

TFG

EN LA ANTESALA.

UN ANÁLISIS EN TORNO A LO SINIESTRO DE LA PASIÓN Y LA
PÉRDIDA A TRAVÉS DE LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA

Presentado por Pablo Vindel Moruno

Tutor: María Zárraga Llorens

Facultat de Belles Arts de San Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2013-2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

En este análisis poético se recogen las diferentes ideas, procesos y resultados de la producción artística titulada “En la antesala”, obra traducida en una instalación expansiva que incorpora recursos diversos, propios de la escultura contemporánea. El objetivo primero es el de generar una *praxis* en torno a una posible faz siniestra consustancial a la pasión, entendida como el deseo o el sufrimiento, y la pérdida, como la disolución de la identidad o la muerte. Esta posibilidad viene respaldada, en primer lugar, por un recorrido a través de la obra de diferentes artistas que fundamentalmente en la década de los noventa trabajaron sobre estos temas; por revisiones de lo siniestro en la estética, de Olga C. Estrada y Ana C. Conde, y por una localización conceptual de la pieza en su antecedente: la serie textil propia “amante-hígado”. En segundo lugar se plantea, etapa por etapa, el desarrollo del proceso creativo del proyecto: que comienza con la elaboración de unas capuchas, pasando por la hibridación experimental de tejidos y la documentación fotográfica de una acción. Los resultados revelan, por un lado, el interés que suscita lo siniestro inserto en el intersticio del diálogo performático que se genera entre la obra vestible y el cuerpo. Por otro, muestran la riqueza inmanente a la generación de unos procesos dados por lo empírico, y subrayan la importancia del archivo. Asimismo, se produce una reflexión en torno al ejercicio de coser.¹

ABSTRACT

This poetical analysis compiles the diverse ideas, processes and results of of the artistic production titled “En la antesala”, work that has been materialised in an expansive installation that incorporates diverse resources from Contemporary Sculpture. The first goal is to generate a *praxis* around a possible ‘sinister side’ related to passion, understood as the desire or suffering, and the loss, understood as the dissolution of the identity or death itself. This possibility is supported, in the first place, by a cartography made through the work of different artists who primarily in the nineties worked within these issues; by revisions of the freudian concept of “the sinister” in the aesthetics by Olga C. Estrada and Ana C. Conde, and by a conceptual location in the series of own textile work: “lover-liver”. Secondly, it studies, stage by stage, the development of the creative process of the project: that starts with the creation of two hoods, continuing with the experimental hybridization of tissues and the photographic documentation of an action. The results reveal, on the one hand, the interest the sinister inserts in the interstice of the performative dialog that is generated between the wearable piece of work and the body. On the other hand, results show the richness inherent to the generation of processes given by the empirical research, and also emphasize the importance of the archive. It also generates a reflection on the exercise of sewing.²

1. PALABRAS CLAVE: *instalación, escultura, siniestro, pasión, pérdida, archivo, coser*

2. KEY WORDS: *installation, Sculpture, sinister, passion, loss, archive, sewing*

AGRADECIMIENTOS

Son muchos, amigos y profesionales, los que se han cruzado en mi camino estos últimos meses de carrera. Me gustaría expresar mi agradecimiento a todos ellos y en especial

A Slobodan Dan Paich, mi gran amigo y un excelente profesional en el mundo del Arte. Por su apoyo sin condición y su compañía en esta honda y dura transición personal que trae consigo finalizar la carrera y salir “ahí fuera”. Por su infinita generosidad al brindarme la excelente oportunidad de exponer mi trabajo en San Francisco.

A Ali Tahbaz, una de esas personas, pequeñas en número, que te llevan a ver la vida con otros ojos y a respirar aire fresco. Por su honestidad y su ternura, y esa capacidad tremenda de empujarme a andar el camino con más confianza y aplomo.

A mi tutora y amiga, María Zárraga, por su lealtad profesional y su enorme mirar hacia el mundo.

A mi amiga Alicia, mi hermana mayor. Que siempre está ahí, cerca, pase lo que pase.

A Leire y María, mis grandes amigas y compañeras.

A mi padre y mi hermana, que nunca fallan.

A mi abuela, que es maravillosa.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	6
1. GÉNESIS Y CONCEPTO	10
1.1. REFERENTES	
1.1.1. <i>Gestos y rastros: Julia Galán, María Zárraga y Álex Francés</i>	
1.1.2. <i>Cuerpo, “committo” y muerte a través de la performance de Marina Abramovic</i>	
1.1.3. <i>Visiones de lo oculto: el fantasma en Javier Pérez y lo extraño-cotidiano en la obra de Robert Gober</i>	
1.1.4. <i>Sobre el concepto de “lo siniestro” de Sigmund Freud en la estética, revisado por Olga C. Estrada Mora y Ana. C. Conde</i>	
1.2. EL NACIMIENTO DE LA SERIE “LOVER-LIVER” COMO ANTECEDENTE	
2. PROCESOS	20
2.1. IDEACIÓN Y DESARROLLO DEL PROCESO CREATIVO	
2.1.1. <i>La capucha como prenda: diseño y patronaje</i>	
2.1.2. <i>Coser, acción reparadora</i>	
2.1.3. <i>Cajón y archivo</i>	
2.1.4. <i>En la antesala: El salto a lo performático y su documentación fotográfica</i>	
CONCLUSIONES	26
BIBLIOGRAFÍA	28
ÍNDICE DE IMÁGENES	31

* el cuerpo de esta memoria viene complementado por un anexo independiente de este documento, que contiene imágenes esenciales para su comprensión global.
(ANEXO I: Obra referentes)

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación se ha planteado como un análisis en torno al concepto freudiano de lo siniestro, su presencia en la pasión y en la pérdida, y la traducción plástica de esta averiguación teórica en una producción artística, una pieza instalativa conformada por cuatro ejes fundamentales: el objeto escultórico, el ejercicio del coser, el archivo y el documento fotográfico como registro del salto a lo performático.

El primero de estos ejes se ha nutrido de diversos referentes contemporáneos, en especial trabajos artísticos de los años ochenta y noventa sobre la pérdida de identidad, y de la enunciación de la capucha, como máscara (que vela y desvela) y como símbolo del verdugo. Se ha confeccionado a partir de esta idea una prenda, conformada por dos capuchas idénticas de seda, que se comunican entre sí por un tubo de piel de pergamino cosido a ambas, como si de un respirador médico se tratase. Asimismo, se han diseñado para su ubicación en el espacio dos soportes: un mueble y esqueletos internos, ambos de madera.

La costura ha sido la técnica empleada para el desarrollo de la pieza textil, afirmándose así como procedimiento en su genio dinámico y transformador. Al mismo tiempo, el cosido ha constituido esa estrategia, a través de la cual, poder subrayar la importancia del hacer en el tiempo, de la duración, y abrir un espacio reparador, de anticipación y (pre-)sentimiento. El coser se ha proyectado además como gesto y recurso propios del abanico diverso de la escultura contemporánea.

En tercer lugar, se ha generado un centro de equilibrio procesual de la pieza, a través del cajón, que cobija elementos de todas las diferentes etapas del proceso creativo, subrayando la importancia de la búsqueda, elección y cuidado de los materiales y procedimientos; así como el alcance de la hibridación y de la experimentación en la generación de nuevos procesos y en la recreación y renovación del lenguaje plástico propio.

Finalmente, la toma de una fotografía en la antesala de un espacio doméstico, ha permitido congelar un instante de la relación, problemática y silenciosa, entre una pareja de encapuchados, y reflejar uno de los posibles diálogos que se pueden generar entre la prenda y el cuerpo. Esta etapa, la de mayor mutación de la pieza, constituye el cierre del trabajo.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los principales objetivos que el presente Trabajo Final de Grado se propone son:

1. Analizar lo siniestro en la pasión (deseo imperativo o sufrimiento) **y en la pérdida** (de identidad o muerte), a través de una revisión de las propuestas concretas de algunos de los artistas contemporáneos, del panorama nacional e internacional, que han trabajado o trabajan en torno a estos temas. Asimismo, **estudiar el concepto de “lo siniestro” per se**, como lo oculto o extraño presente en lo cotidiano, **y en la estética**, mediante la consulta de revisiones y textos especializados.

1.1. Observar de qué manera todos estos trabajos influyen en la formulación instalativa de la pieza que aquí se presenta.

1.2. Expresar la síntesis del citado análisis por medio del objeto escultórico y el documento fotográfico.

2. Plantear el diseño de una prenda, por intermedio de un trabajo colaborativo de patronaje y la ideación formal de unas capuchas vestibles.

3. Indagar en el ejercicio de “coser” como recurso propio de la escultura contemporánea y repasar brevemente su semántica en tanto que labor histórica, creativa y de comunicación generacional.

