



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

OBJETO DE DESEO.
REALIZACIÓN Y DISEÑO EDITORIAL DE UN LIBRO DE
ARTISTA.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Diseño y Tecnologías Creativas

AUTOR/A: Navarro Díaz, Noelia

Tutor/a: Luelmo Jareño, Jose M^a de

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

TFG

OBJETO DE DESEO.

REALIZACIÓN Y DISEÑO EDITORIAL DE UN LIBRO DE ARTISTA.

Presentado por Noelia Navarro Díaz.

Tutor: José María de Luelmo Jareño.

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Diseño y Tecnologías Creativas
Curso 2018-2022



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Resumen

El trabajo de investigación corresponde a un libro de artista que recopila una serie de obras creadas a partir de un proyecto creativo cooperativo. La memoria acoge los procesos de seguimiento y documentación de los recorridos de los objetos hasta convertirse en obras.

De este modo, el desarrollo visual y conceptualización de historias encapsuladas en cajas de cerillas, llevadas a un mínimo exponente narrativo, se convierten en "Objeto de deseo", tanto para los creadores como para los espectadores-lectores del trabajo final, en un relato coral abierto a interpretación

Palabras clave: Libro de artista, diseño editorial, arte relacional, cajas de cerillas.

The research work corresponds to an artist's book that compiles a series of works created from a cooperative creative project. The memory hosts the processes of monitoring and documentation of the paths of the objects until they become works.

In this way, the visual development and conceptualization of stories encapsulated in matchboxes, taken to a minimum narrative exponent, become "Object of desire", both for the creators and for the viewers-readers of the final work, in a story choir open to interpretation.

Keywords: Artist's book, editorial design, relational art, matchboxes.

CONTRATO DE ORIGINALIDAD

El presente documento ha sido realizado íntegramente por el alumno abajo firmante. Es original, no ha sido entregado como otro trabajo académico previo, y todo el material tomado de otras fuentes ha sido citado correctamente.

Firma:

A handwritten signature in black ink, consisting of a series of fluid, overlapping loops and strokes, positioned below the 'Firma:' label.

Agradecimientos

A mi abuelo, que acaba de morir
mientras yo estoy acabando de nacer.

Y con este acto tan rotundo
interpreto que me devuelve su caja.

ÍNDICE.

1. INTRODUCCIÓN.	6
JUSTIFICACIÓN.	6
MOTIVACIÓN.	7
1.1. OBJETIVOS.	8
1.1.1. <i>Objetivos generales.</i>	8
1.1.2. <i>Objetivos específicos.</i>	8
1.2. METODOLOGÍA.	9
1.2.1. <i>Espacio preliminar.</i>	9
1.2.1.1. <i>Cerillas del interior.</i>	9
1.2.2. <i>Espacio liminal.</i>	9
1.2.3. <i>Espacio post-liminal.</i>	10
1.2.4. <i>Reinterpretación de los resultados.</i>	10
1.2.5. <i>Materialización de las obras.</i>	10
1.2.6. <i>Recopilación de las obras.</i>	11

2. MARCO TEÓRICO.	11
2.1. ESPACIOS LIMINALES.	11
2.2. LIBROS DE ARTISTA.	13
2.3. CAJAS DE CERILLAS.	15
2.3.1. <i>Materiales fungibles.</i>	16
3. REFERENTES.	17
3.1. BRUNO MUNARI.	17
3.2. MARCEL DUCHAMP.	18
3.3. EDWARD RUSCHA.	19
3.4. KAIJA RANTAKARI.	20
4. DESARROLLO.	20
4.1. SELECCIÓN DE LAS CAJAS.	20
4.1.1. <i>Análisis de las cajas.</i>	21
4.1.2. <i>Instrucciones y premisas.</i>	22
4.2. SELECCIÓN DE LOS SUJETOS.	23
4.2.1. <i>Destrucción.</i>	24
4.2.2. <i>Conservación.</i>	24
4.3. ANALISIS DE LOS RESULTADOS.	24
4.3.1. <i>¿Me importan las cerillas?</i>	25
4.4. REINTERPRETACION DE LAS CAJAS.	29
4.4.1. <i>Semántica visual.</i>	30
4.5. MAQUETACIÓN Y DISEÑO EDITORIAL.	34
4.5.1. <i>Justificación de la obra.</i>	35
4.5.2. <i>Diseño de la portada.</i>	36
4.5.3. <i>Dirección de fotografía.</i>	37
4.5.4. <i>Maquetación y encuadernación.</i>	38
5. CONCLUSIONES.	40
6. BIBLIOGRAFÍA.	42

1. INTRODUCCIÓN.

Este proyecto se llama Objeto de Deseo.

Desglosadas las fases, la primera consiste en el seguimiento y análisis de diferentes cajas de cerillas antiguas, que han sido entregadas a un número de sujetos y conducidas por diferentes direcciones, condicionadas por su elección personal.

Tras esto, se ha procedido a la recopilación final de todas ellas ahora catalogadas como obras y a su archivado en un libro que documenta los desperfectos y cambios que han sufrido hasta llegar a este punto.

Planteo un trabajo preliminar con un objeto cotidiano y sin fuerza aparente, que, de forma progresiva, ha crecido en diferentes ramas dentro del espacio liminal en la que se encuentra. Parto del estudio de a dónde deriva la vida de una caja de cerillas, que ya no es, según en las manos en las que caiga la decisión. Mi intención es encontrar cuántos azares y posibilidades hay según las circunstancias y condiciones en las que esté.

El presente globalizado en que nos movemos día a día nos manda estímulos de diferentes lugares que nos afectan e interfieren a la hora de tomar decisiones y en la forma de actuar. ¿Para qué sirve un objeto obsoleto? Es este el detonante que impulsa nuestra investigación. Qué métodos procesuales llevaría cada uno a cabo en su propia elaboración. Cómo se integraría después al proceso de otro, y de otro. Dónde colocarlo todo.

En este proyecto desglosamos las partes de este proceso de metamorfosis; que parte de objetos cotidianos, su descontextualización, reinterpretación y vuelta a la escena, como obra artística.

JUSTIFICACIÓN.

Siempre he tenido una gran indecisión entre capturar emociones que, en sí, no son tangibles como para poder hacerlo; y dejarlas llegar, transitar, e ir. Apilo cuadernos de campo desde hace años, cada vez más pequeños, viendo el espacio que ocupan cuando terminan su cometido, sin esperar siquiera convertirse en otra cosa que recuerdos archivados en un punto de vista y forma que determinó el momento justo en que yo los anotaba. De ser leídos a ser colocados hay una fina línea entre la que se debate su existencia.

En tercer curso del Grado en Diseño y Tecnologías Creativas de la Universitat Politècnica de València, empecé a experimentar un particular

interés por las obras artísticas y narrativas más tangibles, en asignaturas como Técnicas de estampación o Stop-Motion, en las que la obra final era una pieza única e irreproducible con precisa exactitud. Tomando este tono más intimista y dándome pie a introducir así mi obra más personal. También fue en la asignatura de Ilustración Narrativa mi primera toma con la narrativa experimental, donde realicé el último cuaderno de campo que he trabajado, el cual debía adaptarse tan ceñidos márgenes, que me topé con el formato más pequeño y conciso. Tanto, que no cabía en sí para ser escrito, sino transformado en la propia lectura de sí mismo.

Fue en esta última asignatura mencionada donde realicé la primera prueba con intención de ser la forma de objetualizar mi Trabajo Fin de Grado.

MOTIVACIÓN

Desde que comenzamos a poner sobre la mesa la ideación del Trabajo Fin de Grado (TFG), se fue consolidando y cogiendo peso la figura de una caja de cerillas. Esto nos encajaba en un espacio tan pequeño y frágil que apenas puedes darle un cargo con importancia.

La idea de hacer un libro de artista que englobara todo un proyecto experimental nace del deseo de conocer las insaciables rutas del azar y de cómo trabajarían juntas dentro de un espacio como este.

Pero esta premisa daba qué reflexionar. Se abrieron infinidad de hipótesis acerca de qué podría albergar tal estructura.

¿Para qué sirve un objeto obsoleto? ¿Qué elige cada uno como “Objeto de deseo”? ¿Cuánta fuerza de contención le dan a una “caja cerrada” que no fue creada para guardar objetos preciados sino, para protegerse de ellos?

Es este el detonante que impulsa nuestra investigación. Qué métodos procesuales llevaría cada uno a cabo en su propia elaboración. Como se integraría después al proceso de otro, y de otro. Donde colocarlo todo.

“Los objetos pueden tener una nueva vida, re-funcionándolos, re-valorizándolos.” (Duchamp, 1999)

1.1. OBJETIVOS.

Fue a partir de estas preguntas, donde surgió el planteamiento de una serie de objetivos de investigación, que cabe dividir en los expuestos a continuación.

1.1.1. *Objetivos generales.*

- Elaborar un trabajo editorial a partir de un proyecto experimental basado en dinámicas de carácter cooperativo.
- Generar un libro de artista que recopile las conclusiones llevadas al marco artístico.

1.1.2. *Objetivos específicos.*

Los objetivos específicos inciden en de las fases por las que ha pasado este proyecto fin de carrera antes de dar forma a la última fase editorial.

- Analizar los objetos intervenidos e identificar qué conexiones han existido entre objeto y sujeto en el espacio-tiempo en que han sido dados.
- Conceptualizar y materializar cada una de las obras a partir de las cajas intervenidas focalizándonos en una homogeneidad de cara al conjunto de la obra final.
- Elaborar una semántica visual lineal de la lectura e interpretación de las obras en el conjunto.
- Recopilar y maquetar las obras en un diseño editorial que servirá para recogerlas en el marco presente como un todo.

1.2. METODOLOGÍA

La metodología empleada en este TFG consta de las fases a desarrollar. Se basa en los tres puntos identificados de los espacios liminales:

Preliminares, liminares y postliminares. Si bien, no es un concepto al uso, y lo desarrollamos más tarde, nos apoyamos en un artículo de Iván Insunza:

La liminalidad es entendida como un estado de tránsito que se produce en determinados ritos que comparten una estructura en común en diversas culturas.

Los ritos de paso, aquellos que generan la modificación del estatus de un miembro de la comunidad (de niño-niña a hombre-mujer, de soltero a casado, etc.) están compuestos por tres fases: 1. Separación del individuo (fase pre-liminal), 2. Tránsito de un estado a otro (fase liminal) y 3. Retorno del individuo en su nueva condición (fase pos-liminal). (2019)

De esta forma, identificamos e incidimos en las tres grandes partes del proceso de metamorfosis que, de forma aparente va, irónicamente, de: Objeto, Objeto de deseo, a libro-objeto.

1.2.1. Espacio preliminal.

Seguimos una metodología condicional y específica de selección y descarte de cajas de cerillas que no se adaptaran a la forma de cajoncillo de la que habíamos decidido partir, con el fin de homogeneizar de alguna forma el aspecto visual del conjunto.

A esta selección de cajas previamente analizadas y documentadas del estado en que las encontramos, marcando un punto de partida que nosotros decidimos, que no es el suyo propio, puesto que cada caja ya llevaba resquicios de lo que fue; se les suma una carga extra antes de salir hacia el siguiente punto. El número de cerillas.



1 DOCUMENTACIÓN DE LAS CAJAS SIN
 MANIPULAR

1.2.1.1. Cerillas del interior.

Antes de hacer partir las cajas, hacemos una pregunta que no podíamos obviar y que será decisiva y determinante en el posterior análisis de los resultados obtenidos.

¿Qué importancia tendrán las cerillas?¹

1.2.2. Espacio liminal.

Las cerillas son lanzadas a su suerte durante un periodo concreto: un mes. En esta parte del proceso perdemos nosotros de

¹ Rescatamos esta pregunta en el desarrollo.

vista cualquier rastro del experimento y queda a merced de azares a los que no tenemos acceso. Esto significa que dentro del experimento participarán personas ajenas a él, de la misma forma que habrán participado otras antes de que comenzara este análisis. Queriendo seguir el mismo método que entonces, hemos mantenido a las personas que tenían una caja, alejadas de conocer el objetivo del experimento para, de esta forma condicionar lo menos posible sus posibles decisiones y acciones.

1.2.3. Espacio post-liminal.

Para la recogida de los resultados, seguimos también la misma metodología con todas ellas. Nos reunimos personalmente con cada una de las personas con su caja. Las obtuvimos de diferentes formas. Por un lado, de forma física, junto a la justificación de los motivos que le llevaron a sus actos. Por otro lado, sin explicación alguna o sin la caja en sí misma. Por último, pero igual de validas, a las cajas que quedaron en el olvido, las damos por muertas o abandonadas.

1.2.4. Reinterpretación de los resultados.

Tras el análisis de los resultados obtenidos de cada una de las cajas que lanzamos, se desglosan las intenciones más allá de los resultados finales, relacionados con las circunstancias personales que conocemos, y llevamos a cabo un proceso de investigación explorando cada uno de los puntos anteriores. De esta forma, generamos ideas que vamos archivando en forma de hipótesis y que irán dando unas formas más homogéneas de lo que, por sí mismas, quieren contar. A la par con este proceso de reinterpretación, ponemos en la mesa las diferentes formas representativas que podríamos darle a estas, queriendo crear obras acabadas y concretar su desglose, en un todo.

1.2.5. Materialización de las obras.

Una vez conceptualizadas todas las conclusiones a las que hemos llegado en el análisis previo, pasamos a realizar de forma material todas ellas manteniendo su forma original.

Separamos en continente y contenido de cada caja y dotamos de un sentido propio a cada una de estas dos variables, según lo que se pretenda contar o, del mismo modo, ocultar. Daremos mayor importancia a los materiales con los que realizaremos cada una de las partes ya que formarán parte de la narrativa visual y metafórica.

1.2.6. Recopilación de las obras.

La forma en que llevaremos todas las obras a un conjunto final será mediante su documentación fotográfica, para, finalmente, proceder a la maquetación del diseño editorial en un formato de foto-libro y con posible impresión física.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. ESPACIOS LIMINALES



Basándonos en las aportaciones de Arnold Van Gennep –etnógrafo francés del siglo XX– el referido concepto de liminalidad alude al estado de apertura que describe la fase intermedia de un tiempo-espacio tripartito, en el que se parte de un lugar para ir a otro a través de un tercer vehículo (preliminar, liminar, postliminar).²

Lo que expone Arnold Van Gennep nos coloca entonces en contexto donde movernos y ubicarnos en todo momento dentro de este TFG.

