro mundo ha sido construido para el coche y, de vez en cuando, un pequeño sendero rural se convierte en una rápida y peligrosa autopista. Los planificadores de carreteras olvidaron proporcionar alternativas legales para los caminantes, así que uno sólo puede volver sobre sus pasos o quebrantar la ley y continuar.”<sup>[46]</sup>*

---

[46] FULTON, H. *Seven short walks* =. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2005. Pág. 2.

## 4.2. Proceso.

El proyecto se aborda desde el ámbito de la experiencia y del imaginario. Para ello se trazarán dos mapas de Valencia en un proyecto colaborativo con los habitantes de ésta. Tras la elaboración de un cronograma y el estudio de los diferentes distritos de Valencia, se dividirá el mapa por zonas. Tras esto, recorreremos estos distritos de Valencia, pidiendo a gente de diferentes edades que nos tracen sus recorridos en unos mapas en base a dos preguntas.

Por un lado preguntaremos qué recorrido es el que siguen habitualmente, y que nos lo dibujen. Por otro, en el caso de que tuviesen total libertad ese día para ir donde fuese, cuál sería el lugar a donde iría, y de la misma manera trazar el recorrido.

De este modo, se crearán dos versiones del mapa de Valencia. Por un lado, el mapa de la memoria y la experiencia, el que crean los habitantes día a día. Por otro, el del imaginario, la ciudad creada bajo la imaginación y necesidad de estos habitantes.

En un principio, este proyecto se iba a abordar desde la idea de preguntar a gente por la calle, sin embargo, surgieron una serie de inconvenientes respecto a esto.

Por un lado, el tipo de horario. Si una persona iba paseando tranquilamente por la calle un miércoles a las 12 de la mañana significaba, por lo general, que esa persona no tenía actualmente trabajo, y por lo tanto, los itinerarios no eran constantes. Por otro, había el problema del factor sorpresa. Con esto quiero decir que mucha gente se sentía recelosa de tener que dar información privada a una chica que les abordaba en mitad de la calle explicando un proyecto artístico (reacción que analizaré más adelante). Por lo que se pensaron distintas formas de poder abordar este proyecto evitando estas problemáticas. Se barajaron diferentes soluciones:



- Í Realizarlo junto a los alumnos de la facultad de Bellas Artes. Por un lado, esto tenía más posibilidades de éxito puesto que en la facultad de Bellas Artes estamos acostumbrados a proyectos colaborativos. Además, habría la diversidad que buscamos en todo momento puesto que cada persona viene de una parte de Valencia y los pueblos de alrededor. Sin embargo, se podía llegar a apreciar como un proyecto endogámico y que no daba pie a la colaboración de todo tipo de población y de todo tipo de edades.
  
- Í Realizarlo junto a los vecinos de un mismo bloque. En mi bloque somos 60 pisos, y por la constancia que me queda, somos todos diferentes, tanto de edad como de profesión o de raza. Además, evitaba el factor sorpresa y el recelo de tener que dar datos ya que me conocen y eso desaparecería. Sin embargo, el aspecto final que quedaría del mapa sería en forma de tela de araña, expandiéndose desde el mismo punto hacia afuera, lo que daba un aspecto erróneo de un mapa.
  
- Í Realizarlo junto a los trabajadores de los distintos comercios de la zona. Esta última opción resultó ser la más favorable. Por un lado, tenía la acción de salir a la calle, de ver recorridos, y hacer los míos propios. Por otro, los trabajadores de los distintos comercios están acostumbrados a tratar de cara al público, lo que evitaba el recelo de datos o similar, además del factor sorpresa o intimidante. Y por último, es un proyecto que también se podía trabajar por zonas o distritos de Valencia.

Por lo que, una vez encontrada la forma de abordar este proyecto, nos dispusimos a llevarlo a cabo. Para ello, empezamos primero por los distritos de Algirós y Universidades. Para dejar constancia de estos recorridos y poder analizarlos posteriormente, colocamos una cámara tipo Go-Pro de manera que se

pudiese documentar y registrar las entrevistas sin mostrar el rostro de la persona, haciendo que las entrevistas sean totalmente anónimas.

Fuimos escogiendo los distintos comercios aleatoriamente, en un camino dejado totalmente en manos del azar y la deriva, para que el proyecto estuviese completamente en manos de la psicogeografía. La única premisa que se tenía en cuenta a la hora de entrar a un establecimiento era que los dependientes no estuviesen ocupados, de manera que no interrumpiésemos en exceso su labor.

Entramos a diversos sitios como restaurantes, panaderías, tiendas de ropa, farmacias, librerías, puestos de prensa o tiendas de tatuajes, con la intención de encontrar diversidad tanto en edad, profesión como procedencia.

#### **4.3. Montaje expositivo.**

Aprovechando la posibilidad que surgió de realizar un proyecto expositivo gracias a la asignatura de *“Espacios expositivos y diseño 3D para la presentación de proyectos”*, quisimos ahondar más en este proyecto hasta llegar a su montaje, puesto que era una instalación que ofrecía muchas posibilidades tanto en su montaje como en el mensaje que transmitía.

El principal referente tomado para el montaje es Rogelio López Cuenca, en particular la exposición que hizo del 7 de Octubre al 31 de Enero de 2016 en el Instituto de Arte Moderno de Valencia (IVAM), titulada *“Radical Geographics”*. Esta exposición traza un recorrido a partir de trabajos realizados en su mayoría en colaboración con otros artistas, estudiantes e investigadores de distintas disciplinas e incorpora la documentación de una cartografía crítica en proceso sobre Valencia. Todos estos proyectos interpelan y son interrogados por la propia ciudad y las ciudades concretas, los lugares que se erigen como la realidad, y los imaginados; la historia oficial y las memorias que allí habitaron; el modo en que la violencia toma cuerpo sobre el territorio y sus habitantes. Pero también las

desobediencias que traen otras geografías. Y otras historias posibles. El tejido de un tercer espacio en curso.

En cuanto a la forma que tiene de resolver la disposición de la exposición me parece que está muy bien definida, utilizando la sobreinformación como el principal recurso, haciendo que, de un sólo golpe, podamos tener toda la información (y a la vez nada) de lo que se encuentra en lo expuesto, en mi opinión, muy acorde con lo que quiere decir sobre la cartografía de la ciudad en esta exposición, en la que, aunque de un primer golpe de vista pensamos que tenemos una idea general de ésta, hasta que no la descubrimos poco a poco no concebimos la riqueza que ofrece.



Fig. 67: Rogelio López Cuenca. "Radical Geographics" en el IVAM, 2015.

La sala utilizada como base para su montaje ha sido la Sala D'arcs, perteneciente a la Fundación Chirivella Soriano (Valencia). La disposición de la obra en la sala ha dependido principalmente de la disponibilidad de espacio expositivo en la sala.

Al haber una única pared expositiva, se ha dispuesto todo de manera lineal, en la que posteriormente pudimos comprobar que dotaba de mucho poder a la instalación, al tener tanto y tan diverso material como vídeos, mapas, montajes, anotaciones o similar. El principal objetivo era mezclar todo ese material del que disponemos para que en conjunto creen una única pieza, convirtiéndose en un

conjunto tanto por los colores como por la forma, además de crear esa sobreinformación de la que hablábamos anteriormente.