4. Desarrollar una labor de experimentación mediante el trabajo con diferentes tejidos: textil y animal, y su hibridación.

5. Proponer una fase archivística, a través de un mueble expositor y contenedor, que incida y en la que se examine la importancia de una documentación de los aspectos procesuales.

Seguidamente, se expone la metodología respetada para la compleción de este análisis en torno a lo siniestro de la pasión y la pérdida:

1. FORMACIÓN, LECTURA Y CONSULTA DE DIVERSOS RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS Y ESTUDIO DE CAMPO:

- Realización del *Summer Undergraduate Residency Program* en el Instituto de Arte de San Francisco, Estados Unidos, durante el verano de 2013. Pro-

ducción durante su transcurso de una serie de trabajos de naturaleza textil, algunos de los cuales constituyen el antecedente de la pieza definitiva, cuyo desarrollo y resultado se analizan en el presente trabajo.

- Examen de diferentes catálogos cuyos contenidos se vinculan bien con los temas bien con los aspectos formales o matéricos de la obra en cuestión. Ejemplo de ello, cuya relación completa figura en el apartado “Bibliografía”, son: *Acha Julia Galán*, *Meret Oppenheim Rétrospective*, *María Zárraga: De amor e incendios* o *Rostros y rastros*.

- Consulta de páginas web monográficas relacionadas con artistas de interés para el desarrollo argumental y conceptual, como es el caso de Javier Pérez en www.javierperez.es, Álex Francés en www.alexfrances.es o Julia Galán en www.juliagalán.com.

- Disposición de otras fuentes de información tales como libros especializados (p.ej.: *100 fotógrafos españoles*), plataformas de vídeo en línea (*YouTube*), revistas electrónicas de crítica de arte (*Acción Paralela*) o revisiones teóricas sobre un concepto específico (*Lo Siniestro enroscado a la Palabra. Lenguaje y extrañamiento a partir de la lectura de Lo siniestro de Freud*).

- Visitas a exposiciones como trabajo de campo, con objeto de compilar información de utilidad para los desarrollos teórico y práctico de la presente investigación. Ejemplo de ello son: *Méret Oppenheim Rétrospective* en el LaM: Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut en Villeneuve d'Ascq (Francia), abril de 2014 y *Elly Strik: Ghosts, Brides and other Companions* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, en mayo de 2014.

- Participación en la exposición *Upon Textiles* en la *Bonnafont Gallery* en la ciudad de San Francisco, Estados Unidos, durante el mes de marzo de 2014. Trabajo colaborativo de comisariado, montaje y exhibición de una serie de piezas sobre tejido con los artistas Slobodan Dan Paich y Daria Huuga. Se reflexiona a través de esta experiencia sobre los fundamentos propios del textil como medio de investigación en las Bellas Artes. [[enlace a página](#)]

2. BÚSQUEDA DE APOYO TÉCNICO:

- La elaboración de un patrón de corte para cualquier prenda requiere de un estudio previo exhaustivo de la forma y de unas manos expertas. De un buen patrón dependerán unas condiciones de trabajo adecuadas en las etapas sucesivas. Por este motivo he recurrido a la búsqueda de apoyo técnico para la fase que sigue.

3. IDEACIÓN DE LA CAPUCHA. DISEÑO Y PATRONAJE:

- Dibujo sobre papel de estraza para el planteamiento y la elaboración de un patrón de corte único, punto de referencia para la elaboración posterior de dos capuchas iguales. (asimismo se ha elaborado un patrón de corte orientativo para el tubo que comunica las dos prendas)

- Configuración del patrón en tres piezas, dos perfiles gemelos y una tercera pieza que recorre de forma transversal la capucha, desde la parte anterior (inicio del esternón) hasta el extremo último de la parte posterior (altura de los omoplatos).

4. BÚSQUEDA DE MATERIALES. SELECCIÓN DE TEJIDOS:

- Localización de comercios especializados en la venta y distribución de la seda en el área urbana de Valencia, así como de comercios especializados en la venta de curtidos en las áreas urbana y metropolitana de la misma ciudad.

- Exploración exhaustiva entre los diferentes tipos de seda que ofrece el mercado especializado.

- Examen detenido sobre los diferentes tipos de cuero y otros curtidos en piel: vegetal, piel sin tratamiento, etc. que ofrece el mercado especializado.

- Selección de tejidos definitivos: seda salvaje y piel de pergamino (o pellejo de cabra/oveja).

5. TRABAJO DE COSTURA. HILO Y OTRAS CONSIDERACIONES TÉCNICAS:

- Corte de ambas capuchas sobre la pieza de seda salvaje, tomando como referencia el patrón de corte elaborado en las primeras etapas. Preparación de sendas capuchas mediante hilvanado (el hilo del hilván ha de ser fácil de romper) para su confección definitiva.

- Trabajo de cosido a mano con un hilo de calidad óptima (por ejemplo, de composición cien por cien poliéster) y técnica de "punto atrás": sobre la misma puntada se vuelve atrás y después se sobrecose, asegurando de esta forma las franjas de unión entre tela y tela. Utilización de una aguja delgada específica para el trabajo de la seda.

- Corte del tubo sobre la piel de pergamino, tomando como referencia el patrón de corte orientativo elaborado en las primeras etapas. E hidratación del fragmento obtenido sumergiéndolo en un recipiente lleno de agua.

- Trabajo de cosido -sobre la piel aún mojada- con un hilo específico de composición cien por cien poliamida (hilo quirúrgico o de pesca), que permite suturar el tejido y que la costura permanezca intacta a pesar de su naturaleza cartilaginosa y su plegamiento una vez pierde el agua. Utilización de una aguja específica para el trabajo del cuero.

6. DISEÑO Y APOYO TÉCNICO PARA LA ELABORACIÓN DE UN MUEBLE EN MADERA:

- Planteamiento sobre papel de las dimensiones y aspectos formales del mueble. Recreación del cajón y estudio de la estabilidad.

- Decisión de contactar con un carpintero ebanista para la construcción del mueble y el asesoramiento sobre materiales, calidades y condiciones de conservación.

7. PLANTEAMIENTO Y ORGANIZACIÓN DE UNA SESIÓN FOTOGRÁFICA:

- Búsqueda y selección de los modelos que aparecerán en la fotografía. Asimismo, se lleva a cabo una revisión y planificación de los aspectos escenográficos: dimensiones del espacio, carácter, luz, equipo técnico necesario, etc.

- Sesión fotográfica, selección de la fotografía final y trabajo de edición de imagen con la ayuda de un software específico (*Adobe Photoshop*). Montaje del resultado en un laboratorio fotográfico de impresión digital especializado.

8. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES:

- Montaje de la instalación en su totalidad y realización de una segunda sesión fotográfica de carácter documental.

- Anotación de nuevos aspectos que nacen del análisis de la pieza finalizada: qué elementos están funcionando y cómo dialogan entre sí, cuál es la relación que se genera entre la obra y el espacio, qué se puede mejorar... Balance de éxitos y fracasos.

1. GÉNESIS Y CONCEPTO

1.1. REFERENTES

Para comprender el presente proyecto es condición *sine qua non* llevar a cabo un recorrido argumental por los conceptos clave que lo sostienen, tarea que llevaré a cabo mediante la revisión de algunos artistas y pensadores cuyos trabajos han influido de manera sobresaliente en la presente propuesta.

1.1.1. Gestos y rastros: Julia Galán, María Zárraga y Álex Francés

En el depurado trabajo de Julia Galán (Castellón, 1963) la máscara y la metamorfosis ocupan un espacio central, donde transitar es obligado, y esto es precisamente lo que más me interesa de su obra: ese mudar la piel del que todo, cada gesto, cabello o atisbo de rostro, (de-)pende. Existe, de esta manera, un impulso de mutación, una anarquía transformadora en las piezas de esta artista que trata de sugerirnos lo oculto de las faces inaprensibles que protagonizan muchas de sus fotografías. Buen ejemplo de ello son las cuatro imágenes que forman la serie Metamorfosis (1999) (ver anexo 1) en las cuales “el hombre está golpeado, tapado parcialmente por vendas, plástico y una superficie vegetal húmeda, algo, sencillamente, *indigesto*.”³ Lo siniestro reside de forma larvaria en el subtexto y la crisálida está a punto de abrirse.

Asimismo, de las imágenes metafóricas de Julia Galán (Castellón, 1963) recojo eso que Fernando Castro Flórez describe como “una intensidad radical en las que lo inquietante está contrapesado por una sensación rara de *armonía*”.