Como apunta en su libro *Los ritos de paso*, en su desarrollo social un individuo debe llevar a cabo numerosas transiciones entre la juventud y la edad adulta, entre la soltería y el matrimonio, entre no pertenecer y pertenecer a un grupo en particular, entre viajar y retornar. (Van Gennep, 2008).

Es aquí, en este encuentro de transiciones, donde nos enfocamos al trabajar en este proyecto. Dotamos de personalidad a las cajas de cerillas, aludiendo a los ritos de paso que se nos presentan a lo largo de los recorridos de cada una y que marcarán los puntos clave donde incidimos y tomamos decisiones al señalarlos, exponerlos y desarrollarlos en su materialización.

Vemos este mismo proceso conductual en otros artistas que reflejan las mismas inquietudes artísticas sobre qué ocurre en un periodo de transición

² NC-arte Entre espacios, un proyecto de Do Ho Suh. <http://nc-arte.com/entre-espacios-un-proyecto-de-do-ho-suh/> 2022. Consultado 03-05-22



2 EXPOSICIÓN ENTRE ESPACIOS, DOHO SUH

y cómo se comportan los espectadores al tener el privilegio de observar dicho proceso.

Al presentar su primera exposición individual, *Entre espacios*, donde explora el concepto y los espacios liminales utilizando un corredor semitransparente como protagonista, el artista Do Ho Suh argumenta:

“Este se entiende como lugar de tránsito entre unos y otros, sin llegar a ser nunca espacios completos. Caracterizándose por este estado liminal, indeterminado, intermedio. Un rito de paso, donde la identidad evoluciona y el espacio-tiempo se diluye.” (Do-Ho Suh, 2016).

Así, los espectadores pudieron experimentar el recorrido completo de la exposición sin ninguna intimidad, la misma que se le suprimía a esta propia por la característica de su transparencia. De este modo, podía verse el exterior y el interior de la obra, las partes superficiales y las más íntimas, el continente y el contenido, siendo, a la vez, las dos cosas y ninguna.

En este sentido, el cambio que han sufrido las cajas de cerillas en este espacio-tiempo del que hablamos, han estado (y están) en una línea de liminalidad sin concretar su identidad, siendo descontextualizadas de su lugar común y convirtiéndose en objetos con otras capacidades narrativas.

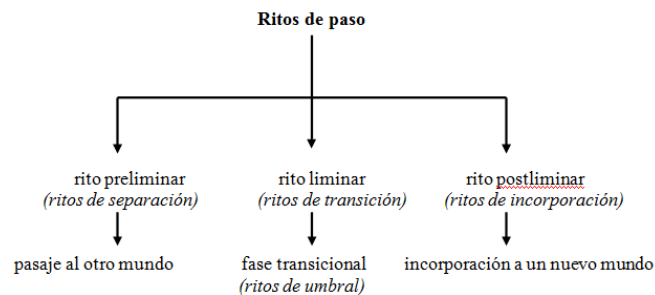
De hecho, el acto que en que nos permitimos analizarlas y catalogarlas en el momento presente no tiene por qué cortar el flujo de cambio de estas. Como remarcábamos anteriormente, estas acciones solo señalan puntos de inflexión en un recorrido que no ha finalizado.

Marcamos un punto, el cual se convierte en un cronotopo (unidad de espacio-tiempo indisoluble) en el que dejamos grabado el transcurso, la memoria de lo que se ha vivido, con quién lo ha vivido y las nuevas proyecciones de estas.

Nos detenemos en este punto que recalca la variante de “con quién” y es que, al tener el experimento una base de arte relacional, nos encontramos con ejecuciones y puntos de vista variados, encontrándose y distinguiéndose en un punto común.

Basándose también en las aportaciones de Van Geneep, el antropólogo Víctor Turner (1980) trató de analizar la organización de los ritos de paso culturales para entender las rupturas en las sociedades, de forma personal, psíquica y cultural.

Turner encuentra en la fase liminal una de las fases de drama social, que implica una condición indeterminada y genera un estado emergente de valores nuevos.



Entonces, separados de la sociedad (temporal y espacialmente) las actividades liminales permiten a los participantes reflexionar, suspender y reformular los símbolos y comportamientos habituales con el fin de generar una transformación de pensamiento o visión.

En este TFG, la forma que se utiliza de expositor ante el lector o espectador de la obra también está elegida de tal forma que permitiera al individuo encontrarse en un ambiente donde están dadas todas las condiciones para su observación y posterior cambio y transformación.

2.2. LIBROS DE ARTISTA

El libro de artista es algo íntimo, personal, que puede trascender al ámbito público para ser expuesto, compartido. Durante el proceso creativo las reflexiones pueden ser anotadas, reflejadas mediante imágenes, recortes o textos sobre papel; a veces estos papeles están unidos, encuadrados en forma de libro. Entonces, esos fragmentos procesuales pueden formar un libro de artista. En otras ocasiones la obra de arte es efímera, tanto que el deseo por materializar lo evanescente queda como objeto en forma de libro; en esos casos el libro de artista es como una lata de conserva. Más aún cuando la conserva pasa a formar parte de la estantería de un supermercado para venderla a los consumidores hambrientos de colección. (Alonso 2012, p.141).



3 LIBROS OBJETO. ARTISTA
 TEXTIL ESTHER CHACÓN
 ÁVILA

He rescatado esta reflexión de la profesora María Amparo Alonso Sanz, por el parecido que tiene con mi punto de vista, (solo en esta ocasión en concreto) de lo que es el libro de artista. Señalo en esta ocasión concreta por el hecho de que este término ha querido ser “encasillado” o definido por multitud de investigadores e interesados en el tema, pero este formato

es tan personal y propio que, si alguna vez dan con la definición “correcta”, el propio concepto buscará otra salida por la que escaparse.

Para empezar a definir este género, primero debemos preguntarnos, ¿qué es un libro, y a su vez, qué es un libro de artista?

Para responder a esta pregunta no está de más atender a los fines que les distinguen. Los libros convencionales no se cuestionan una estructura que, parece indudable puesto que recogen una historia escrita y narrada, en mayor o menor complejidad, desde la voz de un escritor, cerrada por dos solapas que lo contienen y coronada por su título.

Estas historias se nos dan siempre estructuradas de determinada forma: nos introducen, se desarrollan, se desenlazan. No hay lugar para la libre interpretación del lector más allá de su opinión al respecto, no interactúan entre sí, no es recíproca la aportación que se recibe.

Sin embargo, los libros de artista rompen todo lo que acabamos de nombrar, tomando por bandera la decisión de hacer partícipe al lector, demandando la propia interpretación, e incluso desafiándolo a descifrarla.

El libro de artista, se considera un alumno anárquico en las clases de libros. Uno cargado de ganas de experimentar, incitado a representar el mundo más allá de las palabras escritas y encajadas en un diseño editorial. En estas no-estructuras, los autores disfrutan de un espacio para pensar libre de métodos, mecanismos y estrategias.

A menudo se trata de un libro que no es, en sí, físicamente, un libro, y que tampoco tiene por qué ser, en su manera de contar los hechos que expone, convencional.

En cierto modo, un libro de artista no contiene el mensaje, sino que es el mensaje en sí mismo.

Entonces, el “libro” trasciende a la categoría de objeto y se abre a toda potencialidad, hasta negar su característica fundamental: hay libros que no se dejan leer y hablan otros lenguajes con diferentes formas de comunicar. Ya no solo más allá de sus formas, sino de las formas que lo forman, en las ideas que no son, sino en las cosas. (Libro-arte/abierto, 2013).

Vemos desde otra perspectiva, en la colección de libros de artista *Sin pies ni cabeza, 10 años entre libros*, que nos deja algunas reflexiones como esta de Dolores Pascual (2005):

Se trata ahora de rastrear ese material en una labor casi detectivesca que permite dibujar el pasado a través de estos objetos que no dejan de ser espacios de reflexión, canales de comunicación, proyectos que hablan de mundos, que con sus diferentes poéticas nos cuentan lo que todos somos (p.11).

El juego en que nos sumergimos con esta búsqueda nos da un amplísimo abanico de inspiración y referencias muy dispares entre sí. Estas provocan una situación que estimula una respuesta emotiva y desencadena una exploración visual, con el enfoque en crear una la propia manera de hacer, utilizando de una manera constructiva las influencias de otros diseños en el propio.

2.3. CAJAS DE CERILLAS.



4 CAJA DE FÓSFOROS ANTIGUA.

Una caja de cerillas está formada por el envase de cartón, cuya función es conservar y encender los fósforos, y las cerillas del interior. El valor semántico en el que se basa la elección de este formato concreto como base para el desarrollo de este TFG fue tomada por el potencial de arte objetual que se veía en estas cajas, teniendo como característica principal el ser perecedero.

La caja de fósforos se inventó en el año 1831, cuando entonces contenían componentes tóxicos en su cabeza y se encendían en cualquier superficie, pudiendo prenderse solos. No fue hasta 1844 que se inventó la superficie de rascado en el exterior de la caja.

En 1892, el Gobierno Español establece el monopolio, controlando el Estado la fabricación y venta de cerillas. A partir de entonces, la fabricación de toda clase de fósforos fue controlada por el Gremio de Fabricantes de Fósforos de España.

Con los años, el número de fábricas de cerillas se redujo gradualmente, y se produjeron solo tres tipos de cajas de cerillas:

Las de cajoncillo, siendo estas para el consumo normal; Las de librito, sobre todo usadas en cocinas y las más comunes usadas en propaganda de

todo tipo; y por último, las de gomas, para el consumo de lujo. Estas contenían las Fototipias.³

Entre 1897 y 1910, con el fin de recaudar fondos para el Tesoro Público, se incluyeron las Fototipias en las cajas de gomas.

El nivel de las fototipias las convirtió ya en un objeto de deseo en su momento, siendo altamente coleccionables hasta nuestros días.

Las Fototipias ahora son muy difíciles de obtener, y, según de qué serie hablemos, casi imposibles de obtener completas. En cambio, encontramos miles de cajas de cerillas antiguas, más comunes (publicitarias) en una búsqueda rápida.

A principios del siglo XX, en los hogares se usaban cerillas a diario y de forma cotidiana, por lo que la demanda de estas fue bien explotada por cualquier empresa que quisiera promocionar su producto de forma fácil y accesible.

Fue así como obtuvimos las cajas de las que partimos, pues entonces no se les dio más valor del que tenían en su básica funcionalidad y pasaron a ser obsoletos cuando toda la sociedad prescindió de los fósforos para encender fuego.

2.3.1. *Materiales fungibles.*

El poder que otorgamos a un objeto cualquiera de la vida cotidiana de manifestarse en la producción artística, reemplazando de este modo al lienzo tradicional, lo dota de características potenciales con las que diferenciarse de toda categoría.

La fungibilidad que define a estos objetos los enmarca en un contexto de preocupación y ansia por el desgaste derivado por el uso. Algo en lo que no reparamos cuando no le damos una importancia significativa al objeto pertinente, pero que toma peso al convertirse en un objeto de deseo, un objeto que queremos conservar a costa de prescindir de su usabilidad, sacándolo de contexto. Obviamos su obsolescencia programada.

³ Las Fototipias son pequeñas cartulinas coleccionables, cada una mostrando una atractiva imagen de una actriz, una reina, un músico, un torero, un político o similar, que se incluyeron 'gratis' dentro de las cajas de cerillas españolas entre 1897 y 1910.



5 DOCUMENTACIÓN DE LAS CAJAS SIN MANIPULAR

Es entonces cuando paramos a examinar las características objetuales. Continente y contenido formado por cartón, material muy sensible al fuego. Dentro, ocultas, un número de cerillas que, de forma pasiva, amenazan con arder.

Esta separación de las dos partes nos sitúa frente a una de las dualidades de las que hablábamos en el apartado de Espacios liminales; se encuentran continente y contenido, descontextualizados, y toman consciencia y posicionamiento fuera de sus límites como primer objeto, desvinculándose de su cometido como contenedor y protector de este, se hila todo el desarrollo del recorrido.

3. REFERENTES

Los referentes en los que me he basado en este proyecto son, por orden; Bruno Munari y Marcel Duchamp, en los que se respalda mi metodología objetual en cuanto al proceso de creación de las cajas. Edward Ruscha en el que me apoyo en el proceso de fotografía. Por último, Kaija Rantakari para llevar las obras a su imagen final.

3.1. BRUNO MUNARI.

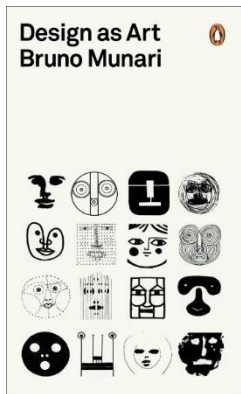


6 BRUNO MUNARI

Bruno Munari (1907) ha tocado todo tipo de actividades: escultura, artes gráficas, diseño, escritura, cine... Y el libro ocupa un importante lugar en su obra.

A los 22 años comenzó su andadura en las exposiciones. Siempre reivindicó la libertad de experimentar, jugar, explorar. No mostró nunca pose de artista, su creatividad estuvo concentrada en su trabajo. “Siempre he sentido curiosidad por ver lo que se podía hacer con una cosa, además de para lo que sirviera habitualmente” (Pissard, 1999)

Al artista le debemos una amplia reflexión en el campo pedagógico e intelectual. Munari implementó en sus alumnos el estudio de diferentes lecturas “complejas”, creando libros sin texto, sin ilustraciones o perforados.



7 OBSERVACIONES Y PRUEBAS DE CÓMO FUNCIONA EL CONJUNTO DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS

Fue entre 1949 y 1992 cuando Munari impulsó el diseño de libros “ilegibles” como forma satírica de nombrar a nuestra tradicional idea de comunicación textual. En estas obras, el artista demostró que el mensaje de un libro puede tener diferentes vías comunicativas, desde las texturas y colores utilizados, como en las diferentes formas de hojas, intercaladas entre sí, encuadernadas de formas inusuales, etc.

La lectura de sus libros, promulgan un alto índice de alteridad; lecturas alternativas, de izquierda a derecha, derecha a izquierda, de abajo arriba, de modo aleatorio, desplegando acertijos, convocando los cinco sentidos.

Siempre insinuando a las preguntas ¿Cómo leer lo que no tiene lectura textual? ¿Cómo leer su relato?

Estas preguntas vendrían desde una posición de lector pasivo habitual, de alguien quien espera una linealidad discursiva y sin esfuerzo de su parte, sin responsabilidad lectora. Justo aquí encuentro el foco hacia

donde incitar al lector/observador en mi TFG.

Cuando es la ilegibilidad misma la que se esta dando a leer.