Esta exposición cumplirá con una serie de características por su naturaleza expositiva:

Por el material artístico que está formada, consideramos que se trata de una instalación documental, mostrando cartográficamente las distintas visiones de la ciudad de Valencia. Se pretende que sea una instalación interactiva, ya que uno de los objetivos que buscamos en esta exposición es que el público pueda intervenir sobre las piezas, haciendo ellos mismos también su recorrido sobre los mapas, para hacer que el público se sienta más identificado con la obra. Por tanto, y gracias a esto, también se convertirá en una instalación de carácter procesual, evolucionando y convirtiéndose en una instalación distinta cada vez que alguien intervenga sobre ella.

En cuanto al tipo de espectador al que va dirigida, está pensada para llegar a todo tipo de público, sin hacer distinciones en edad, género o nacionalidad, ya que está realizada en unos materiales y lenguaje al alcance de todo el mundo. En cuanto a la procedencia del espectador, por un lado, para los habitantes de Valencia servirá como una nueva forma de ver la ciudad que se encuentra en su memoria, modificándola mediante la experiencia. Para el público no residente en Valencia, servirá como una cartografía distinta a la que le pueda ofrecer cualquier medio turístico o propagandístico, viendo la ciudad que crean los propios habitantes de ésta, una visión no ofrecida antes por ningún otro medio habitual.

La técnica con la que se llevaron a cabo finalmente los bocetos fue con el programa 3D Max.



Fig. 68: Silvia Lillo. Propuesta de montaje expositivo realizado con el programa 3D Max, 2016.

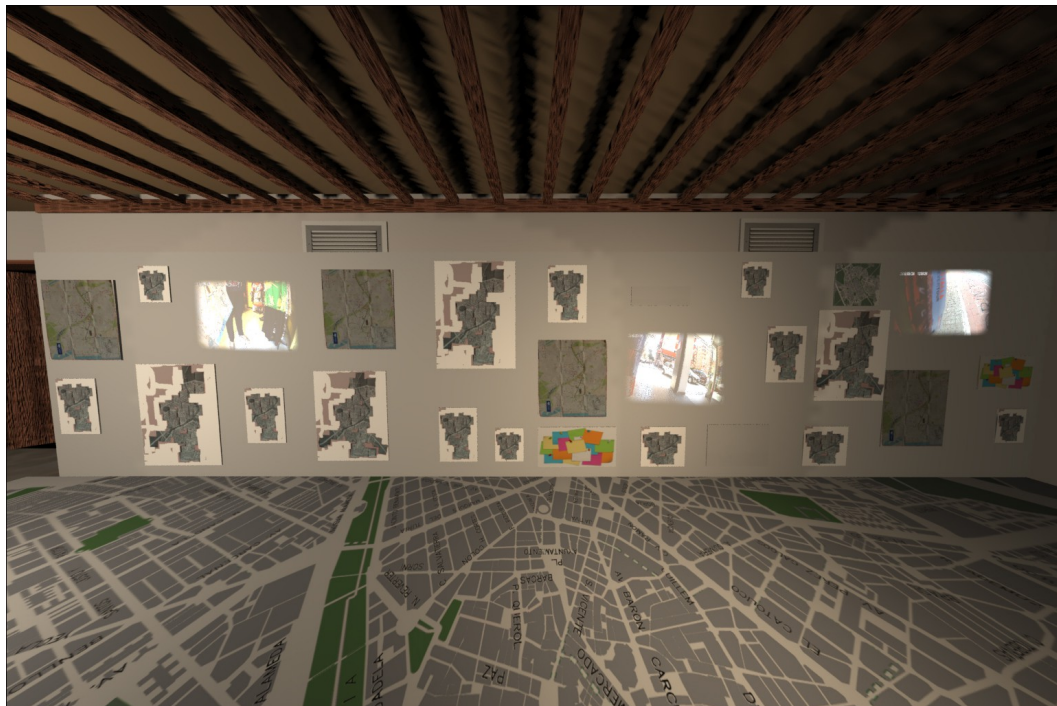


Fig. 69: Silvia Lillo. Propuesta de montaje expositivo realizado con el programa 3D Max, 2016.



Fig. 70: Silvia Lillo. Propuesta de montaje expositivo realizado con el programa 3D Max, 2016.

## 5. "Posibilidad de crear, de construir, de destruir".

### 5.1. Desarrollo teórico-práctico.

En esta pieza no se ha podido distinguir entre el desarrollo teórico y el práctico porque los dos vinieron de la mano. No hubo concepto sin proceso, de igual manera que no hubo proceso sin concepto.

*"Es entonces cuando la mente no puede hablar nada más que en abstracto, pues no existen objetos en su interior, sólo existen materiales. Materiales sin tratar, vírgenes, sin tallar, sin formar, sin conseguir aún sostenerse por sí solos."<sup>[47]</sup>*

Para poder hablar de proceso primero hay que hablar de su contexto, de cómo se crea, de qué manera. A la hora de abordar este proyecto no estaba aún

---

[47] Reflexión propia.

concretado cómo materializar todo lo que había dentro de mí, toda la idea que se quería plasmar. Con ello, observé que materializar todo eso era precisamente el proceso que se andaba buscando, y para ello primero se tenía que ordenar todo lo que hay dentro.

La obra surge como resultado de un proceso interno a través del cual hay una realidad observada en diferentes niveles, a través de la exploración racional, la profundización intuitiva y la vida misma.

La experiencia recogida a través de nuestro alrededor y su expresión artística se retroalimentan ofreciendo una realidad más amplia y enriquecida.

Para la realización de este proyecto se buscaba hablar sobre algo personal, algo que tuviese que ver con el propio proceso. Quería plasmar el taller imaginario, cómo se crean las cosas dentro de uno, o qué es lo que se tiene en cuenta a la hora de plasmar una idea.

Para ello, se observó que la mente por sí sola no contiene nada que pueda salir al exterior, sólo son ideas, abstracción, sin forma. Para que eso pueda ser expresado necesita pasar una serie de filtros, de fases, hasta llegar a la idea final plasmada sobre la realidad. Por ello se busca hablar de la mente como taller, como parte de una red que permite que podamos crear y vayamos creándonos a la vez a nosotros mismos.

Las principales asociaciones que se buscaban transmitir fueron las siguientes:

- Urbanización - cultura de masas
- Edificio - individuo
- Habitación - interior del individuo
- Habitación – mente – taller
- Escombros - material de la mente
- Ventana - abertura al exterior

El primer paso fue enfrentarse a una habitación vacía, a jugar, a experimentar, a probar qué salía de todo ello. Me encontré frente a la habitación durante dos horas, mirando a las ventanas abiertas, con el único sonido del tic tac del reloj que se iba a utilizar como base para esta instalación. El paisaje que se mostraba

al otro lado de aquellas ventanas era el típico paisaje idílico: verde, con una urbanización de edificios altos, enladrillados, todos iguales, todos del mismo color. Y al fondo, el mar.