“María Zárraga (Valencia, 1963) dirige a *personajes* que están localizados en un tiempo irreal: el instante fotográfico que se arrancó de un ritual más amplio obliga a la imaginación a realizar una *deriva personal*.”⁴ Sus piezas fotográficas son seductoras por su objetualidad, su carácter escultórico inevitable. Y por el gesto, ese gesto congelado y a veces patético. Llama en especial mi atención su serie “Escenas” (ver anexo 1) en las que, como bien plantea David Pérez en *El hielo de la luz*, “estos rastros de lo humano no sólo imposibilitan el tacto sino que trazan la escenografía de un engaño, perfilan el dominio de la inquietud y de la sospecha, de la posibilidad y del sueño, del horror y de la perplejidad.”⁵ Por un lado, la ficción se muestra tan real que espanta; por otro, la gestualidad tan vívida que resulta imposible no impregnarse, entonces, de “Pura sensación roja” (ver anexo I), título que porta uno

3. CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA. *Rostros y rastros*, p.34.

4. *Ibíd*, p. 32.

5. GALERÍA EDGAR NEVILLE. *María Zárraga*, p. 7.

Álex Francés: *Y a su frío respondo como un niño asustado: me meo, me meo*, 1996
Fotografía color, 50 x 75 cm



de sus grandes montajes fantasmáticos.

Por último, en la obra de Álex Francés (Valencia, 1962) se evidencia la práctica de un exceso y un sentido del *voyeurismo* casi cruel. Estas imágenes, convulsas, nos presentan en muchos casos personajes con los rostros cubiertos por un pasamontañas o deformados por una media que los enmascara. Y aquí se torna una referencia para el presente trabajo, cuando parece “que Álex Francés girara en torno a la idea de *decapitación*, añadiendo una especie de alegoría de fusión de la muerte cruel con el desvalimiento del recién nacido, al imponer la posición del cuerpo propia de la fetalidad”.⁶

Desnudos, atados o maniatados, los hombres de Francés nos transmiten vulnerabilidad, sus cuerpos quedan expuestos a la mirada escrutadora del espectador.

De su trabajo más reciente, trato de revisar con especial interés esa utilización de tubos de goma que hacen la vez de vasos comunicantes entre la boca y el pene, o entre dos penes; y ese intercambio de flúidos que el tubo como elemento nos sugiere. Se pone además en marcha una nueva forma de entender el antagonismo pasividad-actividad, pues el hombre que se nos presenta *a priori* como sumiso, indefenso y extraño, se enmarca, como bien dice Juan Vicente Aliaga “en una situación de autoconocimiento y autosuficiencia: el conducto que enlaza boca y pene no deja mucho espacio para una intervención/invasión exterior a lo representado.”⁷

6. CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA. *Op. Cit.* p. 42.

7. ALIAGA, J.V. *¿Existe un arte queer en España?*

1.1.2. *Cuerpo, “committo” y muerte a través de la performance de Marina Abramovic*

Marina Abramovic (Belgrado, 1946) subraya -y lo hace de un modo singular- la materialidad del cuerpo, sus límites, en sus performances. La mente, como el espacio-tiempo, es infinita -o inabarcable- y el cuerpo caduco, manipulable y frágil (como la vida también lo es).

El cuerpo se convierte en la obra de Marina en el centro fundamental de la experiencia comunicativa - y estética - y en motor de reflexión sobre las nociones de tiempo y consciencia. En *Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramovic*, respecto a su trabajo “Rhythm 10” (ver anexo 1), la artista nos cuenta: “[...] la idea era descubrir si podía reunir pasado y presente, incluyendo los errores. Los errores sincronizados al mismo tiempo, el cual era un concepto realmente disparatado, si piensas en lo imposible de su realización. Pero estaba siempre pensando en el pasado y en el futuro, y más tarde comencé a pensar en el presente. Todo mi nuevo trabajo habla del tiempo. Y, concretamente, sobre el hecho de que estando en el presente congelas el tiempo -no piensas en el pasado ni en el futuro, sino que estás ahí, con todo filtrado por esa idea del aquí y el ahora. [...] Pero existían dos ideas paralelas en este punto. Una sobre el tiempo, pero la otra realmente hablaba de la consciencia y la pérdida de ésta. No podía aceptar que la performance tuviese que acabar porque el artista quedase inconsciente. Quería extender la posibilidad, y por este motivo creé estas dos piezas, *Rhythm 2* y *Rhythm 4* (1974), en las cuales la performance continúa incluso si el performer no está consciente. No podía aceptar los límites del cuerpo.”⁸

Es en esta no aceptación del cuerpo, por ser limitado, donde encuentro el mayor interés de la obra de la artista serbia. Pues es también, de alguna manera, una incomodidad frente a la idea del cuerpo la que actúa como motor de mi búsqueda artística. La prenda es un espejismo de ese cuerpo, un reflejo, una alusión más o menos directa, pero no deja de ser una extensión de éste y no el cuerpo. Además, el vestido vive en otro tiempo distinto al del cuerpo, pues no tiene por qué ser finito.

De la mano de esta compleja idea del cuerpo y el no-cuerpo, que encuentra su paralelismo con el no-rostro de Kant y en esta noción que bien expone Fernando Castro Flórez en “Proyecto para una cartografía de identidades en tránsito”, citando a Christine Buci-Glucksmann: “... cuando la imagen-rostro se derrumba, el cuerpo se ausenta y la violencia de la historia convierte al anonimato de la muerte- pérdida del nombre, del cuerpo, del rostro - en algo tan innombrable como el mal.”⁹; se hace patente en la performance de Abra-

8. STILES, K.; BIESENBACH, K.; ILES, C. *Marina Abramović*, pp. 13-14.

9. CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA. *Op. Cit.* p.12.



Marina Abramovic: *Breathing in Breathing out*, 1977

Performance de 15 min en colaboración con Ulay. Student Cultural Center, Belgrado

[enlace vídeo](#)



movic el tema de la muerte y por consiguiente el de la vida.

Así, en “Breathing in Breathing out” o “Death Itself”, del año 1977, performance que Marina desarrolla con Uwe Laysiepen (o Ulay, el que fuera durante varios años su compañero artístico y amante), los dos permanecen arrodillados, ella con sus piernas entre los muslos de él. Con sus bocas unidas y sus narices bloqueadas por filtros que les impedían la entrada de aire, Ulay comienza a respirar oxígeno y a espirar dióxido de carbono.

Tomaban la vida el uno del otro en este beso, lleno de ternura y amor en una primera lectura; pero era éste también el beso de la muerte. Un micrófono de contacto adherido al cuello de Abramovic transmitía el sonido de la respiración de ambos en sendas gargantas. En el transcurso de la acción el dióxido de carbono llena sus pulmones hasta que ambos, rendidos por la lucha, caen inconscientes.

Una pieza rotunda, en la que se produce un intercambio de la fuente de la vida: el respirar. Un intercambio que sólo es posible a partir de la confianza mutua y un hondo compromiso, tan reales y pesados como el aire que toman y expelen. Un acto de amor sostenido que, a medida que los minutos se suceden, nos habla de una pasión (*eros*: impulso de vida) que en ese continuum se transforma en muerte -el *tanathos*-. Es entonces cuando se revela el término “*committo*”¹⁰, o tiene lugar la fisura: “unir, conectar, confiar o perpetuar. Puede significar entonces el intervalo que une sujeto con sujeto en una permutación metonímica que escenifica y expone la intersubjetividad. En este sentido, la presentación del cuerpo en el arte manifiesta vívidamente la alianza o el pacto contextual -empero invisible- entre hacer y ver y entre ver a otros haciendo y viendo.”¹¹

Todos los elementos revisados hasta el momento están presentes tam-

10. STILES, K.; BIESENBACH, K.; ILES, C. *Op. Cit.* p. 74.

11. *Ibid.* p. 74.

Marina Abramovic: *Relation in time*, 1977
 Documentación fotográfica de una performance de 17 hr. en colaboración con Ulay.
 Studio G7, Bolonia

enlace vídeo



bién en su pieza “Relation in time”, que también desarrolla con Ulay. Aquí, el nudo que entrelaza sus cabellos es el vínculo y la disyuntiva, que tras diecisiete horas sentados espalda con espalda revela las tensiones, las fuerzas y movimientos que eventualmente deshacen la pareja.