3.2. MARCEL DUCHAMP.

El reconocido recorrido de Duchamp (1887) nos deja una densa red en la que basamos gran parte del método procesual de las cajas.

En 1913, experimentaba una nueva vía en la que trabajaba recurriendo al azar, considerando que, dado que la suerte de cada uno es distinta, el resultado de su azar era una expresión de su subconsciente. Así comenzó a realizar los ready-made.

Durante esta experimentación, rescatamos esta anécdota; “(...) compró un portabotellas, artículo frecuente en los hogares franceses de la época, sin la intención de usarlo para llenarlo de botellas, sino como escultura ya hecha. En una nota de 1913, Duchamp anota la pregunta «¿Se pueden hacer obras que no sean de arte?» (Tomkins, 1996).

Este concepto se basaba en crear obras de arte a partir de objetos simplemente eligiéndolos. En su famosa obra, *Fuente*, se hace énfasis en que el simple acto de la elección de un artículo de fontanería transformado en obra artística, crea un pensamiento nuevo para el objeto.



8 MARCEL DUCHAMP. OBRA READY-MADE "RUEDA DE BICICLETA"



9 CAJA INTERPRETADA CON MODIFICACIONES EN SU CONTINENTE. REFERENCIA A LA OBRA "LA FUENTE"

El arte de los *ready-made*, crece en los objetos que normalmente no se consideran artísticos, pero se les añade esta particularidad. Hay también en su mayor parte una modificación del objeto, aunque sin hacerlo irreconocible. Esta modificación lleva a que se le encasille como objeto encontrado "modificado", "interpretado" o "adaptado"

Es de este modo en que hemos implementado el método en el nuestro a la hora de reinterpretar los resultados obtenidos del experimento cooperativo, y las hemos adaptado a un formato artístico que las acercaba a lo que fueron, sacadas de su contexto y funcionando en otro ámbito, el artístico.

3.3. EDWARD RUSCHA.

Entre los artistas más reconocidos de los años 60 en Estados Unidos dentro de la filosofía Fluxus, encontramos a Edward Ruscha (1937), realizando aportaciones fundamentales a las publicaciones de artista.

El texto apenas aparece en los libros de artista que produjo entre 1963 y 1978. Estos se presentan principalmente con fotografías en blanco y negro, que eliminan el texto y descuidan la composición y técnica fotográfica.

Utiliza el recurso de repetición de categorías visuales, como aparcamientos o edificios, que funcionan como series de "datos"

Su primer libro *Twentysix Gasoline Station* (1963) mencionado ya en esta memoria, contenía únicamente una frase: "26 fotografías en blanco y negro de gasolineras en la zona oeste de Estados Unidos, con rótulos"

Es la primera vez que se prescindía del texto para sustituirse únicamente por imágenes que introducen un concepto de trayecto/recorrido.

Es de esta forma que se ha estructurado el libro de artista en este proyecto, haciendo referencia conceptual y visual a lo que Ruscha aquí exponía:

La cámara fue simplemente utilizada como un instrumento documental, el instrumento documental más fiel; esto es de lo que se trata (...) me gustan los hechos, en el libro aparecen los hechos bajo el ojo de la cámara, la delineación más cercana al tema (Ruscha, 1969).



10. LIBRO TWENTYSIX GASOLINE STATION. RUSCHA.

3.4. KAIJA RANTAKARI.

Kaija Rantakari (1984) es una encuadernadora finlandesa, artista de medios mixtos y poeta. Su marca *Paperiaarre* se enfoca en libros hechos a mano y piezas de medios mixtos.

El nombre de *Paperiaarre* significa, en finlandés, tesoro de papel.

La artista es coleccionista de fotos y objetos antiguos. De esto viene su afán de crear obras en técnicas mixtas, convirtiendo estos en algo completamente nuevo; como libros de artista, cajas de collage y joyas.

Describe a las obras como tesoros para su hogar y su cuerpo: “han captado un momento fugaz en el tiempo que ahora puede reconocer y apreciar como propio” (*Paperiaarre*, 2022)



11. SERIE MATCHBOX 2011.
 RANTAKARI, K.



12. SERIE MATCHBOX 2015.
 RANTAKARI, K.

Rantakari lleva haciendo series anuales llamadas *Arte de Matchbox* desde el año 2009; en las que manipulaba un número de cajas de cerillas de las mismas dimensiones en un ámbito puramente estético, pero pudiendo ser interpretadas de igual forma, como las obras realizadas en este proyecto.

La tomamos como referencia en muchos aspectos como el tratamiento de los materiales a utilizar en cada una de las cajas realizadas, dedicando especial interés en qué sensación o mensajes nos dejaban entender los materiales trabajando juntos, o siendo descontextualizados de su función, integrándose igual que el resto de objetos en este proceso.

4. DESARROLLO.

4.1. SELECCIÓN DE LAS CAJAS

Como ya se ha señalado, en esta primera fase preliminar, los materiales de los que hemos partido y con los que hemos trabajado son cajas de cerillas, que hemos rescatado, buscando en plataformas de segunda mano, rastros y tiendas de antigüedades.

Una vez teníamos una gran cantidad de cajas de cerillas diversas, todas antiguas, hicimos una clasificación de estas entre sus formas clásicas: las convencionales, tipo cajón; las de tipo librito, e incluso algunas de tipo bisagra.



13 CRIBA Y SELECCIÓN DE LAS CAJAS

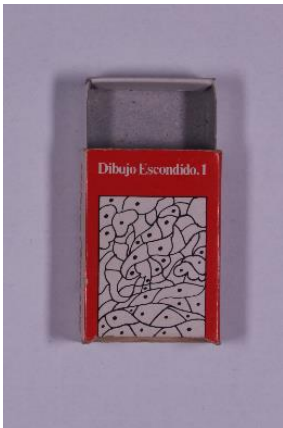
Rescatamos las de tipo cajón, que eran las que nos interesaban, y, de nuevo, realizamos una última criba que seleccionaba las definitivas a utilizar en el experimento. Unas 25 en total. Cada caja, que ya habríamos analizado de forma independiente (fotografiado y anotado las características), contendría un número de cerillas concreto, elegido, esta vez sí, de forma personal para cada uno de los sujetos a los que sería entregada, siendo esta la primera modificación de cada caja, de autoría propia.

4.1.1. Análisis de las cajas.

Antes de ser lanzadas, analizamos y diferenciamos cada una de las cajas escogidas para el experimento, sin manipular, es decir, en el estado en que las encontramos.

Se han tenido en cuenta las características de la caja en cuanto a la información escrita y rasgos visuales en el cuerpo, estado original y el número de cerillas que contenía. Se han numerado para llevar un seguimiento (ver anexo 2).

Aquí se muestran tres de las cajas que muestran la fase de análisis descriptivo que acabamos de mencionar.



14 CAJA Nº1.

Caja Nº	Contenido escrito anverso	Contenido escrito reverso	Estado de la caja	Nº de cerillas
1	serie PASATIEMPOS. Dibujo escondido. 1	<i>“13. Rellena de negro los espacios del mosaico marcados con un punto y descubrirá el dibujo escondido. Nota: La solución está en el interior de la funda.”</i> FÓSFOROS DEL PIRINEO, S.A	Caja usada, poco gastada.	Seis cerillas de madera marrones, una amarilla.
5	LA CUINETA, CASA DE MENJARS.	<i>“Nº4. Vert em vaig criâ, rose m van tallâ, després em van moldre, i tu em vas menjâ.”</i>	Caja apenas usada, buen estado. Satinada.	Ocho cerillas de madera marrones. (Una al revés)

6	FONGERS RYWIELEN.EENIGI. Edición limitada.	<i>“CARTELES DE BICICLETAS. Anuncio de posters de la serie para concurrar. 1915.”</i>	Caja usada y desgastada	Once cerillas de madera marrones.
---	--	---	-------------------------------	---

Tras este análisis un total de 20 cajas se pusieron en movimiento hacia la fase liminal.

4.1.2. Instrucciones y premisas.

Se quiso condicionar a los sujetos a los que se les entregaba cada caja lo menos posible. De modo que solo se les proporcionó este texto:

“La caja seleccionada para ti es concreta. He decidido que sea tuya de forma subjetiva.

Te la doy como caja de cerillas, a punto de terminar con su vida. Solo quedan un número de cerillas, también concreto, limitado.

Para que acabes con esta vida y decidas su próxima vida, o muerte.

Queda en tus manos hasta final de mes. Para que decidas que ocurre dentro, fuera, alrededor, con o sin ella.

Pasado el mes te pediré que me la devuelvas, física o metafóricamente.

En vida, muerte, y/o en cualquier formato.”

4.2. SELECCIÓN DE LOS SUJETOS

El método de selección de personas-sujeto ha sido subjetivo. Dentro de la gente del entorno propio, he seleccionado a sujetos que me generaban algún tipo de interés.

En la tabla que se ubica abajo con esta información dictada, aparecen por primera y única vez los nombres reales de todos los sujetos que intervinieron en el experimento. De este modo me ayudaría a tener una asociación concreta de la caja con su nuevo dueño. Queda también expuesto aquí el método procesual de cada uno de los sujetos al intervenir la caja que le fue dada.

Teniendo en cuenta que cada uno provenía de un ámbito diferente, los he separado en dos grandes grupos, dependiendo de si el sujeto utilizaría un método procesual con un resultado estratégico/ funcional o uno más estético o abstracto.

PERSONA	FUNCIONAL	ABSTRACTO	CAJA ELEGIDA
Juanjo		X	1
Sara	X		19
Olga		X	3
Eloy	X		4
Paco		X	2
Rocio		X	6
Andrea		X	7
Ivana	X		8
Martina	X		9
Moni	X		11
Lorena		X	10
Saray			20
Toni			12
Julia		X	5
Lidia	X		13
Marisa		X	14
Ruben	X		15
Toni		X	18
Chema	X		16
Sofia	X		17

Al ser entregadas y perder yo totalmente la responsabilidad de la caja, otorgo a cada uno de estos sujetos el poder de decidir la deriva de su caja de cerillas concreta. Este último adjetivo le suma peso al todo el sujeto entiendo que tiene diferentes condiciones que otro dentro del experimento, es decir, que es único, creando así un vínculo más personal entre la persona y el objeto. Aun así, esta condición no determina lo que el sujeto decida hacer con la caja.

Por otro lado, también toma importancia en este punto la característica principal de las cajas de cerillas, mencionada anteriormente; la fungibilidad. Dando a los sujetos tan poco margen de error antes de que las cajas de cerillas terminen con su funcionalidad, estas toman un carácter mucho más reconocido. No hay vuelta atrás una vez tomen la decisión de sus actos.

Por nuestra parte, se comienza a marcar una segunda dualidad en el terreno. En primera instancia, se hipotetizan los caminos en cuanto a la intencionalidad del sujeto al intervenir las cajas, que bien pueden reducirse a dos: conservación y/o destrucción.

4.2.1. Destrucción.

La caja es perecedera puesto que contiene –alberga- dentro a su propio enemigo, su destructor. El fuego.

Desde otro punto de vista, despersonificando la caja y dándole la responsabilidad a su dueño; la “muerte” viene dada por el abandono del objeto, olvidándolo y terminando por morir.

4.2.2. Conservación.

Una caja de cerillas antigua, que ya perdió su función de fosforera, pasa ahora a tener otra vida en consonancia con las manos que la posean. En este caso, la intención de conservar la caja, la convierte en un amuleto, un objeto de deseo per se: la dota de poder e importancia. Esta pasa a tener tantas vidas como manos pasen por ella, creando una corteza más a su cuerpo cada vez, endureciéndola y convirtiéndola en perenne.

4.3. ANALISIS DE LOS RESULTADOS.

Pasado el tiempo de acción que marcamos previamente, comenzó el proceso de recogida de resultados, siguiendo dentro del espacio liminal. Se abrieron aquí tres formatos a los que las personas se acogieron para decidir cómo me entregarían la caja.

- Entrega de la caja de forma física, junto a una conversación que quedó grabada para su posterior análisis, justificando sus actos. Opción escogida por la mayoría de los sujetos, es decir, no desafiaron ninguna de las premisas impuestas con anterioridad.
- Entrega de la caja en su forma física sin ninguna justificación de los actos. Esto ha sucedido poco y estuvo justificado en el caso de hacerlo, sumando un punto de investigación propia, de nuevo, para encontrar las respuestas sin ser dadas.
- Conversación que quedó grabada con la justificación pertinente, sin la caja en su forma física. Estos casos han decidido de forma personal, quedarse con la caja, por haber encontrado un vínculo emocional entre sujeto y objeto.
- Los sujetos que no entregaron la caja tuvieron también en común la justificación pertinente, una promesa de futuro para esta o, por el contrario, una petición de tregua que fue concedida, pero nunca fue recompensado con la entrega de la caja. Estos casos se calificaron como abandonos. Fueron analizados de igual forma lejos de ser descartados.

Se realizó una encuesta a las personas que participaron en el experimento, con cuestiones acerca de sus sentimientos ante el reto y sobre la forma en la que habían vinculado, o no, la caja a sus vidas.

En la encuesta quedó reflejado que, a muchos de los sujetos, la caja de cerillas les había trasladado al pasado. Muchos de ellos se vincularon muy personalmente a la caja, dotándola del poder de conservar objetos de deseo, transformándola en esto, o habiéndose convertido en un talismán que les proporcionaba algún poder (fuente de inspiración, calma...).

4.3.1. ¿Me importan las cerillas?

Rescatamos aquí la pregunta que nos hicimos en la primera fase del experimento y que dejamos en el aire pues no se puede responder de forma genérica, teniendo en cuenta que son diferentes los autores, responderán a esta pregunta como individuales.

En algunos resultados, las cajas tienen resquicios de traumas o comportamientos de su pasado. Esto puede estar representado en las cerillas; tanto en forma de herida, personificadas, como en forma de arma o de instrumento de defensa.



15 DOCUMENTACIÓN DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS

Por otro lado, hay cajas que han salvado, de su última vida, sus cerillas, si es que la persona responsable las sentía como suyas.

Por último hay otras, que no las han tenido en cuenta, que han desaparecido o que han sido gastadas

Fuera cual fuera el caso, se realizó entonces una descripción exhaustiva de cada una de las cajas, tomando en cuenta al objeto y al sujeto de forma objetiva, pero también la subjetividad con la que se había tratado.

Es en este punto, desmembramos cada una de las cajas y su intención o intenciones.