A la cabeza sólo venían metáforas del día a día, de nuestra cotidianidad.

¿Estamos formados realmente? ¿O sólo pretendemos mostrar eso a nuestro exterior? Y de ser así, ¿Nos estamos creando todos sobre un patrón base que impone la sociedad o realmente nos creamos como individuos?

Por dentro, estamos luchando con nuestra mente, con lo que llevamos internamente, mientras que si echamos la vista al exterior, todo lo que vemos es ese mundo idílico que nos enseña la sociedad, que nos maquilla lo que pasa a nuestro alrededor, sin ver dentro de cada uno de esos edificios lo que está ocurriendo.

Tras estas reflexiones, observé que no podía materializar lo que había dentro de mí, pues no hay objetos, sólo materia que está aún por construir. No se podía crear nada a partir de algo que no hubiese sido anteriormente ruinas, destruido, dejando margen para una nueva creación con ellos, pues la sensación que dejaban todas estas reflexiones era que para crear algo primero había que sacar la materia al exterior.

A partir de este enlace se puede ver el vídeo del proceso de la obra:  
<https://vimeo.com/175533314>



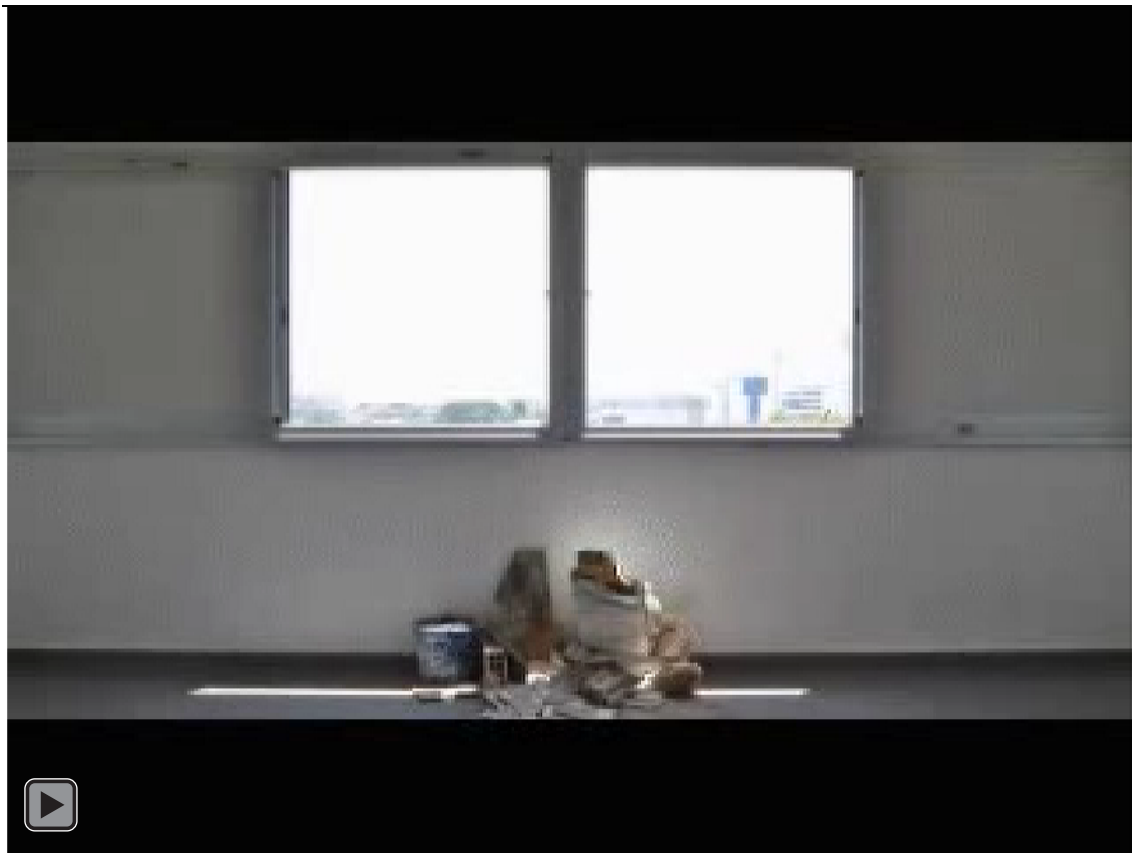


Fig. 71: Silvia Lillo. "*Capacidad de crear, de construir, de destruir*" gif animado del proceso, 2016.



Fig. 72: Silvia Lillo. *"Capacidad de crear, de construir, de destruir"*, 2016.



Fig. 73: Silvia Lillo. Proceso de la instalación *"Capacidad de crear, de construir, de destruir"*, 2016.

## 6. “La huella efímera”.

### 6.1. Concepto.

Según la RAE, efímero es aquello que no mantiene su durabilidad en el espacio y el tiempo durante un largo período. Pasajero, de corta duración. Pero, ¿no todo tiene fecha de caducidad? ¿no es todo efímero en cierto modo? Nosotros, como todo, somos efímeros. Lo que acontece, lo que va pasando en nuestra vida, es sólo la memoria de lo que fue.

En el arte, hay una rama que ha sido catalogada como “arte efímero”: aquel que tiene corta duración y es consciente de ello, ya que se crea como tal. Entre estos movimientos artísticos se encuentra el land art, el body art o la pirotecnia. Esta última, por ejemplo, es un arte temporal, que se genera y consume en un breve lapso de tiempo, requiriendo una percepción instantánea similar a la audición de la música, la lectura de una poesía o la contemplación de un espectáculo escénico.

*El instante*

*¿Dónde estarán los siglos, dónde el sueño*

*De escapadas que los tártaros soñaron.*

*Dónde los fuertes muros que allanaron,*

*Dónde el Árbol de Adán y el otro Leño?*

*El presente está solo. La memoria*

*Erige el tiempo. Sucesión y engaño*

*Es la ruina del reloj. El año*

*No es menos vano que la vana historia*

*Entre el alba y la noche hay un abismo*

*De agonías, de luces, de cuidados:*

*El rostro que se mira en los gastados*

*Espejos de la noche no es el mismo.*

*El hoy fugaz es tenue y es eterno;*

*Otro cielo no esperes, ni otro infierno.<sup>[48]</sup>*

---

[48] BORGES, J.L. “El instante”. En: *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. Págs. 4-5.

La idea de realizar esta obra vino a raíz del tema que se está tratando a lo largo de todo el Trabajo de Fin de Máster. ¿No es el proceso un suceso de acciones efímeras que se pierden tras la forma que traen como conclusión? ¿Y si esa obra tampoco perdurase en el tiempo, al igual que estas acciones? ¿Se seguiría considerando arte? Estas cuestiones empezaron a surgir en mi cabeza, por lo que quería seguir tratando este tema. Al ser ahora Valencia para mí una nueva ciudad, con su cultura y sus tradiciones desconocidas para mí, al hacerme todos estos cuestionamientos, inevitablemente me venía a la mente la tradicional fiesta de Las Fallas.