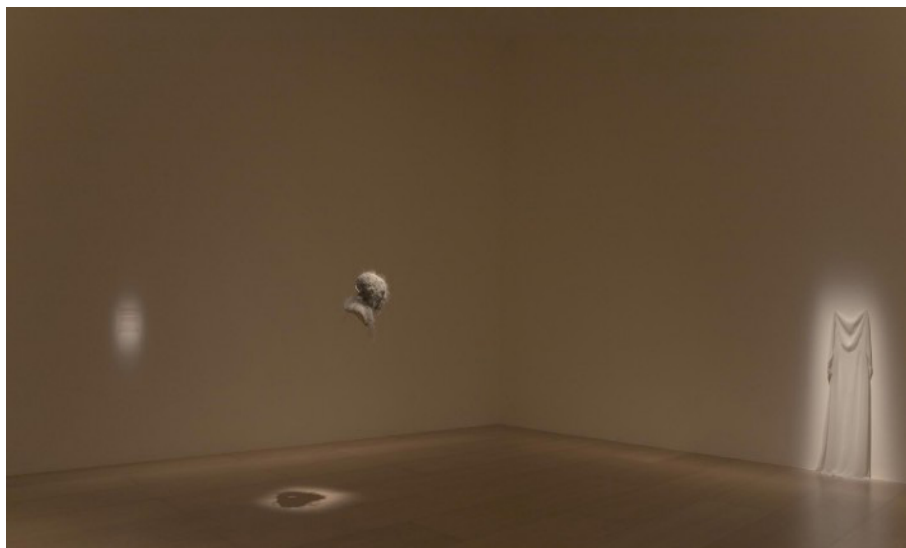
El cuerpo y su contingencia, la muerte y esa comisura que, podríamos decir, actúa como adhesivo de la vida son los ejes que influirán en mi pieza.

1.1.3. Visiones sobre lo oculto: la máscara en Javier Pérez y lo extraño-cotidiano en Robert Gober

Existe algo ciertamente sensual en el trabajo escultórico de Javier Pérez (Bilbao, 1968) que lo hace atractivo y provoca la inmersión de quien se atreve a mirar, ya que también existe un terror contenido, un grito monstruoso cobijado en el interior de sus máscaras. La máscara es un elemento fundamental en su trabajo, por esa capacidad que tiene, dice él, “de transformar



Javier Pérez: *Máscara de seducción*, 1997



identidades".¹²

Se trata de un artefacto complejo que trataremos en mayor profundidad en el segundo capítulo de este trabajo, sin embargo considero que es interesante dar unas breves pinceladas sobre el mismo a través de dos de sus piezas: "Máscara de seducción", trabajo que el artista realizara en 1997 y "Reflejos de un viaje", de 1998.

Con la primera -instalación que consta de una máscara, un vestido y un texto en la pared- que en su origen fue un acto performático, lleva a cabo una reflexión sobre la condición precaria del ser humano posmoderno, sugiriendo cómo ese acto de enmascarar (-se) es propio de nuestra naturaleza. Además, trasciende el lenguaje y la cultura como elementos propios de un cuerpo en comunicación planteando una pieza dotada de "una sensibilidad ritual"¹³, más propia de un estadio orgánico, pre-cultural y en cierta manera mágico.

Asimismo, considero que la elección de los materiales para esta pieza encierra un sentido de la coherencia y una complejidad estructural verdaderamente nobles y dignas de admirar: "el cabello es un material que surge del interior del cuerpo para transformarse en elemento externo característico del individuo, mientras que la seda es la emanación corporal del gusano de seda que, más tarde, se convierte en envoltura externa."¹⁴

Existe también en esta obra una exploración del intervalo entre lo interno y lo externo, entre el interior del cuerpo y aquello en el exterior que lo rodea y también lo hace cuerpo. Y al mismo tiempo que el artista incide en estos límites, con las máscaras no hace sino generar una ficción la cual, sin embargo, el individuo contemporáneo puede llegar a identificar y asimilar como propia.

12. MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. *Javier Pérez: Máscara de Seducción*

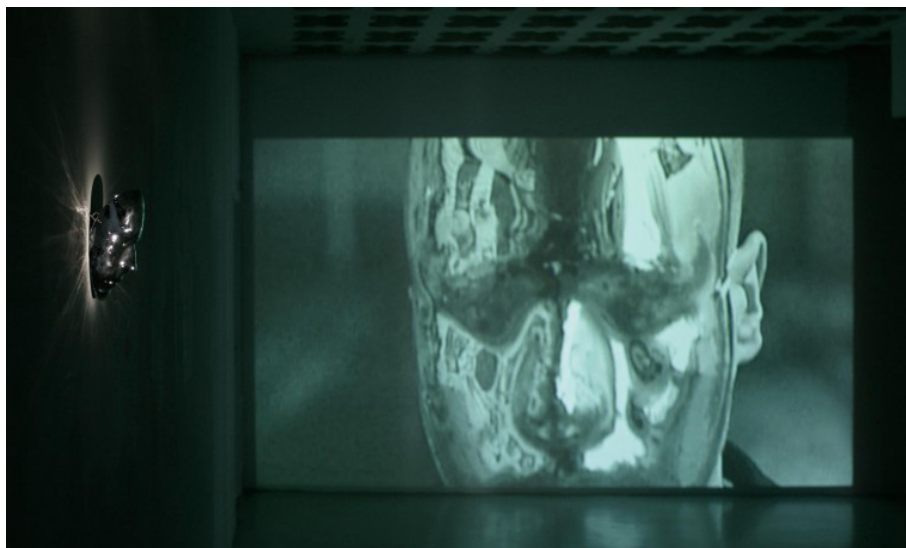
13. *Ibíd.*

14. *Ibíd.*



Javier Pérez: *Reflejos de un viaje*, 1998

[enlace vídeo](#)



Esto mismo sucede de manera decisiva en “Reflejos de un viaje”, donde esa máscara de vidrio soplado con un acabado de espejo refleja (y absorbe) sobre el rostro cubierto del personaje, el artista, los lugares por los que éste pasea a la luz de las farolas, en la noche bilbaína. Este viaje que emprende, por contra, no es primitivo sino más bien industrial, en una búsqueda anónima por consumir lo otro y al otro. Juan A. Álvarez Reyes nos habla en *Infidelidades* sobre la pieza en estos términos: “Somos avariciosos en el amor: lo queremos todo. Deseamos absorber, poseer el pasado de nuestros amantes, que sea nuestro. Incluso estamos dispuestos, en ese beso apasionado, a quitarles todo, hasta el aire que tienen dentro para aspirarlo fuertemente por la boca y que nos inunde el cerebro. Javier Pérez parece que también lo vio así en este *Reflejos de un viaje*. La noche, territorio propicio para la caza. Deambular en busca de una presa, lentamente.”¹⁵ He aquí pues el fantasma, que es horrible y humano, su respiración metalizada y su naturaleza, atemporal y vulnerable.

Por otro lado, en la obra de Robert Gober (Wallingford, EEUU, 1954) resulta muy recurrente el recurso a lo extraño-cotidiano. En sus piletas y uriniales, inmaculadamente blancos, el pudor se hace táctil y también lo hace la memoria, que toma la forma de los recuerdos infantiles del artífice. Una descontextualización plástica y el escrutinio prolongado nos conducen a través de estas piezas a un espacio tenebroso que se teje entre la superficie y el subtexto. La escena es la de un *thriller* y lo doméstico pasa a ser lo incómodo, incluso lo abyecto. (ver anexo 1)

Por todo esto, considero influyente en mi propuesta la obra de este creador estadounidense; que nos abre, además, la puerta al territorio propio de “lo siniestro”.

15. ÁLVAREZ, J.A. *Infidelidades* (selección)

1.1.4. Sobre el concepto de “lo siniestro” de Sigmund Freud en la estética, revisado por Olga C. Estrada Mora y Ana C. Conde

El concepto de lo siniestro, tras haber pasado por muchos tamices a lo largo de la historia desde que fuese acuñado por Sigmund Freud, aún hoy parece encerrar ese misterio que es asimismo la esencia que lo sostiene como real, como experiencia sensible.

Para comprender aquello de lo siniestro que el presente trabajo trata de recoger, manifestar o representarse se hace necesario generar una breve cartografía de este término, tratando de recorrerlo desde su globalidad como “categoría” humana hasta su relación con la experiencia estética.

Pareciera que cuando tratamos con lo siniestro, lo identificásemos en la lejanía, estableciendo una distancia, quizá protectora, entre nosotros y el espacio fuera de nosotros al cual lo trasladamos. Sin embargo, cabría pensar que lo siniestro es precisamente, como afirma Olga C. Estrada Mora, “un fenómeno profundamente humano”¹⁶. Y además, escribe la misma autora: “En su afán de controlar la naturaleza que lo aplasta, [...]; el ser humano se atribuye, busca identificarse con el poder siniestro de la naturaleza. Por esto lo siniestro también es un producto humano. [...] *Se elige como siniestro*. Nada más aterrador que un ser humano siniestro para un ser humano; porque es un ser familiar que se vuelve extraño; como la naturaleza, distinta, extraña, desconocida y aplastante.”¹⁷

Esto explica por qué, cuando nos encontramos frente a frente con lo siniestro, algo aterrador y de una densidad inaprehensible, no hay posibilidad de huida. Por ser lo siniestro fundamentalmente humano, cuando se revela “la relación normal con el mundo se torna problemática, [...], involucra la totalidad de aspectos del ser humano, de una sola vez todo lo humano queda afectado, y la única respuesta es una reacción desesperada por sobrevivir, producto de un impulso instintivo.”¹⁸ Además, nos invita a formularnos la cuestión que ya Freud trataría de responder en sus reflexiones en torno al término “Umheimlich”¹⁹: ¿bajo qué condiciones lo familiar, lo conocido, puede tornarse siniestro?