De igual forma que en el primer análisis, queda ejemplificada esta fase de descripción e interpretación de cinco de las 13 cajas escogidas hasta terminar el desarrollo y materializar las obras:



16. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS. CAJA OCÉANO

- 3. Caja Océano

En el análisis descriptivo de la caja vemos las siguientes transformaciones físicas. La caja cambia su estructura, el contenido se coloca encima del continente, pintado de color azul, aún conserva las dos cerillas del interior. Estas se alinean en vertical y horizontal, uniéndose en la base. Un hombre de alambre de unos 2cm subido encima. Dentro del vacío que queda ahora en el continente, un poema plegado que sale con un tirador.

En el análisis conceptual de esta, el sujeto quiso recrear un mar en el contenido, con las dos cerillas funcionando como un barco en el hombre de alambre navega. El poema del interior contextualiza totalmente la obra visual. Habla sobre la dualidad entre la que se debate una cerilla al estar de la parte del fuego por su condición, pero querer entender y funcionar de igual forma con el agua. Navega en la indecisión de seguir siendo lo que es, o esforzarse por destruir sus bases.

- 6. Caja Sepulcro.

En el análisis descriptivo de la caja vemos que, en su forma, la caja está intacta, pues no se han alterado sus partes ni dudado sobre su orden lógico.

Dentro, una serie de fotos ordenadas cuales *frames* de película, que muestran el proceso de su única cerilla ardiendo hasta su término.

El análisis conceptual nos recalca la intención de dejar enmarcado un momento temporal que termina en un corto periodo de tiempo y no retorna. La necesidad de capturarlo y guardarlo para su conservación y futura adoración de lo precedero.



17 ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS. CAJA SEPULCRO.

- 15. Caja Urna.

En el análisis descriptivo de esta caja encontramos una gran complejidad.

La caja como tal ya no existe sino que se han convertido en un puñado de cenizas en un bote de cristal.

En el análisis conceptual se refuerza el contexto puesto que en la narración se nos desvela qué ocurrió con las tres cerillas del interior. Estas fueron participes y detonantes en un proceso en que el sujeto decidió, desde bien pronto, dar muerte a la caja y utilizar su contenido para llevarlo a cabo. Había tres cerillas que se utilizaron en este orden. La primera cerilla se prendió para encender un cigarro que acompañó el proceso de pensamiento y hacia donde llevar el nuevo y último camino de la caja bajo la premisa de que moriría.

La segunda cerilla se prendió para encender una vela en el funeral de un difunto cercano. De alguna forma, este acto encaminaba hacia la muerte a la caja, puesto que la función de esta penúltima cerilla fue acompañar al duelo de una muerte, no suya, pero vecina. La última cerilla fue la que dio muerte física a su propio continente. Esta se prendió para quemar la caja de cartón y sus cenizas se guardaron en una urna.



**18 ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS.
 CAJA URNA.**

- 14. Caja Huerto.
En el análisis descriptivo de la caja encontramos un claro deterioro. No ha sufrido cambios en su estructura, pero las cerillas se han obviado. El contenido se ha utilizado de recipiente para guardar tierra y unas semillas. El sujeto ha regado la tierra durante el tiempo suficiente como para que las semillas nazcan.
En el contexto encontramos una intención clave de reutilizar el espacio para dar vida, una intención estética y una declaración de cuidar el proceso y el resultado.
- 18. Caja Tirador.
Esta caja fue declarada un abandono. El sujeto no entregó la caja de forma física puesto que no tenemos su descripción. Lo que sí obtuvimos fue la declaración narrada de guardar la caja como objeto precioso, en un cajón bajo llave; por si no fuera suficiente protección, la llave se escondía tras un engranaje encriptado en el propio cajón.
En el concepto de este caso, toma gran importancia la personalidad del sujeto y su necesidad de guardar y conservar objetos físicos vinculados a personas a las que no puede retener por siempre.
- 11. Caja Metamorfosis.

Esta caja ha sido aprovechada en todas sus partes.

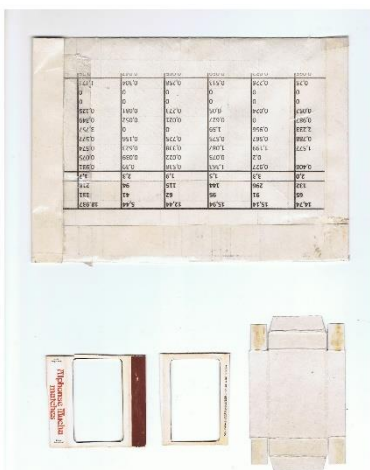
En el contenido, tres cerillas, han sido utilizadas para encender velas de un ritual de creación y formar un entorno de inspiración necesario para atraer nuevas ideas de “que ser”

Durante este ritual, el continente, la caja, ha sido recortada, reutilizada y modificada para crear otra forma y ser introducida a otra vida, con otro objetivo diferente (ver imagen 7)

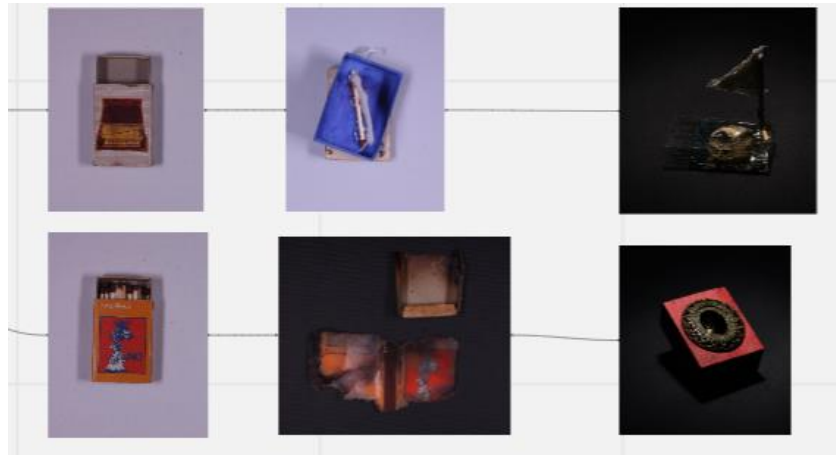
Todas sus partes se han reutilizado y han sido útiles en algún punto de la transformación.

Conceptualmente esta caja ha sido funcional y se ha adaptado a la situación que cada momento demandaba. Siendo versátil.

La decisión de escoger estas 13 cajas intervenidas para llevarlas hasta su reinterpretación ha sido influida por el potencial individual de cada una, teniendo un mapa visual en forma de lluvia de ideas de cada una de las 20 totales.



19 ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS. CAJA METAMORFOSIS



Proceso preliminar, liminal y postliminal de las cajas Océano (arriba) y Urna (abajo).

4.4. REINTERPRETACIÓN DE LAS CAJAS.

Las cajas siguieron en un proceso de búsqueda de su identidad propia.



20 PRIMERAS PRUEBAS DE REINTERPRETACIÓN DE LAS CAJAS

En este punto, entramos en el marco de la postliminalidad hasta el final del proceso, donde, las cajas, cada una con sus vivencias y resquicios con los que se habían presentado ante mí de nuevo, y yo, condicionada de igual forma por mi entorno y circunstancias, me rendía ante el poder imaginativo de profundizar en los motivos que nos habían hecho coincidir en este punto.

Dentro del espacio temporal en que nos movemos, vemos poco a poco aparecer otra dualidad, la que marca el objeto y el libro de artista, entre las que se debate y se toman decisiones de cara al futuro de estas.

Encontrado el marco en que nos íbamos a mover en esta reinterpretación y forma de materializar nuevamente las cajas, teniendo en cuenta su conjunto, la forma de relacionarse con el lector y en qué formato quedarían catalogadas, comenzamos a reelaborarlas una a una de forma manual.

En este proceso se involucraron algunos artistas que, por encargo, trabajaron en procesos finales que buscábamos de forma explícita, siendo, de alguna forma, otro filtro más de reinterpretación y sumándose así al conjunto cooperativo.

A continuación se muestra la realización y materialización de cada una de las cajas, incidiendo ahora en su conversión en obras y contando, de forma visual, su narrativa.

4.4.1. *Semántica visual.*

Esta vez, el análisis se realiza en torno a las intenciones artísticas de las cajas ya reinterpretadas. Como ya se hizo al describir e interpretar en primera instancia las cajas, hemos rescatado solo 5 de las 13 obras finales, (las mismas que analizamos en el resto del proyecto) para dejar redactado el proceso que han llevado de forma pautada, y la forma en la que se han tomado decisiones en esta fase de materialización.

- Océano.

Alberga dentro de sí un mar cristalizado con un tesoro. La recubre una poesía que recoge de forma textual todo el contexto que representamos en el conjunto.

Hemos conservado la forma de barco haciendo físico el sentimiento del poema mencionado, el hombre que navega replanteándose estar en una mitad metafórica entre lo que es y lo que le gustaría ser y que, de alguna forma, estando ahí, se encuentra en un presente real y tangible.

En este caso, el continente y el contenido se igualan, puesto que son lo transparentes pero rotundos, dándole un peso que a simple vista parece inexistente, pero se defiende por sí mismo.



21 REINTERPRETACIÓN Y OBRA FINAL.

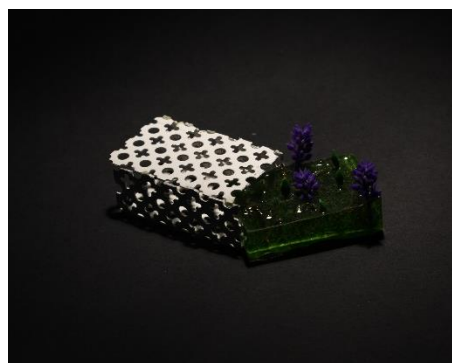
CAJA OCÉANO .

- Huerto.

El interior de la caja se ha convertido en un terrario que se ha cuidado con humedad y han crecido plantas.

Este forma parte del contenido y sobrepasa sus límites dentro de esta; por lo que hay que verla semi abierta. La vida se abre paso fuera de su recipiente de nacimiento. Ahora el continente, en forma de verja acomodada al jardín, pasa a un segundo plano.

Esta caja ha dejado atrás por completo su última vida para adaptarse a su nuevo cometido. Dar cabida a una nueva vida que nace dentro de ella. El continente, es perecedero, puesto que el contenido nace y crece dentro de sus límites, pero llegará el momento en que no quepa más, y la caja se le quede pequeña. Habrá cumplido entonces su



22 REINTERPRETACIÓN Y OBRA FINAL.

CAJA HUERTO

cometido completo y pasará a otra vida. Esta vez mucho más desgastada que cuando comenzó esta.

De forma subjetiva, es una muestra de que el sujeto estaría dispuesto a dar su cuerpo al deterioro y muerte, con tal de sacar adelante una vida que ha llevado dentro.

- Metamorfosis.

En su reinterpretación, hemos llevado el proceso que llevo a cabo el sujeto, utilizando lo que fue en el pasado y en lo que se convierte la caja, pero con diferente procedimiento. Hemos introducido un gusano de seda dentro y lo hemos alimentado hasta hacerlo crecer.

Luego, por sí solo ha llevado a cabo el capullo en el que se envuelve para incubar lo que será y posteriormente, vemos en lo que se convierte, dejando atrás inevitablemente los restos de lo que fue.

De esta manera, en el contenido de la caja ahora descansa la seda de la que nació el nuevo ser. Pero no se desperdicia nada, quedan guardados en forma de lo que son, restos de lo que terminó de ser, y comenzó siendo.

El continente es una estructura de yeso que, ejerciendo su propio papel, recubre eficientemente el proceso de reconstrucción en el que se ve sumergida la caja.

En última instancia, a este continente que ejerce de muro protector se le atribuyen dos contenidos:

- Metamorfosis, segunda parte (que deriva de la anterior)

Este contenido derivado de la caja metamorfosis ha sido creado con posterioridad a esta, dejando aquí un claro ejemplo de a qué nos referimos hablando del espacio liminal en que nos movemos en todo el recorrido de las cajas. El hecho de que nosotros marquemos un “punto final” no significa que sea el final para ninguna de ellas.

En este caso, el proceso de vida ha seguido su curso fuera de la obra objetual, hasta morir de nuevo en forma de polilla.

Entonces se ha querido inmortalizar representándose tal cual es un proceso de disección de insectos. De una forma pulcra y con talante expositivo, se muestra y se enmarca de la forma en la que le gustaría ser recordada.



23 REINTERPRETACIÓN Y OBRA FINAL.

CAJA METAMORFOSIS



24 REINTERPRETACIÓN Y OBRA FINAL.

CAJA METAMORFOSIS (SEGUNDA PARTE)



25 REINTERPRETACIÓN Y OBRA FINAL.

CAJA TIRADOR

- Tirador.

El sujeto colocó la caja en otra caja fuerte, cerrada con llave, sintiéndose dueño de un objeto físico que le haría sentirse ingenuamente más cerca del emocional.

El continente, una lisa manta de terciopelo negro impoluto, intacto. Un tirador dorado que, obviamente, incita al descubrimiento del interior.

En un primer vistazo el contenido es igual de encriptado y encandilador que el continente, esta vez por el brillo dorado y la simetría de las formas complejas que la conforman.

En un segundo vistazo nos asomamos a ver una maraña⁴ asociada al espacio entre las dos partes del puzzle, que no se puede completar por un error de cálculo al pensar en las piezas conectadas.

Se genera entonces este embrollo de malestar general de que el placer visual absoluto que necesita terminar esta caja para descansar no puede llevarse a cabo. Solo existe la frustración.

Subjetivamente nos lleva a concluir, que la única manera de solventar este mal es la inconsciencia. Ignorar el punto de inflexión quedándose en lo superficial del asunto.

- Sepulcro.

La muerte de esta caja ha sido inminente y retratada. La decisión de atajar el camino más obvio y dar una muerte digna a la cerilla de su interior.

El continente ha sido modificado para ejercer una nueva función. Ha sido transformado en sepulcro para dar cabida al cuerpo muerto, una cerilla que se ha consumido hasta morir.

Se ha construido una cama elegante para dar descanso eterno al cuerpo quemado.

Esta caja se mantendrá siempre cerrada pues no es necesario abrirla para ver su interior, que, de hecho, gira en torno a su propia exposición.



26 REINTERPRETACIÓN Y OBRA FINAL.

CAJA SEPULCRO

⁴ Maraña: Conjunto de hilos, pelos o cosas semejantes que están enredados y entrecruzados de manera que no se pueden separar// Embuste o mentira que se inventa para enredar o descomponer un asunto

De este modo, vemos que la caja no ha sufrido una transformación en su nueva vida si no que se ha adaptado a su propia muerte, acepta el duelo y lo lleva consigo.

- Urna.

Esta caja murió también de forma digna puesto que el sujeto no se anda nunca con preámbulos. La decisión estaba tomada y el camino se fue marcando solo.