Esta fiesta está catalogada como una de las grandes obras de arte efímeras del mundo, ya que su cometido principal es, en vísperas de San José, quemar los monumentos falleros que han sido realizados durante todo el año por los artistas falleros. También, esta festividad trae al caso cuestiones como las que hemos tratado anteriormente en el marco teórico del proyecto, en el cual se trata la delgada línea que actualmente separa al artista y al artesano, ya que esto ha tenido mucha controversia en cuanto a la festividad fallera. ¿Se pretende con esta festividad, quizás, acabar con esa barrera que separa al artista del artesano, mediante la creación de arte efímero?



Fig. 74: Manolo García. Falla "*El artesano*" colocada en la plaza del Ayuntamiento, 2016.

## 6.1. Práctica.

Para realizar este trabajo, quisimos tomar la figura de la huella dactilar como punto de partida. La huella dactilar es aquella que deja constancia del tacto que hemos tenido sobre algo, de nuestras manos modelando, o simplemente esas manos sintiendo mediante una experiencia táctil lo que lo otro transmite.

Mediante una almohadilla de tinta especial para sellos dejamos registrada nuestra huella sobre un papel, que posteriormente fue escaneado y tratado digitalmente para dar nitidez a la imagen, traduciéndola a blanco y negro.

Una vez impresa sobre acetato transparente a tamaño A3, nos dispusimos a pegar los fósforos a la huella, siguiendo el recorrido, único, como nuestra huella dactilar, que hacían los surcos sobre nuestra piel, pegándolo mediante barras de silicona y pistola termofusible. Se utilizaron para la realización de esta obra un total de 1500 cerillas, dispuestas a lo largo de la pieza. En el siguiente enlace se puede acceder al vídeo en el cual se muestra el proceso de pegado de las cerillas:

<https://vimeo.com/175391524>



Fig. 75: Silvia Lillo. Proceso de creación de la pieza "La huella efímera", 2016.

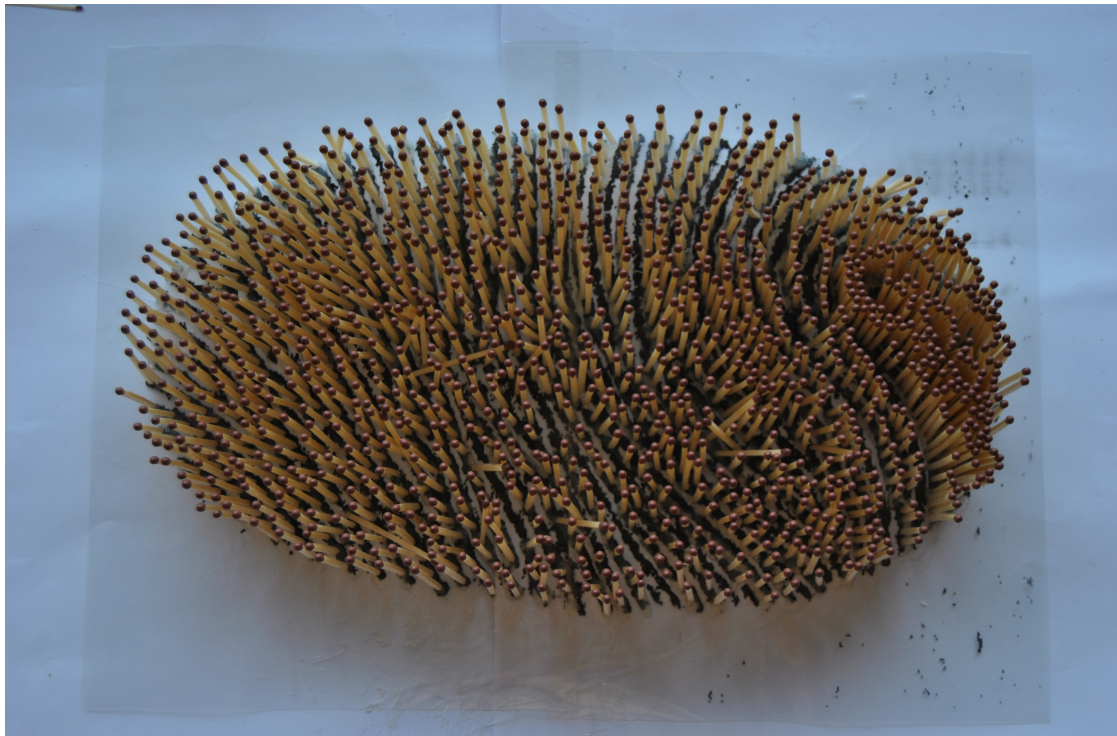


Fig. 76: Silvia Lillo. "*La huella efímera*", 2016.

Tras finalizar la pieza en sí, nos dispusimos a realizar el acto de quemarla, el cual se documentó mediante un reportaje visual y fotográfico, y que se puede visualizar a través de los siguientes enlaces:

<https://vimeo.com/175394355><sup>[49]</sup>

<https://youtu.be/YVL1S3LF890><sup>[50]</sup>

---

[49] Versión reducida del proceso.

[50] Versión completa del proceso.



Fig. 77: Silvia Lillo. "La huella efímera" proceso de combustión, 2016.



Fig. 78: Silvia Lillo. "La huella efímera" proceso de combustión, 2016.



Fig. 79: Silvia Lillo. "*La huella efímera*" proceso de combustión, 2016.



Fig. 80: Silvia Lillo. "*La huella efímera*" proceso de combustión, 2016.





Fig. 81: Silvia Lillo. "*La huella efímera*" proceso de combustión, 2016.



Fig. 82: Silvia Lillo. "*La huella efímera*" proceso de combustión, 2016.

## CONCLUSIONES

Como conclusión a este Trabajo de Fin de Máster nos vemos ante la necesidad de remontarnos a la hipótesis que hizo que este trabajo saliese a la luz: ¿Está convirtiendo esta sociedad de consumo a personas y artistas en productos en los que el proceso carece de importancia?

Ante la investigación que hemos realizado, remontándonos a los inicios del arte encontrado, podemos comprobar que sí se ha perdido cierto interés por el proceso, por el hacer manual. En algunos aspectos porque la obra ha evolucionado hasta tal punto que el resolver técnicamente la pieza ha perdido fuerza, en contraposición a lo que queremos contar con ella.

También pudimos comprobar que no existió un momento exacto en lo que esto ocurrió, si no que fue una serie de acontecimientos y movimientos artísticos que hicieron que otros aspectos de la obra fuesen tomando mayor interés. Habiendo analizado, por ejemplo, el arte encontrado, no buscábamos decir que este movimiento fuese más o menos arte, o que Marcel Duchamp y los ready mades no tuviesen que ser catalogados de arte. Al revés. Supusieron un gran cambio en el paradigma artístico, que abrieron las puertas a nuevas formas de expresión, mezclando arte con otros ámbitos cotidianos.