Observamos que la fuente primaria de este concepto es la experiencia, pues ésta es la que configura la realidad sensible de nuestro diario-cotidiano. Siguiendo el argumento freudiano, la sensación de lo siniestro tiene lugar cuando el vaticinio de algo que tememos y al mismo tiempo en secreto deseamos pasa, súbitamente, a la esfera de lo real. Lo siniestro da medida de cuán delgada es la línea entonces entre la ficción y la realidad, pues basta

16. ESTRADA MORA, O.C. *Revista de Filosofía Universidad de Costa Rica* (71), p. 66.

17. *Ibid.* p. 65.

18. *Ibid.*

19. FREUD, S. *CIX. Lo siniestro*, p. 1.

con que esa fantasía la vivamos como real para que ésta lo sea y se desvele de ese modo eso que venimos identificando como situación siniestra. Existe entonces, previamente, un intersticio velado donde se aloja esta potencia amenazadora, como concluye Estrada: “El velo esconde lo siniestro, lo bello como sustituto lo disfraza, y los disfraces en algún momento hay que quitárselos, para “lavarlos”.”²⁰

Tomando ese disfraz, esa máscara y el ulterior desenmascaramiento, podemos concretar lo siniestro en el acto estético. Un acto que no siempre ha de sublimarse en lo bello, sino que también encuentra su interés en lo terrible. La máscara (o la capucha) es la configuración de ese velo, y es además un presagio. Oculta un secreto o un rostro, pero también desvela un presentimiento. Se atribuye aquí la escultura la cualidad que Ana C. Conde da a la palabra en su revisión del término: “El texto nos salvaría, pero al mismo tiempo nos revelaría lo oculto. Nos acercaría y al mismo tiempo nos distanciaría. Esto es, mediante la palabra se oculta y desoculta el espectro de lo reprimido y de lo olvidado.”²¹

El instante fotográfico, por su lado, provoca esa suspensión en el horror y nos cuenta: “Frente a lo siniestro, sólo sobrevivimos, y no estamos en “lugar seguro”. La amenaza de “caer atrapado” en lo oscuro, es constante.”²²

1.2. EL NACIMIENTO DE LA SERIE “LOVER-LIVER” (O “AMANTE-HÍGADO”) COMO ANTECEDENTE

Es en el Instituto de Arte de San Francisco, a través de la realización del *Summer Undergraduate Residency Program*, en el verano de 2013, donde desarrollo las primeras piezas textiles, producción a partir de la cual se irán concatenando una serie de reflexiones en torno a los tejidos y su relación con el cuerpo y la vida.

Interesado por la naturaleza transitoria de las imágenes, en los inicios experimento con fotografía sobre seda, en capturas o autorretratos que tomo en la ciudad para después imprimirlos sobre el tejido. Muchas de ellas son el registro de la experiencia como *outsider*, vacilante en una concentración de estímulos nueva, intensa y desconocida. Transparente a veces.

Estas primeras imágenes ya sugieren un vaticinio, un desvelo por el cuerpo como experiencia (y sustancia), que es intervenido como el muñeco en las prácticas voodoo: pinchado o colgado con alfileres, doblado, cosido, intervenido con elementos ajenos, etc. en definitiva, transformado. Y es con esta búsqueda o impulso de metamorfosis donde surge la Serie “Lover-Liver”, con “Symptom” (o síntoma), naciendo de esta manera un discurso que se

20. ESTRADA MORA, O.C. *Revista de Filosofía Universidad de Puerto Rico* (70), p. 194.

21. CONDE, A.C. *Lo Siniestro enroscado a la Palabra. Lenguaje y extrañamiento a partir de la lectura de Lo siniestro de Freud*

22. ESTRADA MORA, O.C. *Op. Cit.* p. 195.

Obra propia: *Lover-liver: heartbreak*, 2014

Impresión inkjet sobre seda, cofre de metacrilato

15.5 x 36.5 x 32 cm

enlace a sitio web personal (ver en PRO-JECTS. LOVER-LIVER 2014)



nutre de la costura tradicional y sus procesos propios para poder decirse. Seiscientos cincuenta botones cosidos a mano, uno a uno, sobre la seda. En el desarrollo de una repetición con fuerte carga ritual, a medida que la costura se hace se provoca una mudanza de la naturaleza primera del tejido así como de la imagen y su semántica, mientras se va conformando una piel ulterior que los cubre. Esta nueva piel no es sino un síntoma de aquello que está por venir, subrayando por un lado la fragilidad de la vida y por el otro, las inmensas capacidades con las que cuenta el textil para hablarnos del cuerpo, su biología y sus límites.

A ese síntoma del que hablábamos, que encierra un sentido premonitorio -una intuición-, le es propia también una incertidumbre: el desasosiego. Éste (“Heartbreak”) será el nombre que lleve la segunda pieza de la serie. En este caso las indagaciones en lo relativo a lo corpóreo dan un giro a través de la exploración de lo oculto o lo escondido. Así, mediante la utilización de un escáner, se procede a la digitalización de los reversos de las telas, donde se ha generado previamente un mapa privado o de lo interno. Un sistema configurado por hilos, nudos y agujeros.

De esta manera, pasa el cuerpo a convertirse en un negocio entre los procesos que intervienen en su distorsión por intermedio del antagonismo analógico-digital. Del tejido a la pantalla, para después pasar de nuevo al tejido mediante, de nuevo, la impresión. Las imágenes procesadas pasan a formar parte de esculturas blandas y delicadas, generosas en recovecos, que descansan en el interior de contenedores transparentes ideados para su protección. Depositadas en estos espacios asépticos, que bien podríamos relacionar con salas de cuidado, estos órganos artificiales y enfermos se recuperan, si es que es posible, de la pérdida de su identidad.

2. PROCESOS

2.1. DESARROLLO DEL PROCESO CREATIVO

Se plantea a lo largo del presente capítulo el desglose etapa por etapa del proceso creativo que ha permitido la producción de la obra “En la antesala”.

2.1.1. *La capucha como prenda: diseño y patronaje*

La capucha, en ocasiones, cubre la cara. Prenda habitualmente confeccionada con tela, ha sido utilizada a lo largo de nuestra historia, entre otras de sus aplicaciones, como parte de un uniforme tradicional cuya finalidad es evitar la identificación, por otros, de quien la viste. Al hilo de este argumento, la capucha parece encerrar una idea de ocultación, constituye el perfecto escondite para el rostro. De la misma forma, puede funcionar como herramienta que ejerce un control sobre el encapuchado, como es el caso de los condenados a muerte en determinados contextos. También la figura del verdugo aparece encapuchada, constituyendo asimismo éste un símbolo occidental de tortura y muerte. De sus múltiples etimologías, también se entiende por verdugo una perturbación intensa, algo que nos atormenta.

Por otro lado, la capucha constituye un elemento de protección en tanto que prenda o parte de un abrigo o capa. Actúa en este sentido como una segunda piel, un envoltorio, que protege el cuello y la cabeza y, a veces, también la faz.

Por su parte, la labor de la costura cuenta también con una rica semántica (que revisaremos en el próximo apartado) y con una larga tradición histórica, mucho más vinculada a la mujer, pues se le atribuyen sólidos lazos con la “idea de la mujer como tejedora y como araña. [...] La araña crea y recrea como la mujer.”²³ Destaca además entre otras labores por ofrecerse en un relevo generacional que le confiere la virtud de poder perpetuarse. El traje del verdugo, que constaba, entre otros elementos, de una capucha roja o negra, se traspasaba también de padres a hijos. Podemos detenernos en este punto para establecer un interesante paralelismo entre la costura y el oficio “de la muerte”. Y un antagonismo: mientras que el verdugo encapuchado destruye, la costurera crea, construye, repara.

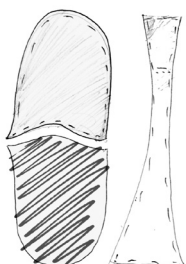
Así, asumiendo estas premisas para **la elaboración del patrón único**, el cual ha hecho posible la confección posterior de dos capuchas idénticas, he contado con el apoyo técnico de mi abuela, quien fuera diseñadora y modista de alta costura en su juventud.