Al reinterpretar esta sucesión de actos, hemos colocado la urna en una caja aterciopelada negra, para mostrar el luto, esta vez de sí misma. Bajo un continente elegante y rojo, con un marco en su centro que deja ver a través de un cristal el interior, haciendo a su vez de velatorio.

Se ha guardado en esa urna un recuerdo efímero de una muerte física y metafórica, pues, no solo se quemaron los restos de cartón en última instancia, sino que todo el ritual a su alrededor, mientras se desprendían pensamientos y sentimientos encontrados, se quemaban con él.



27 REINTERPRETACIÓN Y OBRA FINAL.

CAJA URNA

4.5. MAQUETACIÓN Y DISEÑO EDITORIAL.

El mundo editorial vinculado a la producción de libros, gracias a las diversas influencias del arte y la literatura, ha sido modificado desde su estructura visual a la formal. Esta es una buena razón para tomarlo como medio idóneo para transmitir cualquier narrativa de forma eficaz y bella.

A raíz de esto existen hoy movimientos encabezados por artistas y diseñadores, motivados por llevar la experiencia estética más allá de la lectura, concibiendo al libro como objeto estético.

El diseñador editorial es el agente encargado de generar sensaciones mediante la organización de la información escrita y visual. No basta conocer la técnica y saber como diseñar un libro, también necesita desarrollar una sensibilidad que genere respuestas amplias y profundas.

Entonces, una vez finalizado el proceso de creación de todas las obras, y siendo, esta definición, el punto y aparte que marcamos en la línea espaciotemporal en la que estamos inmersos, nos enfrentamos a la reafirmación del carácter que tendrá el conjunto de todos estos, es decir, justificamos el concepto base que refleja nuestra obra final como libro objeto, o libro de artista.

El artista concibe su libro jugando entre sus dos extremos: el libro que puede asumir la idea de objeto artístico y el objeto artístico que puede asumir la idea de libro. Por consiguiente, nunca se puede perder el respeto y la consideración hacia los aspectos fundamentales que encierran estos elementos que conforman la base del juego artístico (...) Por lo tanto no podemos perder de vista su tema, formato y lenguaje visual. (Pastor, 2003, p. 12).

Esta recopilación de obras con un trasfondo tan denso requería de una materialidad del mismo calibre. El complicado proceso de generar un diseño editorial que condensase todo el recorrido hasta ahora explicado, es la justificación con más contundencia.

No cabía la posibilidad de una obra final que no reflejase el carácter de lo que pretendía exhibir, y aun se le suma complejidad, habiendo prescindido del texto, excepto por las paginas finales que funcionan de apoyo, de forma mínima, a la exposición fotográfica de todo el contenido previo.



4.5.1. *Justificación de la obra.*

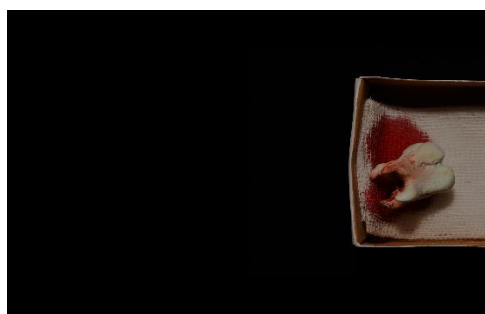
Según el conceptualismo, aunque las ideas abstractas no existen en el mundo físico, sí lo hacen a través de conceptos mentales, por lo que la legibilidad y la posibilidad de captar el significado o concepto de una idea sin referencialidad textual era posible. (Mínguez, Hortensia, 2012, pag. 57)

La obra final, en primera instancia, se basa en la funcionalidad que demanda un catálogo de biblioteca. Teniendo esta base firme, hemos buscado la manera de darle el carácter visual que nos demandaba a nosotros, tras el proceso y definición del fin de esta línea temporal en la que todos somos cambiantes y cambiados.

Ya desde la descripción de las premisas, al entregar las cajas de cerillas, remarcamos el punto en que la caja entregada debía terminar con su vida de cerillera. Este acto ya inducía a una muerte; una de tantas.

Tras la devolución de los restos y posterior reinterpretación, ese aire de cercanía con la muerte siempre ha estado presente. Hasta el punto de decisión, en última instancia, del talante final que tomaría nuestro libro de artista.

Una oscuridad absoluta donde el objeto de deseo, representado en forma de obra artística, es observado de manera inminente, en un tono de luto. Silencio alrededor, tiempo y espacio – físicos- para observar y pensar; ¿Qué nos quiere decir esto? Y a raíz de esta primera pregunta, nos surjan más, en diferentes direcciones, que nos lleven a enraizar la historia de cada una, la intención, y su función en este momento cristalizado bajo un foco que alumbra este instante concreto. El observador o lector, se queda a solas con el objeto observado, que lo desafía a entender su lenguaje no escrito, su semántica visual.



28 DETALLE CAJA MIGAJAS.

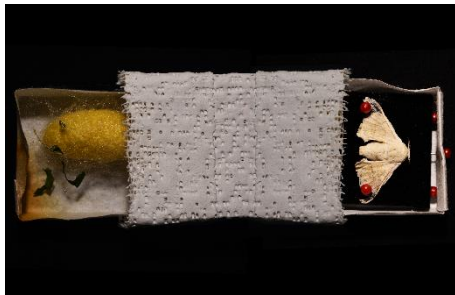
(MIRAR ANEXO 1)



29 PROCESO DE METAMORFOSIS DE LOS GUSANOS DE SEDA.

Las obras que se llevan a cabo hasta su materialización son un total de 13. Al dar con este número impar, nos dio a pensar que, una, quedaba en medio de dos mitades pares.

Siempre tuvimos en cuenta que una obra tendría el papel “central” pero no se concretó hasta los últimos puntos del proceso.



30 METAMORFOSIS. MARCANDO LA MITAD DEL LIBRO. (MIRAR ANEXO 1)

La forma en que decidimos cual sería la elegida, surgió a raíz de la idea de materializar la propia caja.⁵

La metamorfosis, es, en otras palabras, el cambio que están sufriendo y han sufrido estos objetos, coincidiendo en el lugar donde han ido a quedar expuestas.

Es de esta forma, cómo marcamos una mitad entre todos los objetos que conforman una X –representada en la portada del libro-

4.5.2. Diseño de la portada.

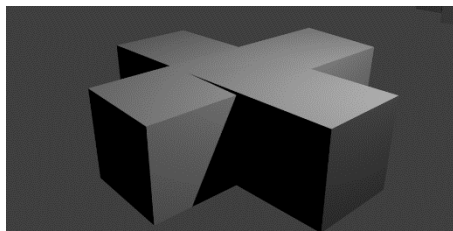
El diseño que decidimos utilizar en la portada es pesado, oscuro, concreto. Un sólido en tres dimensiones con forma de equis, siendo las luces las únicas responsables de identificar sus volúmenes entre el denso fondo.

La equis marca, en cada proceso que hemos decidido tomar en cuenta, un punto que nos ayuda a ubicarnos en el espacio liminal en que nos encontramos en todo momento.

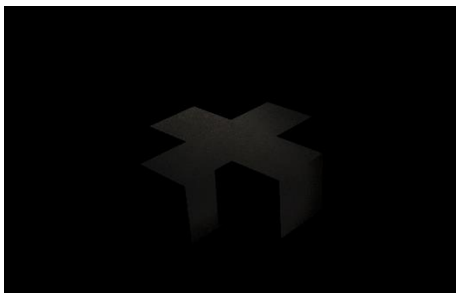
Marca que determina a cada sujeto en una posición también concreta, interesándonos en una cualidad o interés particular.

También toma decisión su particular forma de acercarse a una cruz, sin estar demasiado cerca como para aferrarse a ninguna religión.

Terminamos por concluir que, en el caso futuro de exponer las obras como libros de artista en una exposición, esta sería la forma idónea que tomaría el espacio en que fueran colocadas.



31 PRIMERAS PRUEBAS DEL ELEMENTO CENTRAL "X" EN BLENDER



32 DISEÑO DE LA PORTADA

⁵ Véase 4.4.1. Semántica visual. Caja Metamorfosis.

Una habitación en completo silencio y penumbra, dejando que 13 focos de luz intensa alumbren de forma directa a cada una de las cajas ordenadas en la cruz.

Dejando a los espectadores disfrutar, o trabajar, en leer lo que nos quieren decir estas historias no escritas.

4.5.3. Dirección de fotografía.



33. HANS HAACKE. PHOTOGRAPHIC NOTES DOCUMENTA2.

Los libros que escogen fotografía como recurso gráfico principal, y la perspectiva (como punto de vista) del autor y del lector funcionan de manera poco convencional o particularmente compleja. Por ello necesitamos artistas como Edward Ruscha, más tarde desarrollado y obras, como la que enmarcamos en la fotografía, de Hans Haacke (1959), que nos respaldarán.

Con la fotografía se construye la memoria. Casi todas las fotos son documentos, evidencias, testimonios y pruebas. Y como cualquier documento, necesita de otro documento para contextualizar la situación inmortalizada. Cada una es un “instante de verdad”



34 PLANO DETALLE CAJA FLORES. (VER ANEXO 1)

La dirección de fotografía se basó en las decisiones tomadas en el diseño que ya veníamos trabajando. Quisimos guardar la misma línea en el interior del libro de artista.

Bañando a todas las hojas de un negro denso como fondo utilizado a modo de “plató”

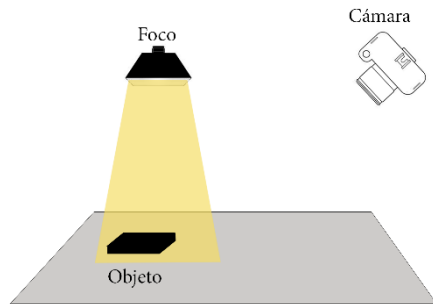
Usamos un foco de luz cálida con una potencia de 11W, y trípode que eliminaba cualquier distorsión de movimiento, pues el fondo negro nos demandaba un mayor tiempo de exposición.

El modelo de cámara que se utilizó fue NIKON D3400

Distinguimos dos tipos de plano que en la maquetación, se muestran enfrentadas en cada uno de los pliegos. Las desglosamos por partes.

- Plano picado. Presentación de la caja. Encuadre vacío, luz focal directa haciendo énfasis sobre el objeto.

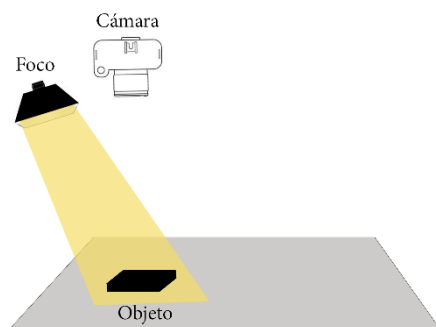
Esquema de iluminación:



Parámetros de la cámara:
Apertura de diafragma: f/9
Tiempo de exposición: ½ s
Velocidad ISO: ISO-100
Distancia focal: 52 mm

- Plano detalle. Mismo fondo vacío. Plano cenital con luz focal hacia el objeto. La apertura del diafragma fue cambiando en este tipo de plano según la caja fotografiada por cuestiones de material. (transparencia, oscuridad, brillo...)

Esquema de iluminación:



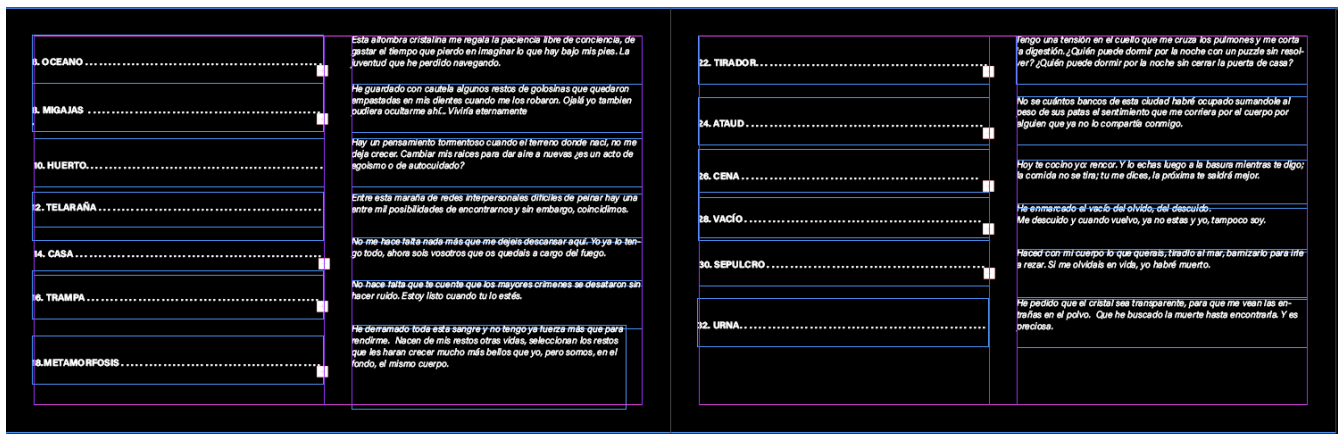
Parámetros de la cámara:
Apertura de diafragma: f/8
Tiempo de exposición: 1/3 s
Velocidad ISO: ISO-100
Distancia focal: 55 mm

Remarcar del mismo modo el hecho del orden seriado de las fotografías acompaña en el conjunto editorial, a dotar de sentido al todo.

4.5.4. Maquetación y encuadernación.

El formato escogido para este libro de artista será un formato apaisado de 21x13cm. Tapa dura y papel fotográfico de 280g. Utilizaremos una encuadernación francesa para que la apertura sea de 180°.

La estructura elegida de ordenación de páginas se ha seguido buscando un punto central, como hemos argumentado anteriormente, con la caja Metamorfosis, y hacia los extremos según se alejaron hacia una de estas dos vertientes entre la esperanza de vida o muerte, según argumentara su historia.



El resultado final queda documentado en el Anexo 1 de forma digital, junto a estos mockups de la futura impresión física.





5. CONCLUSIONES

Tras este proceso en el que no solo me reflejo profesionalmente sino, también personalmente, encuentro respuesta a las preguntas que se plantearon al principio.

Dentro de una caja de cerillas cabe tanto como en un museo, desde las piezas más preciadas del mundo hasta el arte abstracto más difícil de comprender.

Queda cumplido el objetivo primero de recopilación de intenciones, más o menos tangibles, de las diferentes personas que colaboraron en este experimento y las que no están documentadas aquí, pues el flujo de las cajas no está cerrado. Como justifiqué anteriormente, el punto que marca el fin de nuestro trabajo no significa que terminen sus recorridos. Nuestro espacio postliminal puede ser el preliminar en algún otro punto al que no tengamos acceso.