En mi opinión, todo ha invadido a todo, todas las ramas se mezclan con todas. Hemos sobrepasado las fronteras que existían entre los distintos conceptos, haciendo que todo abarque a todo. Con esto me refiero a que antes existía pintura, escultura y dibujo. Todo estaba bastante delimitado. Esto fue dando pasos de gigante, mezclándose todo con todo, creando nuevas formas de expresión, dando así pie a múltiples corrientes creativas. Ahora prima el qué digamos por encima del cómo lo digamos. Esto, para el arte, supuso una gran revolución, muy positiva, que hizo que se extendiesen sus fronteras y abarcase todos los ámbitos de la vida. Sin embargo, actualmente nos hemos mezclado hasta tal punto que hemos dejado que la industria también se mezcle con el arte, eclipsándolo y desvalorizándolo.

Como ya apuntábamos anteriormente, con esto no se quiere decir que no se use maquinaria, o que se reniegue de la facilidad que ésta ha traído a nuestra vida, si no que se rechaza un uso excesivo de ella, un uso sistemático, monótono, que relega al individuo a otra pieza más en la cadena de montaje.

Esto ha llevado a que no se disfrute de lo que se hace, que te envuelva en la monotonía. Que pierda valor el hecho de mezclarse con los materiales. Y que esta visión romántica de una experiencia táctil esté catalogada de clásica y antigua.

En mi opinión, el hecho de mezclarse con la propia obra tiene que ser algo que no puede perderse en el tiempo como una parte más de la Historia del arte, ya que es parte del propio arte. La propia evolución que sufre la obra durante ese proceso de creación, ya sea por necesidades propias del material, estado de ánimo o simplemente experimentación y búsqueda de nuevas formas, es algo que no puede pasar a ser otro capítulo más.

Todo esto nos hizo relacionarlo con el propio creador, con lo que supone para él este tipo de creación o búsqueda, y replantearnos si esto afectaba, directa o indirectamente, en su forma de percibir las cosas, de valorar lo que tenemos a nuestro alrededor, parte que pudimos analizar en el apartado práctico.

¿Tratamos a las personas como objetos y a los objetos como personas?

En las tres primeras obras que presentamos en la parte práctica tratamos estos temas.

En la obra *El proceso desde el interior* se buscaba principalmente hacer una crítica a esa masa homogénea que quiere que la sociedad seamos. Como conclusión final a esta obra, obtenida en la exposición de PAM!16, cuando la obra estuvo montada y dispuestas todas las piezas, la primera impresión que se apreciaba en el espectador al pasar era “*mira, ¡corazones!*”. Generalizando. La forma estaba ahí, cierto. Sin embargo, una vez se paraban, la respuesta que se obtuvo fue observar uno a uno, analizando los matices, las formas o los materiales que formaban cada uno. Era exactamente la reacción que esperaba que provocasen. Parecemos homogéneos, pero si te paras a los detalles, cada uno somos completamente distintos. Lo mismo ocurre en esta obra.

En cuanto al proceso de esta obra obtuve como principal conclusión la experimentación, el proceso, el cómo a lo largo del proceso creativo, la imagen que tenía en la cabeza de la obra finalizada va cambiando, va evolucionando, formándose alrededor de las experiencias que te va ofreciendo la obra y su creación, al igual que ocurrió con la obra *Unseen*.

Con el proyecto *Caminando sobre mapas. Psicogeografía de un lugar*, la principal sensación que creó fue que se convirtió en uno de los proyectos más enriquecedores del Máster, además de frustrante. La principal conclusión que saco sobre este proyecto es la colaboración de los habitantes de Valencia. He podido comprobar la gran diversidad que se puede encontrar en una ciudad de menos de un millón de habitantes, y cómo sus caminos giran en torno a esta ciudad. Como primera toma de contacto con el proyecto y la negativa de la gente a colaborar me hizo replantearme muchas cuestiones que nunca me había replanteado. Por ejemplo el hecho de colaborar en un proyecto artístico. Estamos tan metidos en el mundo del arte y todo lo que ello conlleva que cuando hablamos con alguien que no comparte nuestro entendimiento por el arte nos cuesta pensar hasta dónde podrían colaborar en algo que es totalmente ajeno a ellos.

Otro aspecto que me llamó especialmente la atención fue la duda que generaba la pregunta: “¿qué harías hoy si no tuvieses ningún tipo de responsabilidad?”. Tenemos muy interiorizada nuestra rutina y nuestro día a día, andamos muchas veces por el camino aprendido por inercia. Sin embargo, cuando hacía esta pregunta la gente se quedaba un rato parada, pensando, buscando en su cabeza una respuesta a esa pregunta que no se encuentra dentro de su día a día. A muchos de ellos, incluso, les daba reparo contestar a esa cuestión. En otros casos, por ejemplo, el imaginario se apoderaba de ellos y empezaban a conversar entre los colaboradores de cómo sería, o qué plan tenían pensado para ese día imaginario. Por mi parte, gracias a estas derivas que he creado con mis recorridos aleatorios para realizar este proyecto, mi campo de visión y de conocimiento dentro de la ciudad se ha expandido, ya que he tenido que callejear, o ir por sitios

que ni había pensado que encontraría y esto ha hecho que mi psicogeografía evolucione, puesto que la forma en la que he conocido estos sitios estaba relacionada con el proyecto. También he podido conocer Valencia desde su interior, y no simplemente desde su infraestructura o monumentalidad, si no de aquellos que crean día a día las calles de esta ciudad.

En cuanto a la pieza *Capacidad de crear, de construir, de destruir*, la conclusión final que saqué fue el poner en práctica todo los conceptos que había estado investigando para este trabajo hasta ese momento. Para mí, fue un momento de bloqueo mental, una etapa de bloqueo creativo, en el que no podía preconcebir una idea anteriormente a crear. El dejar que la idea fuese fluyendo a la vez que se iba creando la obra fue muy enriquecedor para mí, ya que constaté mediante esta obra ese proceso del que hablo en todo momento, dejando que fuesen los materiales los que hablabasen por mí.

Por último, tras la realización de la pieza *La huella efímera* surgieron muchas cuestiones acerca de lo que es la obra y lo que no ¿Es la obra la acción de pegar las cerillas? ¿de quemarla? ¿La pieza justo antes de realizar la acción? ¿o el resultado que queda de todo ello? ¿o quizás es el material de documentación que surgió en todo el proceso?

Como conclusión final al proyecto me gustaría aclarar que sí, la sociedad de consumo está convirtiendo a individuos y a arte en productos en los que el proceso carece de importancia. Sí, se ha descuidado la técnica, el proceso artístico, el disfrutar creando, sin embargo, aún queda una cantidad notoria de artistas que trabajan para hacer que esto no suceda, que se siga pensando con las manos.