23. JIMÉNEZ CORRETJER, Z. *El fantástico femenino en España y América*



En primer lugar, tomamos como referencia las medidas de mi busto, desde la cima de la cabeza hasta el inicio del esternón en la parte anterior y a la altura de los omoplatos en la parte posterior. Asimismo, nos ayudamos de una capucha-modelo recuperada de una trenca para aprehender su sentido formal y anticipar las dificultades que la prenda que nos disponíamos a manufacturar podría entrañar en las fases sucesivas, por ejemplo, a la hora de intervenir con el hilo.

Seguidamente, sobre un papel de estraza o patronaje realizamos con tiza blanca una serie de dibujos preparatorios hasta conseguir el diseño buscado, el cual estaba conformado por dos perfiles iguales y una banda central irregular con la figura, en plano, que recuerda a la silueta de un reloj de arena. Ésta última recorre la capucha transversalmente, es decir, en este caso desde el extremo de la parte anterior hasta el extremo último de la posterior.



Una vez despiezado el patrón de corte, haciendo uso de unos alfileres se procede a su ensamblaje y posterior costura.

Como a la fase de patronaje le es más propia una preocupación de naturaleza espacial y requiere de unas manos expertas, a la **etapa de búsqueda de los diversos materiales** utilizados para resolver la pieza le pertenece el cuidado por la nobleza de los materiales escogidos, de la que va a depender por entero el compromiso y complejidad estructurales y conceptuales de este trabajo:

“Las fibras de seda tienen una sección transversal triangular con esquinas redondeadas. Esto refleja la luz a diferentes ángulos, dando a la seda un brillo natural”.²⁴ Su hilo es fuerte y resistente y por esto es considerada una de las fibras naturales más preciadas. Asimismo, de la seda me interesan los significados que se desprenden de su propia concepción como materia, pues no es sino la emanación corporal del gusano, sustancia del interior que pasa a cubrir desde el exterior. Por todo ello, puede juzgarse como un material que cumple las expectativas de esta etapa del trabajo.

Se emprende para su localización una búsqueda minuciosa por diferentes comercios especializados en la venta y distribución de sedas. Se selecciona una seda salvaje natural - también llamada seda *Tussah*-, configurada a partir de los capullos de gusanos de seda indígenas de China, Japón y la India. Si bien la fibra es de una calidad inferior perdura más que la seda natural, (procedente de gusano domesticado) o que las sedas tratadas o mezclas.

Por su parte, la elección del hilo, elemento activo que se enhebra en la aguja e intervendrá directamente sobre el tejido, es también primordial. Éste

Dibujos preparatorios para capucha y patrón de corte, 2014
Bolígrafo, rotulador y lápiz sobre papel

Dimensiones capucha: 42 x 23 x 20 cm.

24. WIKIPEDIA. *Seda*

ha de presentar una excelente calidad para trabajar con comodidad y asegurar la longevidad de la pieza. Las condiciones de conservación de la prenda van a depender en gran medida del material del que esté compuesto este hilo y su perdurabilidad. Así, una bobina de la casa *Gutermann* de cien por cien poliéster parece una elección que se adecúa a los objetivos de la propuesta.

Además, es importante disponer de una bobina de hilo de hilvanar, cuya calidad no es preocupación, pues constituye un elemento de guía, provisional, y habrá de poder romperse con facilidad.

En el cierre de este estadio de la investigación, se toma la decisión de generar un tubo que después comunicará ambas capuchas. Recuperando esa idea de la obra de Francés del elemento tubo como vaso comunicante, como vía de intercambio de una serie de fluidos, o como la comisura, el intersticio, del que habláramos en Abramovic; un conducto cilíndrico sugiere una suerte de respirador, así como una posibilidad comunicativa y, a su vez, pues los tubos unen espacios o elementos aislados, una distancia tangible.

La decisión de construirlo con piel se sostiene sobre varias motivaciones: las cualidades de la piel, como tejido animal, por su resistencia y capacidad de conservación; sus connotaciones, como el órgano del cuerpo que quizá haya suscitado las más diversas reflexiones en el mundo del arte contemporáneos -la piel nos protege de los agentes externos adversos pero también constituye una frontera con lo que está fuera del cuerpo, es envoltorio y es prisión-. Y, en tercer lugar, un afán de experimentación y de incorporación de un tejido inédito en mi imaginario de trabajo.

Se emprende para su localización un rastreo detenido por diferentes curtimbres y casas especializadas en la venta y distribución de cuero. Se selecciona un pergamino (u hollejo de cabra u oveja), sometido a un curtido vegetal para su preparación. Este proceso ofrece una piel imputrescible muy plástica y de aspecto natural. En el caso concreto del pergamino aún se pueden apreciar los poros, pelos y capilares de un estadio anterior de la piel viva. Asimismo, su tono marfil y su translucidez la hacen muy pareja a nuestro órgano.

2.1.2. Coser, acción reparadora

Coser es, sin duda alguna, un gesto. Dice Mario Cámara en *Las memorias sentimentales de Leonilson*: “el bordado se convierte entonces en un gesto de retardamiento y anticipación”²⁵ (de una muerte anunciada), pero también es una potencia generadora, que subraya el valor del tiempo y activa la memoria, la comunicación de las emociones y una creatividad viva y cambiante. La repetición que le es propia abre un territorio para la recuperación, la

25. CÁMARA, M. *Ramona 92. Abraza a Brasil. Hilos modernos y tramas contemporáneas*, p. 41.

curación. El coser permite además, como gesto, recrear lenguajes y redes culturales nuevas, insertándose de esta manera como herramienta y proceso propios y bien reconocidos en el variado y extenso campo de la escultura contemporánea.

Citando de nuevo a Cámara: “el bordado en telas y ropas no sólo nos habla de una tradición artesanal, de un trabajo con las texturas, sino de un nuevo modo de poner en escena el cuerpo y la intimidad, que comprometió la afectividad”.²⁶ Podemos también entonces pensar el coser no sólo como el trabajo cuidadoso con los tejidos y su incorporación a la pieza escultórica, sino como una estrategia de (auto)apreciación e (in)sumisión, un mecanismo de reparación.²⁷

Se inicia esta etapa con el **corte y cosido a mano de las capuchas**. Tomando el patrón único como referencia se lleva a cabo una demarcación con tiza blanca de las piezas sobre la seda y se procede a su corte conforme el prototipo marca. Una vez despiezada la tela, se ensamblan los diferentes elementos mediante el hilvanado.

La seda se deshila, perdiéndose, con gran facilidad, de manera que también se hace necesario un sobrehilado de todas las piezas y, en especial, de los extremos sobre los que intervendrán *a posteriori* las costuras internas. Se afianza de este modo la perdurabilidad de la prenda.

El cosido de la capucha se desarrolla enhebrando una aguja específica para seda y a través de la técnica de “punto-atrás”, esto es, se da una puntada y después se vuelve sobre la misma, sobrecosiendo después encima de la última, y así sucesivamente. Se trata de un método prolijo y que exige paciencia, pero que ofrece por otro lado muy buenos resultados, pues dota a las uniones entre las piezas de mucha fuerza y resistencia.

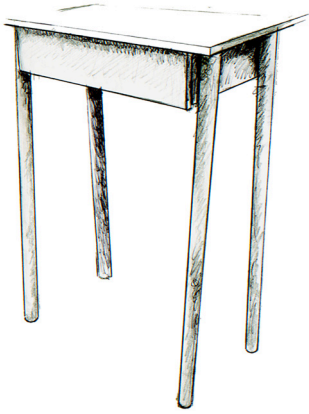
Para el **corte y cosido a mano del tubo** se procede de forma similar, si bien hay que tener en cuenta algunas consideraciones técnicas y proceder pormenorizadamente, al tratarse de un material complejo y experimental el que se va a trabajar. Tras diseñar un patrón orientativo en papel, tomando como punto de partida las dos capuchas finalizadas, se procede al corte de la pieza.

Una vez seccionado, el fragmento se ha de sumergir en un recipiente rebosante de agua, con el fin de hidratarlo y trabajarlo con comodidad. En seco, el pergamino es rígido, pero con la humedad adquiere una consistencia cartilaginosa que permite trabajarlo mejor. Enhebramos entonces el hilo de poliamida en una aguja específica para cuero y procedemos a la construcción del tubo por intermedio de la técnica, de nuevo, de “punto-atrás”. La dureza y elasticidad de esta piel la convierten en un desafío matérico y favorecen, además, la generación de una vasta riqueza procedimental.

26. *Ibid.* p. 40.