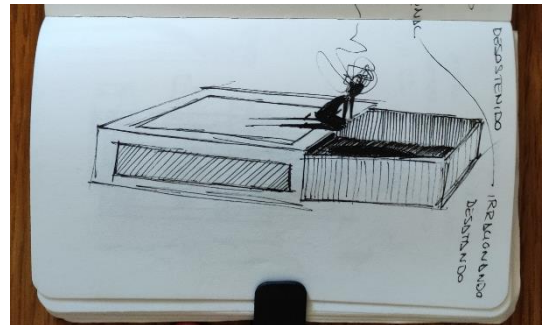
Las cerillas son un elemento principal en mi obra por ser perecederas en un periodo muy corto de tiempo, teniendo una gran similitud a las emociones que sentimos y ansiamos conservar.

Representar mediante la distinción de continente y contenido los conceptos escogidos es un acierto por la diferencia tan marcada que conseguimos entre la intimidad y la exhibición.

La elección de un punto focal en la fotografía produce la conexión retórica que pretendo en las obras.

El silencio siempre ha sido un elemento muy importante para mí, y esto me ha facilitado el saber como tratarlo. El resultado obtenido s valida el uso de un negro tan rotundo en el fondo.

Este trabajo ha significado una extensión de mi punto de vista gracias a la necesidad de cambiar de foco en cada una de las cajas, entendiendo su metodología propia y sus necesidades retóricas.



35 CONCEPTUALIZACIONES PERSONALES DURANTE EL PROCESO DE CREACIÓN DE LAS OBRAS

Más allá de la entrega de este TFG, podríamos aplicar los puntos clave de la obra final (cruz, penumbra y obras) focalizadas en la realización de una exposición.

De igual forma, queda cumplido el último objetivo de documentar el proceso que ha llevado cada una de las obras y, que inmortalizadas en nuestro libro de artista, nunca morirán.

6. BIBLIOGRAFÍA.

Libros

Cartálogo Bicentenario : [catálogo]. (2013). Biblioteca Nacional de Chile.

Hans Haacke. (1959) Photographic Notes Documenta 2. Eva Schmidt, Joseph Immorde.

Mínguez García. (2012). Libro-arte/ abierto. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Munari, B., & Rodriguez, C. A. (1983). ¿Cómo nacen los objetos?. Barcelona: Gustavo Gili.

Ruscha, Edward. (1963). Twentysix gasoline stations. National Excelsior Press.

Tomkins, & Duchamp, M. (1999). Duchamp. Anagrama.

PÁGINAS WEB

Arte encontrado. (12 de junio de 2022) Wikipedia. La enciclopedia libre. [Ultima fecha de revisión: 1 mayo 2022] [Fecha de consulta: 07/06/2022].

https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_encontrado

Duchamp, Marcel. (1917) Wikipedia. La enciclopedia libre. [Ultima fecha de revisión: 29 abril 2022] [Fecha de consulta: 07/06/2022].

[https://es.wikipedia.org/wiki/Fuente_\(Duchamp\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Fuente_(Duchamp))

Insunza Iván (2019) Origen y usos de la idea de liminalidad. *Revista Hiedra (03)*

Libros hechos a mano y otros tesoros. (2022) *Paperiaarre* [Fecha de consulta: 01/06/2022]. <https://www.paperiaarre.com/>

[Origen y usos de la idea de liminalidad - Revista Hiedra](#)

Pissard-Mirabel, A. (1999). Bruno Munari, transparente, cortante y suave como la hierba. [Fecha de consulta: 04/06/2022] [EyB_88-107_OK/104_0999//EB11_N104_P62-65.pdf \(usal.es\)](#)

Turner, V. (1980). Social dramas and stories about them. Critical inquiri. [Fecha de consulta: 02/05/2022] <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/448092>

ANEXOS

ANEXO 1.

**PRESENTADO POR NOELIA NAVARRO DÍAZ.
TUTOR: JOSÉ MARÍA DE LUELMO JAREÑO.**

**FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES
GRADO EN DISEÑO Y TECNOLOGÍAS CREATIVAS
CURSO 2018-2022**



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



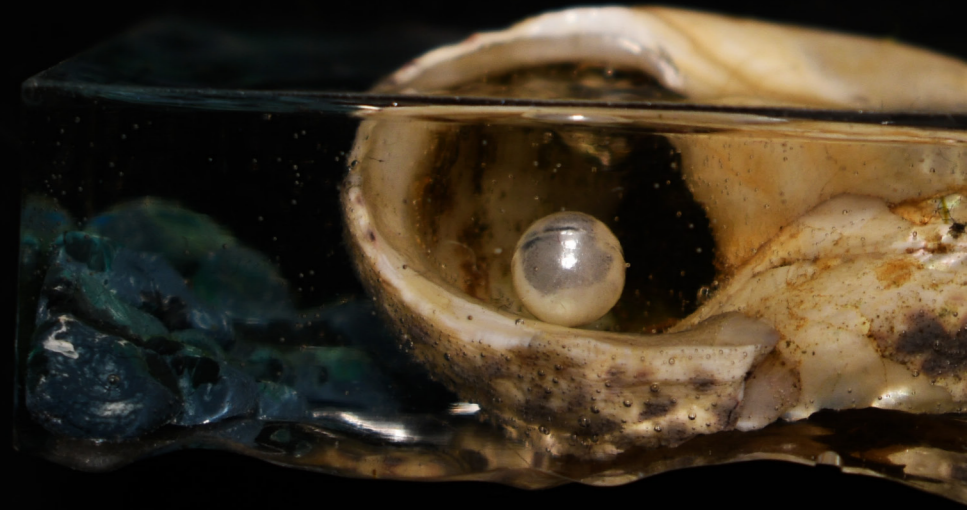
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



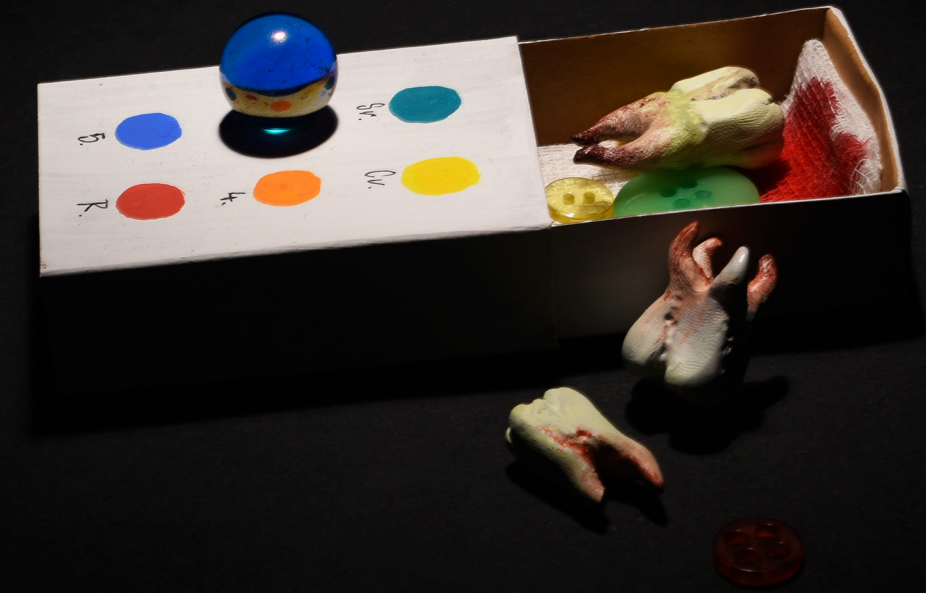
OBJETO DE DESEO



6.



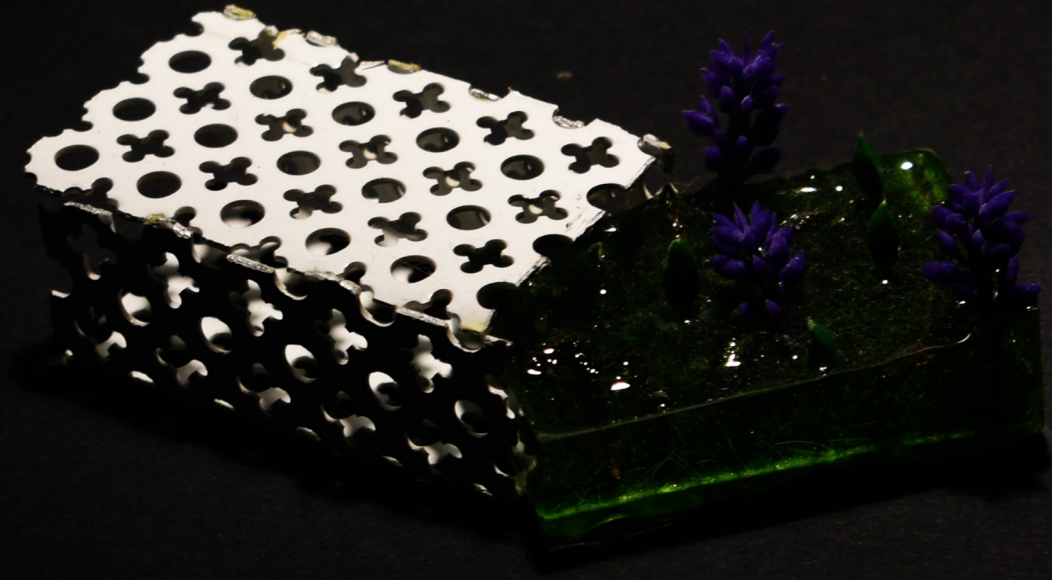
7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



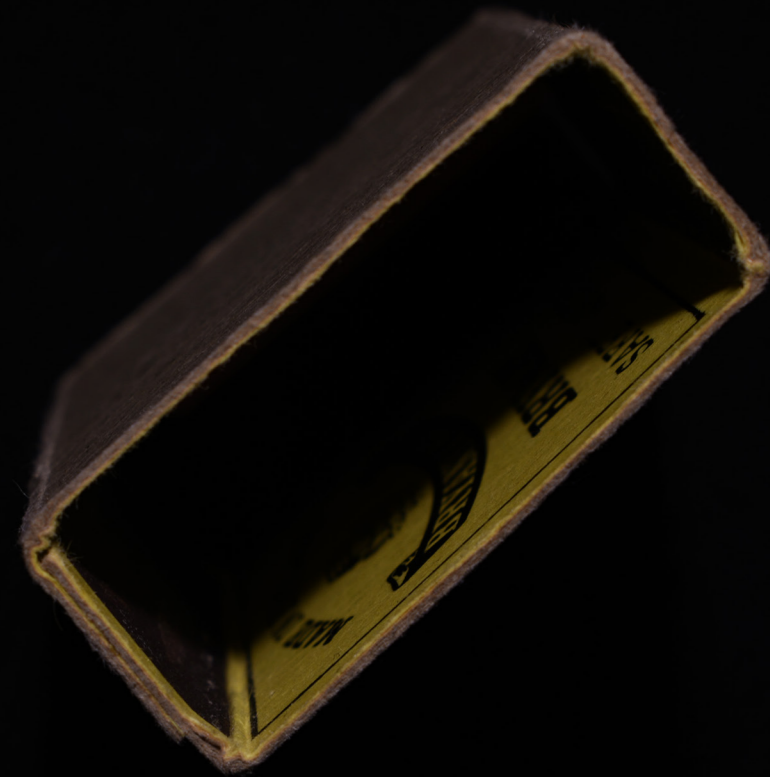
14.



15.



16.



17.

18.



19.



20.



21.



22.



23.



24.



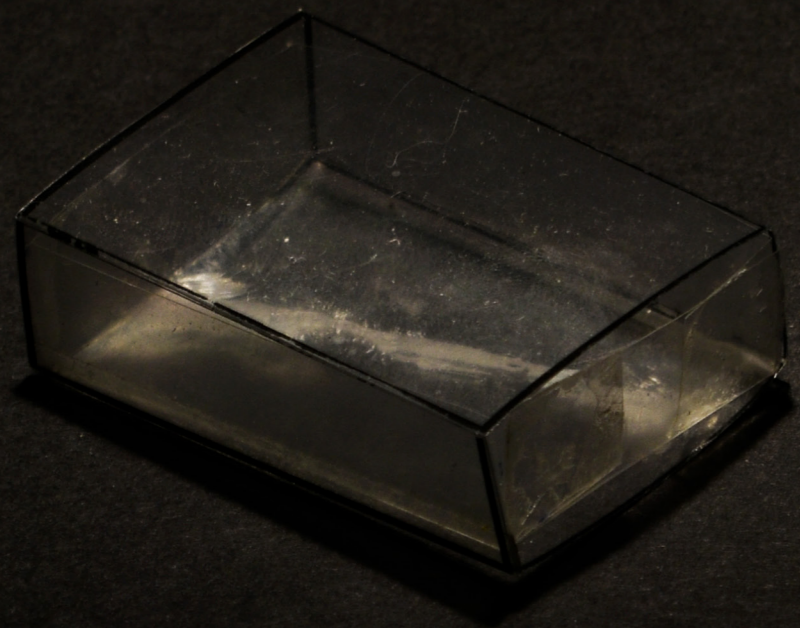
25.



26.



27.



28.



29.



30.



31.



32.



33.



NOELIA NAVARRO
TRABAJO FIN DE CARRERA

ANEXOS

ANEXO 2.

PRESENTADO POR NOELIA NAVARRO DÍAZ.

TUTOR: JOSÉ MARÍA DE LUELMO JAREÑO.

