

**TFG**

---

**EROS Y THANATOS**

**ENTRE LA GEOMETRÍA Y EL ESPACIO.**

**Presentado por Adrián Sanchis Navarro**

**Tutor: Dr. D. Pablo Rafael Sedeño Pacios**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Bellas Artes**

**Curso 2015-2016**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

## RESUMEN

Considero *Eros y Thanatos. Entre la geometría y el espacio*, como lo que podría ser un camino, en sentido metafórico, de la creación de un discurso poético, recogiendo todas las motivaciones, reflexiones artísticas, cuestiones filosóficas, medios de expresión y corrientes artísticas que agruparían y enmarcarían la presentación de mi intencionalidad como artista.

Tomo como punto de partida el análisis de mi cuaderno, donde recojo todo el proceso de experimentación con materiales, partiendo de la búsqueda por el carácter estético y poético que me ofrecen. Trabajando con la textura, color, composición, erosión, carbonización, flexibilidad... entre otros, y complementándolo con un análisis de referentes que han servido para comprender los conceptos planteados en la creación de una producción artística.

Analizo detenidamente cinco obras, acompañadas con bocetos, maquetas y desarrollo creativo, haciendo acopio de ese proceso de experimentación culminado en una pieza escultórica; y esta vez enfrentándola a conceptos relacionados con la instalación escultórica: espacio y tiempo.

Por último, se presenta un diseño y montaje en un espacio institucional, gestionado para la realización de esta memoria, de un proyecto expositivo de instalación escultórica, que evidencia la dualidad entre la construcción, como impulso de vida y sexualidad, frente a la destrucción, que marca una tendencia violenta y agresiva. Ambas funcionan a modo de símbolos, los cuales establecen diálogos y provocan enfrentamientos entre los instintos más primitivos del ser humano: lo erótico (vida) y lo tánico (muerte).

## PALABRAS CLAVE

Arte póvera, Land art, Instalación, Espacio, Efímero, Deriva, Geometría

## ABSTRACT

I consider *Eros & Thanatos. Between geometry and space*, as it could be a road, in a metaphorical sense, of a poetical discourse creation. Gathering motivations, artistical considerations, philosophical issues, express medium and artistical schools that group together and delimit the presentation of my identity as an artist.

I take as a point of departure the analysis of my notebook, where I collect the entire material experimentation process, based on the search for aesthetical and poetical nature that is offered. Working with texture, color, composition, erosion, carbonization, flexibility... among others, and complementing with a reference points analysis that served me to understand the suggested concepts for creating an artistical production.

I analyze in detail five art pieces, accompanied with sketches, mock-ups and creative developments. Mustering this experimentation process peaking in a sculptural piece and facing it to concepts related to sculptural installation: space and time.

Last, a design and a staging is presented, in a institutional place, managed for the realization of this statement, an expositive project of sculptural installation, that evidence duality between construction, as a thrust of life and sexuality, and destruction, that marks a violent and aggressive tendency. Both of them work as symbols, that dialogue and cause a confrontation between the most primitive instincts of human being: the erotic (life) and the thanatical (death).

## KEYWORDS

Povera, Land Art, Installation Art, Space, Ephemereal, Adrift, Geometry.

## AGRADECIMIENTOS

Toda mi gratitud y cariño a mi familia, por su amor incondicional, por haber creído siempre en mis proyectos y sueños. Por su confianza y apoyo que siempre han dedicado para encaminar mis metas. Gracias Gemma, por hacerme reír en cualquier momento. Gracias Papá y Mamá, por mover cielo y tierra para que pueda caminar por terreno llano. Gracias por darme esta oportunidad.

Nunca podre agradecer lo suficiente a Santi, por su cariño, compañía, sabiduría y paciencia incomprensible. Te agradezco infinitamente haberme acompañado durante toda esta experiencia.

A María Aranguren, comisaria de la exposición, por ser mi guía y haber puesto su confianza en las obras.

A mi tutor, D. Pablo Sedeño, por brindarme toda su experiencia y despejarme todas las dudas durante el desarrollo de este proyecto.

Mi agradecimiento a cada una de las personas que han posibilitado la realización de este proyecto: JOCU, Rótulos Gómez, Irpen y al equipo de patrimonio del Ayuntamiento de Riba-roja de Túria.