En cuanto a la experiencia personal a la hora de realizar este trabajo, ha sido muy gratificante tanto artística como personalmente poder investigar sobre esto, ya que me parece que es un tema que artísticamente no se le da importancia. Me di cuenta conforme iba investigando que este concepto abarca infinidad de ámbitos y matices, y que cuanto más investigaba más me interesaba el tema y más me daba cuenta de su envergadura. Sin embargo, nos hemos tenido que ceñir a los

tiempos estipulados por la estructura del curso y su duración. Por lo tanto, la línea de investigación queda abierta para en un futuro poder seguir por este camino.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABARCA, J. Graffiti y Psicogeografía [Conferencia]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes 2016-05-18, 120 min.
- AUGÉ, M. *"Lugares y no-lugares". Desde la ciudad. Arte y Naturaleza*. Actas del IV Curso. Huesca: Diputación de Huesca. 1998.
- MARTÍNEZ-ARRARÁS CARO, C. ANGULO DELGADO, T. RABAZAS ROMERO, A. y VESELINOVA SABEVA, D. Derivas de la memoria. Una biocartografía de Madrid. *Arte y Ciudad - Revista de Investigación* [online]. 2013. Vol. 3. Disponible en: <http://eprints.sim.ucm.es/25012/1/Arraras.pdf>
- BAUDRILLARD, J. and GONZÁLEZ, A. *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI, 2010.
- BAUMAN, Z. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BORGES, J.L. "El instante". En: BORGES, J.L. *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- BLANCH GONZÁLEZ, E. Procesos fundamentales de acción sobre la materia. En: MATÍA, P. y otros, *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- COLLINGWOOD, R. y FLORES SANCHEZ, H. *Los principios del arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- DONDIS, A. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Editorial G. Gili, 1976.
- ELLARD, C. y DEZA GUIL, G. *Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y el corazón*. Barcelona: Ariel, 2016.
- FRIED, M. *Arte y objetualidad*. Madrid: A. Machado Libros, 2004.
- FULTON, H. *Seven short walks =*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2005.
- GARBUNO AVIÑA, E. Arte Crítico: más allá del arte contemporáneo. En: *Reflexiones Marginales*. México. 2014, no. 21, ISSN 2007-8501. Disponible en: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/artecritico-mas-alla-del-arte-contemporaneo/>

- GOMPERTZ, W. *¿Qué estas mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid: Editorial Taurus, 2013.
- HAN, B.C. y SARATXAGA ARREGI, A. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2012.
- HOFMANN, W. *La escultura del siglo XX*. Barcelona: S. Barral, 1960.
- KASTNER, J. y WALLIS, B. *Land art y arte medioambiental*. London: Phaidon, 2005.
- MARTÍNEZ BARRAGÁN, C. Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes. En: *Revista electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, no. 1, Págs. 46 – 62. Disponible en: <http://www.revistadocrea.com>
- MARCOS MARTÍNEZ, C. y MARTÍNEZ BARRAGÁN, C. *El alma en la mano. Artesanos y escultores de México y Valencia*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010.
- MARTÍN PRADA, J. *Otro tiempo para el arte*. Paiporta: Sendemà, 2012.
- MOLINA, A. Talento en el derrumbe [artículo] *El País*, 2012-10-06 ISSN 1139-1979. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/04/actualidad/1349351884\\_694313.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/04/actualidad/1349351884_694313.html)
- MORRIS, W. *Escritos sobre arte, diseño y política*. Sevilla: Doble J, 2005.
- LIPPARD, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, J. *La rebelión de las masas*. Madrid: Biblioteca nueva, 2001.
- PALLASMAA, J. y PUENTE, M. *La mano que piensa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- PARREÑO, J.M. *Damien Hirst. Pócimas y Píldoras* [artículo]. *El Cultural*, 2012-03-30 ISSN 1576-7477. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Damien-Hirst-Pocimas-y-pildoras/30785>
- PETRY, M. *The Art of Not Making: the new artist/artisan relationship*. Londres: Thames & Hudson, 2012.
- ROSITI, F. y ARTAL, C. *Historia y teoría de la cultura de masas*. Barcelona:



- Gustavo Gili, 1980.
- RUHRBERG, K. y MONTON I LARA, R. *Arte del siglo XX*. Germany: Taschen, 1999.
- SENNETT, R. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- STOKOE, P. y SIRKIN. A. *El proceso de la creación en arte*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1994.
- TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 2002.
- THE UNIVERSITY OF IOWA LIBRARIES, *Blindman No. 2*. *Sdrc.lib.uiowa.edu* [recurso online]. 2016. Disponible en: <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/>
- YOURCENAR, M. *El tiempo, gran escultor*. Madrid: Alfaguara, 1992.

### **Trabajos de Fin de Máster y Tesis Doctorales**

- ASENSI GALLARDO, A. *Presencia y proceso* [Trabajo de Fin de Máster] (Dirigido por Dolores PASCUAL BUYÉ). Valencia (ES): Universidad Politécnica de Valencia, 2012.
- BOLUMAR MAGDALENA, C. *Búsqueda y retorno a lo salvaje. La talla en piedra como método de expresión* [Trabajo de Fin de Grado] (Dirigido por Vicente ORTÍ MATEU) Valencia (ES): Universidad Politécnica de Valencia, 2014.
- DE LA TORRE MOREJÓN DE GIRÓN, A. *Acumulaciones y Fetiches. Reflexiones sobre nuestra relación con los objetos* [Trabajo de Fin de Máster] (Dirigido por Joël MESTRE). Valencia (ES): Universidad Politécnica de Valencia, 2012.
- DE MIGUEL MUÑIZ, M.I. *El proceso de concreción de la idea escultórica como condicionante del resultado compositivo* [Tesis Doctoral] (Dirigido por María Isabel SÁNCHEZ BONILLA) Santa Cruz de Tenerife (ES): Universidad de la Laguna, 2011.
- GIL IGUAL, M. *Procesos y procedimientos escultóricos sustractivos y su repercusión en la creación escultórica contemporánea* [Tesis Doctoral] (Dirigido por Julián ABRIL ORDIÑAGA) Valencia (ES): Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

- L'HOMME, L. *Saber Hacer. Estudio del trabajo de la mano frente a una inmaterialidad creciente de la sociedad* [Trabajo de Fin de Máster] (Dirigido por Carmen MARCOS MARTÍNEZ) Valencia (ES): Universidad Politécnica de Valencia, 2015.
- MIGUEL SÁNCHEZ, C. *La revolución del objeto. Investigación práctica sobre la relación experiencia y escultura* [Trabajo de Fin de Máster] (Dirigido por Elías PEREZ GARCÍA) Valencia (ES): Universidad Politécnica de Valencia, 2015.
- MOLERO LÁZARO, E. *Diálogo con el espacio íntimo. Materialización y visibilidad de la cotidianidad* [Trabajo de Fin de Máster] (Dirigido por Carmen MARCOS MARTÍNEZ) Valencia (ES): Universidad Politécnica de Valencia, 2015.
- PIGNOTTI, C. *La "Joyería Contemporánea", una nueva esfera artística. De la artesanía manual a la artesanía conceptual* [Tesis Doctoral] (Dirigido por Carme MARCOS MARTÍNEZ) Valencia (ES): Universidad Politécnica de Valencia, 2011.
- RODRÍGUEZ ARAÑA, S. *Del grabado al arte impreso. Explorando los límites de la gráfica hacia una visión contemporánea* [Trabajo de Fin de Máster] (Dirigido por Eva MARÍN JORDÁ) Valencia (ES): Universidad Politécnica de Valencia, 2016.
- TORTAJADA ESTELLÉS, I. *Incubando lo efímero* [Trabajo de fin de Máster] (Dirigido por Leonardo GÓMEZ HARO) Valencia (ES): Universidad Politécnica de Valencia, 2015.