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

GRADO EN DISEÑO Y TECNOLOGÍAS CREATIVAS

CURSO 2018-2022



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

1. TABLA DE CONTENIDO. ANALISIS DE LAS CAJAS SIN MANIPULAR.

Caja Nº	Contenido escrito anverso	Contenido escrito reverso	Estado de la caja	Nº de cerillas
1	serie PASATIEMPOS. Dibujo escondido. 1	<i>“13. Rellena de negro los espacios del mosaico marcados con un punto y descubrirá el dibujo escondido. Nota: La solución está en el interior de la funda.”</i> FÓSFOROS DEL PIRINEO, S.A	Caja usada, poco gastada.	Seis cerillas de madera marrones, una amarilla.
2	Old tyme posters of the world	Nº2. TURANDOT	Caja en perfecto estado.	Once cerillas de madera amarillas.
3		<i>“Individual. EL MUNDO DE LA MUSICA. Pequeña espineta construida hacia 1860.”</i> <i>Consiga en el interior de nuestras cajitas, stereo cassettes (deck) de alta fidelidad, magnetófonos a cassette M-1302 y cintas de cassette C-60</i> <i>Es una promoción de FOSFOROS DEL PIRINEO, de alta fidelidad.</i> <i>Rompa la funda y busque debajo de los fósforos.”</i>	Caja desgastada y sucia. Usado el lateral	Dos cerillas de madera marrones.
4	Serie PASATIEMPOS nº2.	<i>“2. ¿Qué haremos para no caer? Nota: La solución en el interior de la funda.”</i> El arte de fuego en manos de un pirotécnico. El misterio de los fósforos.	Caja apenas usada, buen estado.	Cinco cerillas de madera marrones.
5	LA CUINETA, CASA DE MENJARS.	<i>“Nº4. Vert em vaig criâ, rose m van tallâ, després em van moldre, i tu em vas menjâ.”</i>	Caja apenas usada, buen estado.	Ocho cerillas de madera marrones. (Una al revés)

			Satinada.	
6	FONGERS RYWIELEN.EENIGI. Edición limitada.	<i>"CARTELES DE BICICLETAS. Anuncio de posters de la serie para concursar. 1915."</i>	Caja usada y desgastada	Once cerillas de madera marrones.
7	CASA SOLER.	Salou.	Caja usada, en perfecto estado. Satinada. Caja interior dorada brillante.	Seis cerillas de cera rosas
8	Serie Alphonse Mucha matches. Nº 3	F.CHAMPENOIS. PARIS. Made in Spain.	Caja en perfecto estado.	Cinco cerillas de madera marrones
9	Serie Alphonse Mucha matches. Nº1	CHOCOLAT IDEAL/CYCLES PERFECT Made in Spain.	Caja en perfecto estado	Cuatro cerillas de madera marrones
10	Valais Täschhorn- Dom	Reverso; Lausanne- la Cathédrale. SAFFA. Milano (Italia)	Caja usada y desgastada.	Una cerilla de cera rosa.
11	Serie Alphonse Mucha matches. Nº 5		Caja en perfecto estado.	Cuatro cerillas de madera marrones
12				
13	Ama Lur	Mallorca, Barcelona. Fosforera española	Caja en buen estado. Satinada	Nueve cerillas de cera rosas.
14	FOSFORERA ESPAÑOLA	<i>"El fuego de siempre"</i> Encienden en cualquier superficie. Cont. Aprox. 40 cerillas.	Caja muy desgastada, en mal estado.	Dos cerillas de cera y pólvora.
15	Serie PASATIEMPOS. Jeroglífico 2	2. ¿Qué haremos para no caer? Nota: La solución en el interior de la funda. El arte de fuego en manos de un pirotécnico. El misterio de los fósforos.	Caja usada y desgastada.	Tres cerillas de madera marrones.
16	Made in England. BRYANT & MAY'S	<i>"Fosforera española. 40 fósforos de seguridad. Fabricado en España"</i>	Caja en buen estado.	Cuatro cerillas de madera marrones.

17	L'altra bota	La bota del recó. Cuina típica catalana. Fósforos del Pirineo	Caja usada, en buen estado.	Cinco cerillas de madera rosas.
18	Gimlet.	<i>"COCKTAIL-BAR. Santaló, 46. Barcelona."</i>	Caja en buen estado. Satinada.	Dos cerillas de madera marrones.
19	PHILDAR.	<i>"Con lanas PHILDAR placer de tricotar."</i>	Cana en buen estado. Satinada.	Cuatro cerillas de madera marrones
20				

2. CAJAS SIN MANIPULAR DOCUMENTADAS EN FOTOGRAFÍAS.



A la izquierda: caja nº15.

A la derecha: caja nº1.



A la izquierda: caja nº3.

A la derecha: caja nº 12.



Serie Serie Alphonse Mucha matches. Cajas nº 8, 9, 11.



A la izquierda: caja nº 5.

A la derecha: caja nº 7.



A la izquierda: caja nº 19.

Central: caja nº 13.

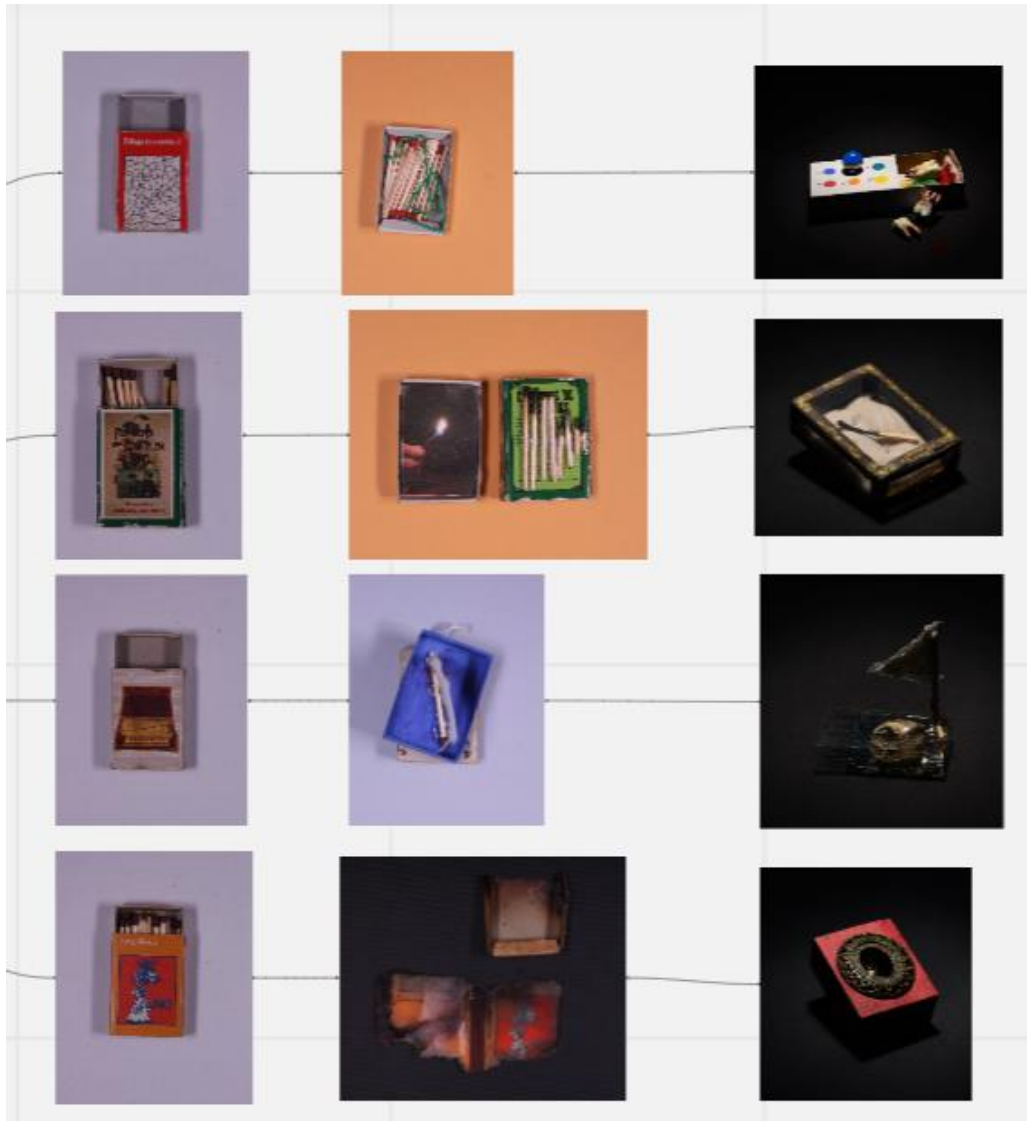
A la derecha: caja nº 18.

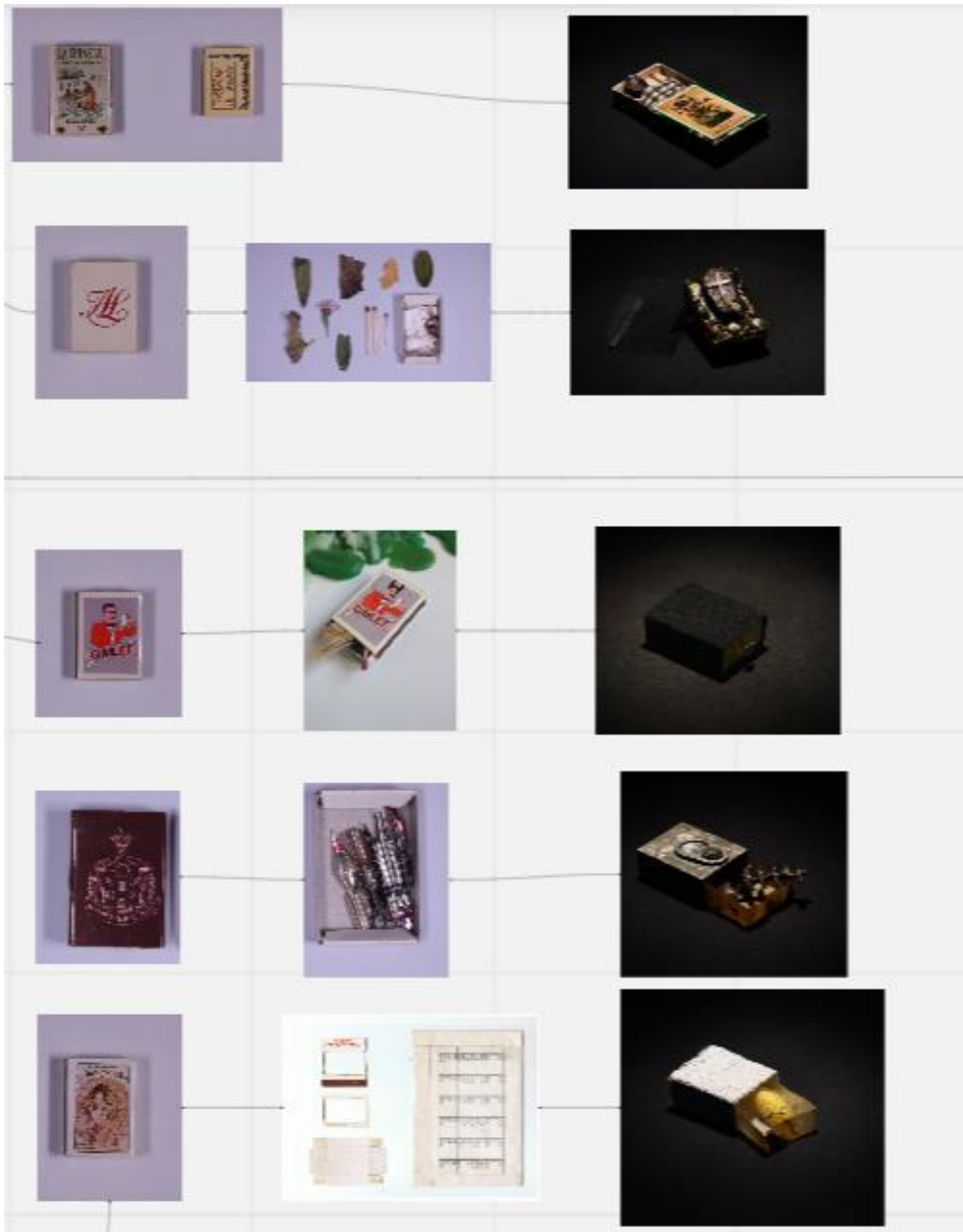


A la izquierda: caja nº 6.

A la derecha: caja nº 14.

4. FASE PRELIMINAR, LIMINAR Y POSTLIMINAR DE LAS CAJAS.





5. SEMÁNTICA VISUAL.

A continuación, se muestra la realización y materialización de cada una de las cajas, incidiendo ahora en su conversión en obras y contando, de forma visual, su narrativa.

- Océano.

Alberga dentro de sí un mar con un tesoro. La recubre una poesía que hemos interpretado de forma metafórica en el contenido. El sujeto ha intervenido la caja transformando las palabras de un poema en físico y visual.

La caja, en primera instancia, contenía dos cerillas en su interior. El sujeto ha unido estas dos en forma de "barco" haciendo físico el sentimiento del poema que le ha inspirado a introducir en el interior.

El contenido guarda un mar cristalizado. En su superficie, el barco de cerillas con un cuerpo de alambre, que deriva entre seguir su camino por defecto, el fuego; o abrirse a otros sin importar su procedencia. Deja representado el navegar entre pensamientos de un extremo y de otro y como, al final, la conclusión es navegar entre ambos. Replantarse estar en una mitad metafórica y que, de alguna forma, estando ahí, te encuentras en un presente real y tangible.

En este caso, el continente y el contenido se igualan, puesto que son lo mismo, diferenciándose en la forma de representarse. Ambos son transparentes pero rotundos, dándole un peso que a simple vista parece inexistente, pero se defiende por sí mismo.

- Migajas.

Recopilación de amuletos. Guarda dientes caídos, en forma de experiencias individuales que descansan, muertos, en una gasa, aún con restos del pasado. Pero se conservan en la caja. La gasa manchada de sangre que retiene el dolor. Tres botones, una canica resplandeciente.

De forma subjetiva, ha elegido cuáles son sus Objetos de Deseo y los ha guardado cual tesoro. Esta caja guarda la misma importancia en el continente que en el contenido. Ambos han sido modificados a su antojo y personalizados por igual, marcando una clara distinción con el resto del conjunto.

La caja no ha sufrido mayor cambio que el de una nueva pintura. El contenido, 6 cerillas, han sido quemadas en los momentos exactos en los que se ha querido immortalizar un momento concreto, dejando su espacio en la caja. Más tarde, derivado de estos soplidos, otro objeto ha sido reemplazado por cada una de ellas ocupando su lugar.

- Huerto.

El interior de la caja se ha convertido en un terrario que se ha cuidado con humedad y han crecido plantas.

Este forma parte del contenido y sobrepasa sus límites dentro de esta; por lo que hay que verla semi abierta. La vida se abre paso fuera de su recipiente de nacimiento. Ahora el continente, en forma de verja acomodada al jardín, pasa a un segundo plano.

Esta caja ha dejado atrás por completo su última vida para adaptarse a su nuevo cometido. Dar cabida a una nueva vida que nace dentro de ella. El continente es perecedero, puesto que el contenido nace y crece dentro de sus límites, pero llegará el momento en que no quepa más, y la caja se le quede pequeña. Habrá cumplido entonces su cometido completo y pasará a otra vida. Esta vez mucho más desgastada que cuando comenzó esta.