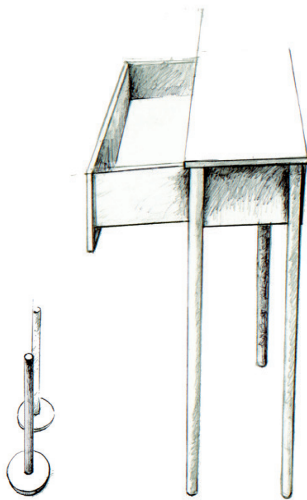
27. MUNÉVAR, D.I.; DÍAZ, N.E. *Del tejer y del coser al arte textil*, p. 3.

Asimismo, la posterior **hibridación del pergamino con la seda**, en el ensamblaje final de la prenda, subraya el carácter experimental de esta pieza. Esta unión se lleva a cabo también con hilo de poliamida, que evitará que el plegamiento del cuero al secarse tense el tejido en exceso, dañándolo.



2.1.3. Cajón y archivo

La decisión de crear un mueble como parte de la pieza vino dada por la necesidad que se planteaba, por un lado, de exponer la prenda debidamente; por otro, la de generar un espacio o lugar que funcionase a efectos de compilación documental del proceso: patrón de corte, costura, materiales, hibridación; es decir, un archivo. Una colección archivística que, además, presenta el rasgo fundamental de ser exhibida como elemento indisoluble de la pieza final. Esta idea se sustenta sobre la precisión característica propia del acto de coser, como recurso en la escultura contemporánea, exactitud que permite al escultor abordar el proceso en unos tiempos dilatados y en los que, por lo tanto, se genera una gran potencia de elaboración de contenidos sensibles “durante” y no sólo “a través de” o como vía instrumental. El archivo -y los rastros de ese trabajo- representan en este caso una herramienta indispensable en el abordaje de la investigación artística y, por lo tanto, podemos suponerle la capacidad para ofrecerse como objeto de estudio y también como obra en sí mismo.



A partir de esta idea, se desarrollan una serie de dibujos científicos, preparatorios, con objeto de diseñar un mueble destinado a cobijar este archivo y a la disposición adecuada del elemento textil, para el cual se producen además unos “esqueletos” o armazones de madera (que llevarán adheridos en su extremo superior unos casquetes esféricos de corcho), para los que también se realizan bocetos previos.

Tras el diseño, la decisión de contactar con un carpintero ebanista se debe a dos razones fundamentales: la primera es la del apoyo técnico en el trabajo de la madera desde la experiencia: un mueble de características tan específicas y del cual se realiza, además, un estudio de estabilidad por sus atípicas dimensiones, requiere de un trabajo cuidado y conocedor. La segunda, la necesidad de un asesoramiento en cuanto a las tipologías de madera más adecuadas y al acabado de la pieza, pues es la presente una propuesta fundamentada en lo empírico, en la cual la selección de cada material se concreta en un procedimiento de búsqueda y examen exhaustivos.

Dibujos preparatorios para mueble y esqueletos de las capuchas, 2014
Bolígrafo y lápiz sobre papel

Dimensiones mueble:
110 x 83 x 38 cm.
[cajón de 11 x 38 x 76 cm.]

Dimensiones sombrereros:
55 x 16,5 x 16,5 cm.
[base de 16,5 cm. Ø, listón de 3,5 cm. Ø]

Detalle fotográfico de la pieza, 2014



2.1.4. En la antesala: el salto a lo performático y su documentación fotográfica

La inmersión progresiva a través del tejido en el territorio de la prenda, de lo ponible o que se puede vestir, ya anticipaba en las primeras etapas del trabajo una exigencia ulterior, por parte del mismo, de carácter performativo. La prenda funciona como cobertura del cuerpo, como una piel externa a la nuestra propia, que la protege -o bien la oprime, la ahoga-. Y nuestro cuerpo, por su parte, es dinámico y vivo, respira, se tensa y se mueve. La prenda, por lo tanto, acompaña a la naturaleza del cuerpo o bien la niega o la limita, pero no deja así de hacerla manifiesta. Por esto se torna inevitable el diálogo entre objeto y cuerpo, entre instalación y acción, que se inmortaliza en este caso en la captura fotográfica de un instante, confuso. Se traduce esta imagen como ese registro de una huella, de un rastro, de un *no-rostro* que dejan sendos personajes, que escritos en las líneas de una escena doméstica, portan las capuchas comunicadas por ese tubo que sirve como respirador y tensa la pasión hasta lo que podría anticiparse como una muerte o la pérdida de consciencia, como viéramos en el capítulo anterior a través de Abramovic. Estos amantes se encuentra sentados, cara a cara, piel con piel, en la antesala de algo que amenaza con devorar la luz, en cualquier momento.

El planteamiento de esta ficción, a través del elemento fotográfico, no es sino un intento de transmutar lo invisible de una realidad en suspensión, una metáfora.

Finalmente, se plantea una propuesta instalativa: “En la antesala”, construida a partir de todos los elementos que venimos revisando (ver índice de imágenes).

CONCLUSIONES

A continuación, se reflejan las conclusiones principales extraídas de esta búsqueda realizada a través, fundamentalmente, de algunos de los recursos propios de la escultura contemporánea:

1. La revisión pormenorizada de una bibliografía especializada tanto en la incorporación del textil en la escultura así como en los artistas contemporáneos cuyas piezas nos hablan de la faz siniestra de la pasión (como deseo imperativo o intenso sufrimiento) y de la pérdida (como muerte o disolución de la identidad) ha favorecido un intercambio y una filtración plástica y sintetizada de estas ideas a la instalación que aquí se presenta como producción Final de Grado. Asimismo, la exploración de estas nociones, intensa e intrincada, ha generado una suerte de *locus* o cartografía conceptual concreta de gran utilidad para la consulta en subsecuentes investigaciones.

2. El intento de llevar a la práctica los conceptos propios de este análisis ha constituido la etapa más difícil del trabajo. Creo que la decisión de vestir a unos “personajes” con esas capuchas (o máscaras) ha marcado una gran diferencia de lo que podría haber sido la pieza sin accionar su vinculación con el rostro y con esta, el enmascaramiento. En este sentido, considero que he caminado por la línea que se trabajara en los años noventa, desde una preocupación que persevera, quizá más desleída, o más acusada, por el hombre “desarraigado, desterrado, enfrentado al desierto ontológico de la realidad, emplazado en otra cosa que no es él mismo.”²⁸ El tubo, por otro lado, tensa ese aislamiento e introduce un vínculo, un empalme intersubjetivo; como la huella manifiesta de una pasión que trasciende o trascendió. Creo que este elemento es clave en la pieza, pues se puede decir que ha permitido actualizar lo *umheimlich* para hablar también del deseo, que asimismo lo contiene.

3. En la elaboración de la prenda, y en todas sus etapas: dibujos preparatorios y diseño del patrón, selección de materiales, corte y construcción; he descubierto la fertilidad del trabajo colaborativo, la virtud de la costura como herramienta de comunicación emocional y transmisión generacional, y he tenido la oportunidad de profundizar en el hacer, redescubriendo ese sentido reparador del que se habla en el capítulo segundo y revalorizando el coser como gesto de una tradición también moderna.

4. El sustrato experimental de esta producción ha resultado ciertamente complejo: el trabajo de cosido sobre pergamino así como su subsiguiente hi-

28. CONDE, A.C. *Lo Siniestro enroscado a la Palabra. Lenguaje y extrañamiento a partir de la lectura de Lo siniestro de Freud*

bridación con la fibra textil han supuesto un gran desafío técnico, tanto como prometedor. Esta etapa abre una línea de investigación futura en torno al tejido animal y su aplicación en lo textil, que considero muy sugestiva.

5. La propuesta de una archivística ha generado en la *praxis* de este proyecto una potencia documental que subraya el cuidado por los materiales, su importancia para el desarrollo -y preservación- óptimos del resto de elementos que configuran la pieza y la presencia de estos como parte (por entero) activa de la obra. El cajón ha permitido, de esta manera, trascender los fríos límites de proceso o resultado final y presentarlos como la misma cosa en una pieza dinámica, expansiva.

Cabe añadir, en este punto, lo sugerente de la relación que se construye entre el trabajo y el espacio destinado a su exposición (ver índice de imágenes): la entrada al taller, mi taller, a la casa, la esfera de ese lugar recogido y privado, espacio que se transpone además a la fotografía.

6. Retomando el último párrafo, cabe considerar que precisamente por esa especial relación con el espacio se haya podido propagar entre el objeto y lo fotográfico algo paralelo a un fenómeno de sinestesia: entre lo táctil y lo visual, lo real (tangible) y lo ficcional. La instalación se ofrece como una experiencia sensitiva múltiple que, podemos suponer, ha permitido observar con extrañamiento el objeto para después reconocerlo en la imagen. Y al agotarse ésta en la metáfora, surgir entonces la necesidad psicológica de retroceder hacia lo concreto, hacia lo palpable.