## Filmografía

- BRESS, E. y GURBER, J. *The butterfly effect* [DVD]. Estados Unidos : New Line Cinema, 2004.
- CHAPLIN, C. *Modern times* [DVD]. Estados Unidos : United Artist, 1936.
- CHAZELLE, D. *Whiplash* [DVD]. Estados Unidos : Sony Pictures Classics, Blumhouse Productions, Bold Films, Exile Entertainment, Right of Way Films, 2014.
- VAN DORMAEL, J. *Mr. Nobody* [DVD]. Bélgica : Somebodies Productions, Toto Films, Christal Films, Integral Films, Lago Film, 2009.

## Recursos electrónicos.

<http://www.brianboothcraig.com/>

<http://www.barbarakruger.com/>

<http://www.greenaway.com.au/Artists/Juz-Kitson.html>

<http://www.jeffkoons.com/>

<http://www.takashimurakami.com/>

<http://english.kaikaikiki.co.jp/>

<http://www.damienhirst.com/>

<http://www.strandbeest.com/>

<http://www.robertsmithson.com/>

<http://www.stevecutts.com/>

<http://www.ivam.es/>

<https://www.sfmoma.org/>

<http://www.guggenheim-bilbao.es/>

## Índice de ilustraciones

Fig. 1: Marcel Duchamp. <i>"La Fuente"</i> , 1917.....	10
Fig. 2: Marcel Duchamp. <i>"Rueda de Bicicleta"</i> , 1913.....	10
Fig. 3: Anónimo. Intervención en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, 2016.....	12
Fig. 4: Robert Smithson. <i>"Spiral Jetty"</i> (bocetos), 1970.....	13
Fig. 5: Robert Smithson. <i>"Spiral Jetty"</i> , 1970.....	14
Fig. 6: Taller de tejidos en la fábrica <i>"Morris &amp; Co's"</i> en Merton, abierta en 1880.	17
Fig. 7: Detalle de maquinaria industrial.....	19
Fig. 8: Richard Sennett. <i>"El artesano"</i> (detalle de portada), 2009. ....	20
Fig. 9: Brian Booth Craig en su estudio.....	23
Fig. 10: Croquis de Le Corbusier para la escultura de la mano abierta en su propuesta para <i>"Chandigarh"</i> , 1956.....	24

Fig. 11: Bruce Nauman. <i>"Quince pares de manos"</i> , 1996.....	25
Fig. 12: Bruce Nauman. <i>"Five marching men"</i> , 1985.....	27
Fig. 13: Exposición <i>"Caso de estudio. Cuerpo, espacio y tiempo en Bruce Nauman"</i> en el IVAM, 2015.....	28
Fig. 14: Funcionamiento de una escultura cinética.....	29
Fig. 15: Theo Jansen. Proceso de creación de sus esculturas cinéticas.....	29
Fig. 16: Cartel de la exposición <i>"Asombrosas criaturas"</i> en la Fundación Telefónica de Madrid, 2015.....	30
Fig. 17: Jeff Koons. <i>"New Hoover convertible"</i> , 1980.....	31
Fig. 18: Jeff Koons. <i>"Puppy"</i> , 1992.....	31
Fig. 19: Jeff Koons. <i>"Balloon Dog" (orange)</i> , 1994.....	32
Fig. 20: Takashi Murakami. Merchandising a la venta en su página oficial.....	34
Fig. 21: Takashi Murakami. <i>"Embodiment of 'um'"</i> , 2014.....	35
Fig. 22: Técnicos en el taller de Damien Hirst realizando la obra <i>"The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living"</i> , 1991.....	36
Fig. 23: Silla de director cinematográfico.....	37
Fig. 24: Bárbara Kruger. <i>"I Shop Therefore I Am (II)"</i> , 1987.....	40
Fig. 25: Steve Cutts. <i>"Christmas Spirit"</i> , 2014.....	41
Fig. 26: Juz Kitson. <i>"The desired desires the desire of the other"</i> (detalle), 2011..	45
Fig. 27: Silvia Lillo. Modelados en cera de abeja, 2015.....	48
Fig. 28: Silvia Lillo. Moldes con secado asistido, 2015.....	49
Fig. 29: Silvia Lillo. Piezas con árbol de colada, 2015.....	49
Fig. 30: Silvia Lillo. Moldes preparados para la colada, 2016.....	50
Fig. 31: Silvia Lillo. Baño de seguridad al molde, 2016.....	50
Fig. 32: Silvia Lillo. Colada de latón, 2016.....	51
Fig. 33: Silvia Lillo. Preparación del molde para su colada, 2016.....	53
Fig. 34: Silvia Lillo. Caldeado de molde mediante soplete, 2016.....	53
Fig. 35: Silvia Lillo. Piezas realizadas en piedra, 2016.....	55
Fig. 36: Silvia Lillo. Proceso de realización de molde de silicona sobre modelado, 2016.....	56

Fig. 37: Silvia Lillo. Molde de silicona y escayola abierto, 2016.....	57
Fig. 38: Silvia Lillo. Molde de silicona y escayola cerrado, 2016. ....	57
Fig. 39: Silvia Lillo. Propuesta expositiva para PAM!16, 2016.....	58
Fig. 40: Silvia Lillo. Pieza en latón, 2016.....	59
Fig. 41: Silvia Lillo. Pieza en bronce, 2016.....	59
Fig. 42: Silvia Lillo. Pieza en zamak, 2016.....	59
Fig. 43: Silvia Lillo. Pieza en mármol rojo de Alicante, 2016.....	60
Fig. 44: Silvia Lillo. Pieza en cera de abeja, 2016.....	60
Fig. 45: Silvia Lillo. Pieza en gris pulpis, 2016.....	60
Fig. 46: Silvia Lillo. Pieza en mármol blanco, 2016.....	60
Fig. 47: Silvia Lillo. Pieza en arenisca, 2016.....	61
Fig. 48: Silvia Lillo. Pieza en resina transparente, 2016.....	61
Ilustración 49: Silvia Lillo. Pieza en resina transparente con carga de especias caseras, 2016.....	61
Fig. 50: Silvia Lillo. Pieza en resina transparente con carga de acrílico plateado, 2016.....	61
Fig. 51: Silvia Lillo. Pieza en resina transparente con carga de pigmento, 2016...	62
Fig. 52: Silvia Lillo. Pieza en resina transparente con carga de acrílico amarillo y sal, 2016.....	62
Fig. 53: Silvia Lillo. Pieza en resina transparente con carga de acrílico azul, 2016. .....	62
Fig. 54: Silvia Lillo. Boceto para " <i>Unseen</i> ", 2015.....	64
Fig. 55: Silvia Lillo. Boceto para " <i>Unseen</i> ", 2015.....	64
Fig. 56: Silvia Lillo. Modelado sobre plastilina, 2015.....	64
Fig. 57: Silvia Lillo. Molde de escayola, 2016.....	65
Fig. 58: Silvia Lillo. Positivado por piezas, 2016.....	65
Fig. 59: Silvia Lillo. Pieza de latón sin patinar, 2016.....	66
Fig. 60: Silvia Lillo. Pieza de latón patinada (detalle), 2016.....	66
Fig. 61: Silvia Lillo. Pieza de latón patinada, 2016.....	67
Fig. 62 Silvia Lillo. Fitolito 3 para serigrafía, 2015.....	69