Podemos decir entonces, que esta caja como tal, está "cerca de la muerte" pero alberga vida, así que su cometido se compensa y, en la línea se ubica más cerca de la vida, que de la muerte.

De forma subjetiva, es una muestra de que el sujeto estaría dispuesto a dar su cuerpo al deterioro y muerte, con tal de sacar adelante una vida que ha llevado dentro.

- Telaraña.

Los restos que recogimos de esta caja, lejos de ser figurativos, fueron experiencias multisensoriales explicadas de hecho, al detalle.

El sujeto se aferró a la importancia de tener cuatro cerillas para prestarle a cada una de ellas las diferentes formas que tenemos para crear redes interpersonales. Cuatro fuerzas que enaltecen aspectos de nuestra personalidad que nos impulsan a actuar de determinadas maneras en interacción con el resto.

El sujeto explica de forma muy metódica las redes relacionales, de todas las posibilidades de unión entre estos rasgos dominantes y el resultado de estas conexiones.

El contenido, una telaraña tejida en una de las esquinas de la caja, representa la complejidad de estas redes invisibles que existen entre las personas. Tres gotas intactas atrapadas, o suspendidas sobre concretos hilos de los innumerables que conforman la telaraña al completo. Funcionan aquí en representación de esos encuentros de los que hablamos.

Lo difícil que parece coincidir en un punto factible para ambos y, por el contrario, lo fácil que resulta equivocarse y chocar con un polo opuesto.

El continente se iguala de nuevo al contenido, siendo una caja intervenida en un par de ocasiones. La primera, a lápiz unas marcas medidas con regla. La segunda, una mancha de distintas tintas que han colisionado aquí, sin orden ni derecho. Podrían haber caído dentro del marco correcto dictado por el lápiz, no ha sido así.

- Casa

Esta caja ha conservado su forma original en el continente, puesto que no ha terminado de morir. Esta pende del hilo del recuerdo y por eso, en la línea, está ubicada cerca de la muerte. Pues lo que ha sido una casa llena de vida, de años encendiendo fogones para alimentar a su familia, de ella ahora solo queda la última cerilla, y la cuchara de palo impregnada de todos los olores de pucheros antiguos.

El continente se ha convertido ahora en un lecho donde descansar sus últimos días, los dos, en compañía y vejez.

Los acompaña la ternura y la nostalgia del que se va y de lo que deja.

Esta caja hace el papel de hereditaria, ha pasado de generación y en sus nuevas manos, se conserva cual amuleto, alargando así su recuerdo y, por lo tanto, su vida.

El sujeto ha tratado con muchísimo cuidado al objeto y ha materializado un recuerdo que, tarde o temprano, habría acabado muriendo en el olvido de no ser por este acto.

- Trampa.

Esta caja no ha sido modificada en su forma física más que en la distribución de sus partes. Dándole una carga al concepto de “caja fuerte-débil” y transformándola en un arma en forma de caja inofensiva.

La importancia del contenido y el continente se igualan para formar un todo. Las modificaciones han sido las siguientes: el continente ha sido girado al reverso. La zona del papel de lija queda en el interior, en contacto con el contenido. Por otro lado, las cuatro cerillas que formaban parte de este han sido reubicadas de forma horizontal, quedando encajadas rebasando las dimensiones del ancho de la caja.

Al abrir y cerrar la caja, aparece el acto de fricción entre las dos partes únicamente necesarias para este proceso y, sin querer, podemos haber prendido la caja.

Esta caja ha sido intervenida de forma objetiva y con una intención muy firme y a la vez, engañosa. Oculta su verdadero yo tras una forma física inofensiva. Esta tiene tal simpleza en su exterior, que te gana la curiosidad de saber que hay dentro y, según tu inercia, desencadenarás la muerte de la caja o tendrá otra oportunidad.

- Metamorfosis

Esta caja ha sido aprovechada en todas sus partes.

En el contenido, tres cerillas, han sido utilizadas para encender velas de un ritual de creación. Para formar un entorno de inspiración necesario para atraer nuevas ideas de “que ser”

Durante este ritual, el continente, la caja, ha sido recortada y dada forma para crear otra forma y ser introducida a otra vida, con otro objetivo diferente.

En su reinterpretación, hemos llevado este proceso a una forma igualmente física, pero con diferente proceso. Hemos introducido un gusano de seda dentro de la caja y lo hemos alimentado hasta hacerlo crecer (inspiración) Luego, por sí solo ha llevado a cabo el capullo en el que se envuelve para incubar lo que será (proceso de creación) y posteriormente, vemos en lo que se convierte, dejando atrás inevitablemente los restos de lo que fue y donde se cobijó cuando aún no tenía la fuerza suficiente para ser independiente.

De esta manera, en el contenido de la caja, ahora descansa la seda de la que albergó el nuevo ser. Pero no desperdicia nada, quedan guardados en forma de lo que son, restos de lo que terminó de ser, y comenzó siendo. No cabe duda entonces, de dónde se coloca esta caja en la línea vital. Marca el centro de la X en que se están ubicadas.

El continente que recubre todo este proceso es una estructura de yeso, que ejerciendo su propio papel, recubre eficientemente el proceso en que se ve sumergida la caja.

En última instancia, a este continente que ejerce de muro protector se le atribuyen dos contenidos:

- Metamorfosis (derivada de la anterior)

Este contenido derivado de la caja metamorfosis ha sido creado con posterioridad, dejando aquí un claro ejemplo de a qué nos referimos hablando

del espacio liminal en que nos movemos en todo el recorrido de las cajas. El hecho de que nosotros marquemos un “punto final” no significa que sea el final para ninguna de ellas.

En este caso, el proceso de vida ha seguido su curso fuera de la obra objetual, hasta morir de nuevo en forma de polilla.

Entonces se ha querido inmortalizar representándose tal cual es un proceso de disección de insectos. De una forma pulcra y con talante expositivo, se muestra de la forma en la que le gustaría ser recordada (la obra final)

- Tirador.

El sujeto no tuvo en cuenta las cerillas del interior, ni siquiera la caja. Habría obtenido el mismo resultado con cualquier otra que le hubiera sido entregada.

El sujeto colocó la caja en otra caja fuerte, cerrada con llave, sintiéndose dueño de un objeto físico que le haría sentirse ingenuamente más cerca del emocional.

La caja críptica que se engaña a sí misma en apariencia e intención. El continente, una lisa manta de terciopelo negro impoluto, intacto. Un tirador dorado que, obviamente, incita al descubrimiento del interior. Quizás te hace replantear luego el haber resistido en la inocencia de no haberla abierto. En un primer vistazo el contenido es igual de encriptado y encandilador que el continente, esta vez por el brillo dorado y la simetría de las formas complejas que la conforman.

En un segundo vistazo asomamos a ver una maraña[1] asociada al espacio entre las dos partes del puzle, que no se puede completar por un error de cálculo al pensar en las piezas conectadas.

Se genera entonces este embrollo de malestar general de que el placer visual absoluto que necesita terminar esta caja para descansar no puede llevarse a cabo. Solo existe la frustración.

Subjetivamente nos lleva a concluir, que la única manera de solventar este mal es la inconsciencia. Ignorar el punto de inflexión quedándose en lo superficial del asunto.

- Tumba.

Este concepto alberga dos resultados que se unieron antes de saberlo, teniendo en común la metodología que se llevó a cabo.

Ambas cajas guardaban en su interior momentos efímeros concretos, con la intención de capturarlos.

En la primera, en forma de lista apuntando número de cerilla, hora exacta del soplo y localización.

En la segunda, un conjunto de flores, una por cada persona y cerilla, recogida en la ubicación exacta del soplo.

En concordancia las dos formas de recoger un instante y conservarlo, que una vez pasado, en realidad, ya no es; tiene gran parecido con el luto que se le guarda a un ataúd que contiene a un ser querido que ya no es en el presente. Como una forma desesperada de verlo de forma tangible para calmar el dolor de la pérdida real.

Este ataúd yace en tierra llena de flores, recogidas y marchitas como el mismo.

El continente translúcido nos deja apreciar el interior de forma directa, pero al detalle, se aprecia impreso el mapa de Valencia, que engloba las diferentes localizaciones archivadas, con ansia de mantener vivo el recuerdo de un dónde y sobre todo, con quién.

- Cena.

Esta caja que murió víctima de un olvido que comenzó con una energía frenética por crear y fue perdiéndose hasta su fin.

No fue pretendido por el sujeto en su inicio, de una manera clara vemos su inercia por desempeñar algo de lo que sentirse orgulloso. Dedicó especial manualidad a tallar el continente, que dio forma de lata de conserva y sin querer, ya dejaba ver sus orígenes, intentando disimularlos cocinando un pescado al horno de categoría.

El resultado fue una pésima decepción personal, viendo ante sus ojos el contenido, una raspa calcinada.

De forma subjetiva encontramos un tránsito entre el querer y el poder. Enfrentamos grandes posturas como talento y esfuerzo, hacer y nacer, casualidad y causalidad.

En el reflejo de esta caja encontramos la caja mar, que vive de la paciencia eterna. Aquí, en su contraposición, el descuido de haber disipado ese foco, lo lleva a su inicio, imposibilitándolo a salir del mismo.

- Vacío.

No hubo noticias del objeto ni del sujeto ni en tiempo, ni fuera de tiempo. El vacío ha sido enmarcado como si ocupara un lugar en el espacio. Como si ocupara su sitio, o el que suponía haber sido su sitio. Se podía haber obviado, pero está ahí, formando parte del todo.

El continente y el contenido son de un material transparente, pero no completamente limpio. Restos de motas de polvo, alguno de los materiales empleados en ensamblar la caja, una gota atravesando el suelo de esta. Rompiendo la transparencia, como hizo el sujeto al pedir tiempo de tregua, concedido.

Siendo acertados en la hipótesis de que aquella caja ya estaba abandonada en el olvido, aceptamos la derrota antes siquiera que el sujeto.

El abandono no es más que otra forma de morir de la caja y de igual forma brinda inspiración (en un tono más melancólico, quizás) pero haciéndose fuerte por sí mismo, armándose con doce líneas que delimitan su todo, creando una armadura con la que defenderse de su enemigo. La omisión.

- Sepulcro.

La muerte de esta caja ha sido inminente y retratada. La decisión del sujeto ha sido atajar el camino más obvio y dar una muerte digna a la cerilla de su interior.

El continente ha sido modificado para ejercer una nueva función. Ha sido transformado en sepulcro para dar cabida al cuerpo muerto.

El contenido, en principio inexistente salvo por una cerilla, que se ha consumido hasta morir. Se ha construido una cama elegante para dar descanso eterno al cuerpo quemado.

Esta caja se mantendrá siempre cerrada pues no es necesario abrirla para ver su interior, que, de hecho, gira en torno a su propia exposición. De este modo, vemos que la caja no ha sufrido una transformación en su nueva vida si no que se ha adaptado a su propia muerte, acepta el duelo y lo lleva consigo.

- Urna.

El sujeto tomó rápido la decisión de dar muerte a la caja y utilizó su contenido para llevarlo a cabo. Había tres cerillas que se utilizaron en este orden. La primera cerilla se prendió para encender un cigarro que acompañó el proceso de pensamiento y hacia donde llevar el nuevo y último camino de la caja. Ya bajo la premisa de que moriría.

La segunda cerilla se prendió para encender una vela en el funeral del abuelo del sujeto. De alguna forma, este acto encaminaba hacia la muerte a la caja, puesto que la función de esta penúltima cerilla fue acompañar al duelo de una muerte, no suya, pero cercana. La última cerilla fue, la que dio muerte física a su propio continente. Esta se prendió para quemar la caja de cartón y sus cenizas se guardaron en una urna.

Al reinterpretarlo hemos colocado la urna en una caja aterciopelada negra, para mostrar el luto, esta vez de sí misma. Bajo un continente elegante y rojo, con un marco en su centro que deja ver a través de un cristal la propia urna del interior, haciendo a su vez de velatorio.

Se ha guardado en esa urna un recuerdo efímero de una muerte física y metafórica, pues, no solo se quemaron los restos de cartón en última instancia, sino que, todo el ritual a su alrededor, mientras se desprendían pensamientos y sentimientos encontrados, se quemaban con él.

6. RESUMEN DE LAS OBRAS MAQUETADAS EN EL LIBRO

- *Océano: Esta alfombra cristalina me regala la paciencia libre de conciencia, de gastar el tiempo que pierdo en imaginar lo que hay bajo mis pies. La juventud que he perdido navegando.*
- *Migajas: He guardado con cautela algunos restos de golosinas que quedaron empastadas en mis dientes cuando me los robaron. Ojalá yo también pudiera ocultarme ahí... Viviría eternamente.*
- *Huerto: Hay un pensamiento tormentoso cuando el terreno donde nací, no me deja crecer. Cambiar mis raíces para dar aire a nuevas ¿es un acto de egoísmo o de autocuidado?*
- *Telaraña: Entre esta maraña de redes interpersonales difíciles de peinar hay una entre mil posibilidades de encontrarnos y sin embargo, coincidimos.*
- *Casa: No me hace falta nada más que me dejéis descansar aquí. Yo ya lo tengo todo, ahora sois vosotros que os quedáis a cargo del fuego.*
- *Trampa: No hace falta que te cuente que los mayores crímenes se desataron sin hacer ruido. Estoy listo cuando tú lo estés.*
- *Metamorfosis: He derramado toda esta sangre y no tengo ya fuerza más que para rendirme. Nacen de mis restos otras vidas, seleccionan los restos que les harán crecer mucho más bellos que yo, pero somos, en el fondo, el mismo cuerpo.*
- *Tirador: Tengo una tensión en el cuello que me cruza los pulmones y me corta la digestión. ¿Quién puede dormir por la noche sin cerrar la puerta de casa?*
- *Ataúd: No sé cuántos bancos de esta ciudad habré ocupado sumándole al peso de sus patas el sentimiento que me corriera por el cuerpo por alguien que ya no lo compartía conmigo.*
- *Cena: Hoy te cocino yo: rencor. Y lo echas luego a la basura mientras te digo; la comida no se tira; tu me dices, la próxima te saldrá mejor.*

- *Vacío: He enmarcado el vacío del olvido, del descuido.
Me descuido y cuando vuelvo, ya no estas y yo, tampoco soy.*
- *Sepulcro: Haced con mi cuerpo lo que queráis, tiradlo al mar, barnizarlo para irle a rezar. Si me olvidais en vida, yo habré muerto.*
- *Urna: He pedido que el cristal sea transparente, para que me vean las entrañas en el polvo. Que he buscado la muerte hasta encontrarla. Y es preciosa.*