7. Por último, si bien el proceso de costura tradicional ya se ha convertido en un procedimiento (y un ejercicio reflexivo) inmanente a mi investigación actual a través del tejido, la inmersión, nueva, en el territorio de lo vestible, ha significado una extraordinaria apertura hacia la recreación de toda suerte de diálogos entre la obra y el cuerpo. Abre también la brecha, sin duda, en dirección a la fotografía del acto performático.

Además, me gustaría añadir, a título personal, cuan satisfactorias y enriquecedoras han resultado la investigación y materialización de “En la antesala”, pieza con la cual cierro cuatro años de estudios y se inician, espero, nuevos caminos que explorar.

BIBLIOGRAFÍA

Se expone a continuación una relación detallada de todas las fuentes de información consultadas para la elaboración del presente trabajo:

ABRAMOVIĆ, M. Relation in time. Marina Abramović and Ulay. En: *You Tube* [vídeo]. 2010-11-26. [consulta 2014-03-15].

Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=1sRSOGAc3H0>>

ABRAMOVIĆ, M. Rhythm 10 The Star 1999. En: *You Tube* [vídeo]. 2013-05-14. [consulta 2014-03-15].

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0_s9OF91s5g>

ABRAMOVIĆ, M. [fragmento] Breathing in/Breathing out (Death Itself) - Marina Abramović & Ulay. En: *You Tube* [vídeo]. 2013-09-22. [consulta 2014-03-18].

Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=rWixdA2xTSs>>

ÁLEX FRANCÉS. *Álex Francés*. [consulta: 2014-05-13]. Disponible en: <<http://alexfrances.es/Album2/index.html>>

ALIAGA, J.V. ¿Existe un arte queer en España?. En: *Acción Paralela. Ensayo, Teoría y Crítica del Arte Contemporáneo* [en línea]. Num. 3. [consulta: 2014-04-20]. Disponible en: <<http://www.accpa.org/numero3/queer.htm>>

ÁLVAREZ REYES, J.A. Infidelidades -selección-. En: *Pautas y Contrastes* [catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

BEGUIRISTAIN, M.T. Julia Galán y los gallos del corral. En: *Acha Julia Galán* [catálogo]. Valencia: Entidad Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, La Gallera, 2012.

BIESENBACH, K. 007 Interview: Klaus Biesembach in conversation with Marina Abramović. En: STILES, K.; BIESEMBACH, K.; ILES, C. *Marina Abramović*. Londres: Phaidon Press, 2008.

BLANCH, T. Rojo. En: *Javier Pérez: Mutaciones* [catálogo]. Madrid: Museo

- Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Cristal, 2004.
- CÁMARA, M. Las memorias sentimentales de Leonilson. En: *Abraza a Brasil. Hilos modernos y tramas contemporáneas* [en línea]. Buenos Aires: *Ramona Revista de Artes Visuales*, num. 92, 2009. [consulta 2014-05-10]. Disponible en: <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHbe7a/d8bf80e6.dir/r92_40nota.pdf>
- CASTRO FLÓREZ, F. Proyecto para una cartografía de identidades en tránsito. En: *Rostros y rastros* [catálogo]. Valencia: Cimal Ediciones, 2001.
- CONDE MORA, O.C. La estética y lo siniestro (I). En: *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* [en línea]. San José: Departamento de Filosofía, Universidad de Costa Rica, num. 70, 1991. [consulta: 2014-03-01]. Disponible en: <<http://inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XXIX/No.%2070/La%20Estetica%20y%20lo%20Siniestro%20I.pdf>>
- CONDE MORA, O.C. La estética y lo siniestro (II). En: *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* [en línea]. San José: Departamento de Filosofía, Universidad de Costa Rica, num. 71, 1992. [consulta: 2014-03-01]. Disponible en: <<http://inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XXX/No.%2071/La%20estetica%20y%20lo%20siniestro.pdf>>
- CONDE, A.C. Lo Siniestro enroscado a la Palabra. Lenguaje y extrañamiento a partir de la lectura de Lo siniestro de Freud. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios* [en línea]. España: Departamento de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid, num. 33, 2006. [consulta: 2014-01-20]. Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/siniestr.html>>
- EIPELDAUER, H.; BRUGGER, I.; SIEVERNICH, G. (eds.), *Meret Oppenheim Rétrospective* [catálogo]. Villeneuve d'Ascq: Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporaine et d'art brut, 2014.
- FREUD, S. CIX. Lo siniestro. En: *Freud Total. Sigmund Freud: Obras Completas 1.0 (versión electrónica)* [en línea]. Universidad Complutense de Madrid. [consulta: 2014-01-15]. Disponible en: <<http://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>>
- IEP. *Internet Encyclopedia of Philosophy. A Peer-Reviewed Academic Resource: Maurice Merleau-Ponty*. [consulta: 2014-06-10]. Disponible en: <<http://www.iep.utm.edu/merleau/#SH3b>>

JAVIER PÉREZ. *Javier Pérez*. [consulta: 2014-02-10]. Disponible en: <<http://javierperez.es/>>

JIMÉNEZ CORRETTIER, Z. et al. *El fantástico femenino en España y América*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2001.

MARTÍNEZ, R; ZÁRRAGA, M. La belleza y el desasosiego. Una conversación entre María Zárraga y Rosa Martínez. En: *María Zárraga: De amor e incendios* [catálogo]. Madrid: Galería Salvador Díaz, 2000.

MUNÉVAR, D.I.; DÍAZ, N. E. Del tejer y del coser al arte textil. En: *Ensamblando urdimbres y tramas. Recorridos por el trabajo de artistas textiles y artesanas del textil en el cambio de milenio* [actas]. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, c.a. 2010.

MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. *Guggenheim Bilbao La Colección Obras Javier Pérez*. Bilbao. [consulta: 2014-04-28]. Disponible en: <<http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/mascara-de-seducion-2/>>

OLIVARES, R. *100 Fotógrafos españoles*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.

PÉREZ, D. El hielo de la luz. En: *María Zárraga* [catálogo]. Alfafar: Galería Edgar Neville, 1996.

PÉREZ, J. Reflejos de un viaje. En: *Javier Pérez Vídeo 1990-1999* [vídeo]. 1998. [consulta: 2014-02-10].

Disponible en: <<http://javierperez.es/reflejos-de-un-viaje-2/>>

STILES, K. 033 Survey: Cloud with its Shadow. En: STILES, K.; BIESENBACH, K.; ILES, C. *Marina Abramović*. Londres: Phaidon Press, 2008.

THE RENAISSANCE SOCIETY. *The Renaissance Society at the University of Chicago Contemporary Art Museum: New Sculpture: Robert Gober, Jeff Koons, Haim Steinbach*. [consulta: 2014-03-15]. Disponible en: <<http://www.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Images.New-Sculpture-Robert-Gober-Jeff-Koons-Haim-Steinbach.100.html>>

WIKIPEDIA. *Wikipedia La Enciclopedia Libre: Capucha*. 2013-11-15. [consulta: 2014-01-10]. Disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Capucha>>

WIKIPEDIA. *Wikipedia La Enciclopedia Libre: Seda*. 2014-06-17 [consulta: 2014-03-17]. Disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Seda>>

ÍNDICE DE IMÁGENES

Vista anterior de la capucha

prenda en seda salvaje, sombrerero y
mesa en madera, 2014



Vista lateral de la capucha

prenda en seda salvaje, sombrerero y
mesa de madera, 2014



Vista posterior de la capucha

prenda en seda salvaje, sombrerero y
mesa de madera, 2014





En la antesala, 2014

Fotografía color sobre fórex, capuchas cosidas a mano sobre seda salvaje, tubo en pergamino cosido a mano, sombrereros y mueble en madera, patrón, hilos diversos, agujas diversas.

Dimensiones variables



En la antesala, 2014

Fotografía color sobre fórex, capuchas cosidas a mano sobre seda salvaje, tubo en pergamino cosido a mano, sombrereros y mueble en madera; (cajón) patrón, hilos diversos, agujas diversas.

Dimensiones variables



Vista lateral de la instalación "En la antesala" en el taller, 2014



En la antesala, 2014
Fotografía color sobre fórex
70 x 100 cm.



ARCHIVO PROCESUAL -selección-: (por orden de aparición) configuración y patronaje del tubo, cosido del tubo y las capuchas, vista de taller con mueble, pergamino, capucha y armazones; capucha finalizada con los rastros del hilván, sesión fotográfica, 2014