Fig. 63 Silvia Lillo. Fotolito 2 para serigrafía, 2015.....	69
Fig. 64: Silvia Lillo. Fotolito 1 para serigrafía, 2015.....	69
Fig. 65: Silvia Lillo. Proceso de estampación en serigrafía, 2015.....	69
Fig. 66: Silvia Lillo. Serigrafía a tres tintas sobre papel, 2015.....	70
Fig. 67: Rogelio López Cuenca. " <i>Radical Geographics</i> " en el IVAM, 2015.....	79
Fig. 68: Silvia Lillo. Propuesta de montaje expositivo realizado con el programa 3D Max, 2016.....	81
Fig. 69: Silvia Lillo. Propuesta de montaje expositivo realizado con el programa 3D Max, 2016.....	81
Fig. 70: Silvia Lillo. Propuesta de montaje expositivo realizado con el programa 3D Max, 2016.....	82
Fig. 71: Silvia Lillo. " <i>Capacidad de crear, de construir, de destruir</i> " gif animado del proceso, 2016.....	85
Fig. 72: Silvia Lillo. Proceso de la instalación " <i>Capacidad de crear, de construir, de destruir</i> ", 2016.....	86
Fig. 73: Silvia Lillo. " <i>Capacidad de crear, de construir, de destruir</i> ", 2016.....	86
Fig. 74: Manolo García. Falla " <i>El artesano</i> " colocada en la plaza del Ayuntamiento, 2016.....	88
Fig. 75: Silvia Lillo. Proceso de creación de la pieza " <i>La huella efímera</i> ", 2016... .	89
Fig. 76: Silvia Lillo. " <i>La huella efímera</i> ", 2016.....	90
Fig. 77: Silvia Lillo. " <i>La huella efímera</i> " proceso de combustión, 2016.....	91
Fig. 78: Silvia Lillo. " <i>La huella efímera</i> " proceso de combustión, 2016.....	91
Fig. 79: Silvia Lillo. " <i>La huella efímera</i> " proceso de combustión, 2016.....	92
Fig. 80: Silvia Lillo. " <i>La huella efímera</i> " proceso de combustión, 2016.....	92
Fig. 81: Silvia Lillo. " <i>La huella efímera</i> " proceso de combustión, 2016.....	93
Fig. 82: Silvia Lillo. " <i>La huella efímera</i> " proceso de combustión, 2016.....	93

ANEXO  
DE  
IMÁGENES





*“El proceso desde el interior”.*





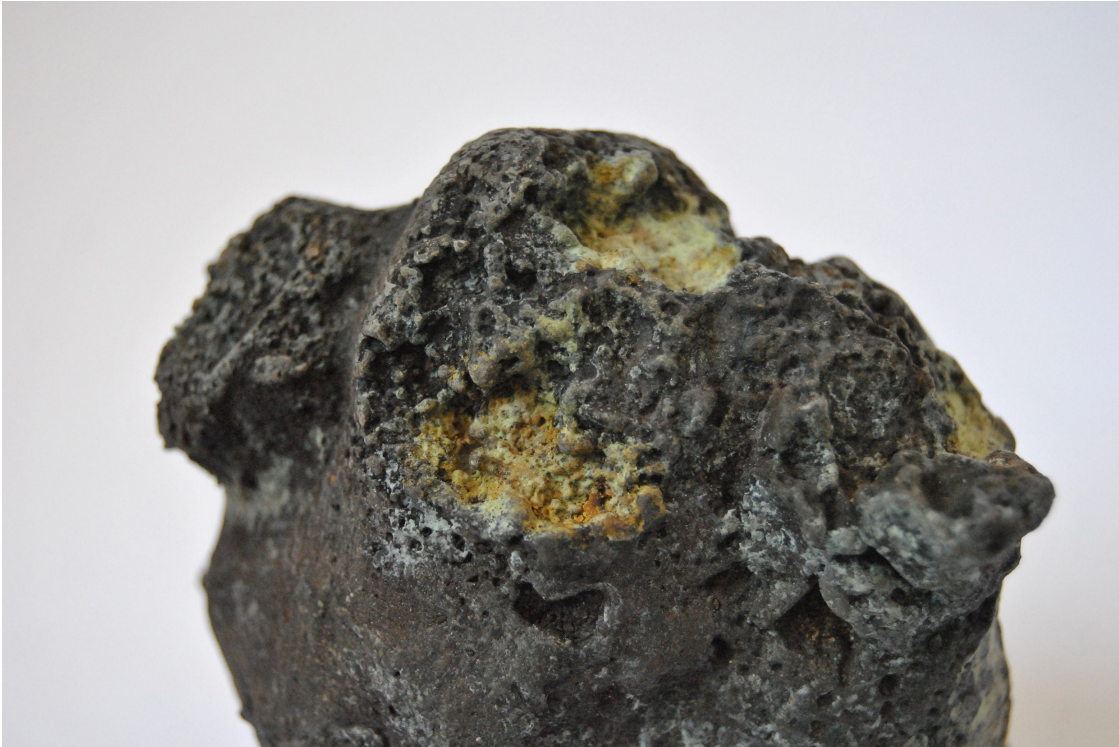


























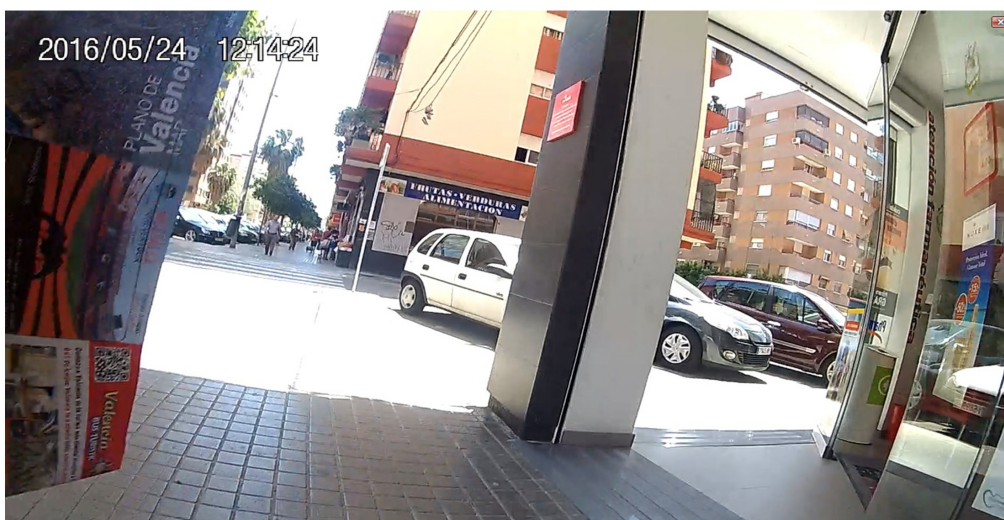
*"Unseen".*







*“Caminando sobre mapas. Psicogeografía de un lugar”.*





*"La huella efímera".*