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.	6
1.1. Objetivos y metodología.	8
2. EXPERIENCIA ESTÉTICA.	9
2.1. Narrativa poética.	10
2.2. La deriva.	12
2.3. El significado povera.	16
2.4. Espacio. Materia inmaterial.	20
3. CONSTRUCCIÓN VS. DESTRUCCIÓN.	23
3.1. Cuadrado verde.	28
3.2. Cuadrado negro.	31
3.3. Eros y Thanatos.	33
3.4. Vértigo.	38
3.5. Ocho bloques.	40
4. CONCLUSIONES.	43
5. BIBLIOGRAFÍA.	44

# 1. INTRODUCCIÓN.

Veo en Dan Flavin un interés absoluto por el espacio, una nueva concepción de nuestro entorno y de nosotros mismo. Me intriga descubrir cómo Flavin, al colocar tubos de luz de neón de diferentes dimensiones y en diferentes posiciones remarcando la unión vertical de dos paredes o construyendo un rectángulo en un pasillo, transforma el espacio expositivo por una serie de condicionantes que destruyen la percepción tradicional de *habitáculo*. Luces y sombras, colores y distorsiones visuales crean lo que Josu Larrañaga describe en su libro *Instalaciones* como una invención de diversos ambientes en cada uno de los rincones o zonas<sup>1</sup>.

Tomo en consideración a Dan Flavin como productor de nuevos espacios, tejidos discursivos mediante la luz, y uno de los precursores de la instalación en donde la obra queda abierta a las reflexiones que el público, mediante sus experiencias, pueda descifrar. Podría citar a Carl Andre, Robert Morris y Donald Judd entre otros, todos artistas minimal y también buenos conocedores del elemento inmaterial: el espacio. Artistas que creo que han influido sustancialmente en la creación de mi propia identidad como artista en base a la geometría y la ordenación espacial. Pero pretendo distanciarme de su modo tautológico de ver las cosas, *pues lo que ves no es lo que ves*<sup>2</sup>. Ciertamente es que las obras que se exponen en este trabajo se presentan con volúmenes puros, simples, en definitiva elementos geométricos que bien podrían asociarse al arte minimalista, pero mi intención es ahondar en un arte de sentimientos, de experiencias, que pretende llevar a una reflexión libre (sujeto/mirada) a través de referencias simbólicas, incluso místicas, que la obra pueda desprender.

Lo que propongo en este trabajo es recoger las experiencias, motivaciones e inquietudes que a lo largo de estos años han contribuido a crear mi producción artística bajo un fundamento teórico, tomando como apoyo, principalmente, a artistas de la segunda mitad del siglo XX que colaboraron en la ampliación de los espacios de arte y ver como este tiene cabida en cualquier parte, haciéndolo visible en lugares donde no estamos habituados a apreciarlo. Un espacio que se activa o se construye. Un espacio de relación<sup>3</sup>.

Aclarar que trato, como norma generalizada, el concepto *espacio* desde un punto de vista metafísico, es decir, como un componente más de la obra de arte. Un diálogo entre un objeto sensible y el entorno, y en el que el interés no solo radica en espacios naturales o urbanos, este se extiende al

---

<sup>1</sup> LARRAÑAGA, J. *Instalaciones*, p. 29.

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 19.

<sup>3</sup> LARRAÑAGA, J. *Instalaciones*, p. 27.

*dentro y fuera*, estos términos entendidos como espacio expositivo (dentro) y espacios naturales o urbanos (fuera).

Tanto el proceso de investigación como la posterior producción de obra responden a la utilización de la deriva situacionista como motor de búsqueda de la realidad o, en un sentido más romántico, búsqueda de la belleza. Esto implica salir al encuentro de materiales, entre otras posibilidades, y profundizar en sus cualidades a través de procesos de transformación, destrucción, agresión, flexibilidad y energía<sup>4</sup>, transformarlos en objetos sensibles, tomarlos junto al carácter efímero de la materia, de la instalación o intervención, el arte povera y land art, para ver cómo se forma una narrativa poética propia.

---

<sup>4</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, A. *Arte povera*, p. 43-46.

## 1.1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

En la primera parte de la memoria tomo como punto de partida mi cuaderno de campo, replanteándome y analizando mi acercamiento al arte a través de las corrientes artísticas que han marcado la obra, los medios de expresión utilizados y las inquietudes filosóficas que han generado la posterior producción artística, analizando todos los conceptos que se exponen en este trabajo de manera dinámica y en torno a la documentación e investigación bibliográfica.

La segunda parte expone cinco obras que, articuladas mediante la instalación, construyen un entramado de reflexiones, expuestas en la primera parte del trabajo, que versan sobre un mismo tejido discursivo, poética del material y comprensión espacial, considerando estas condiciones de producción y presentación de la obra como cuestiones imprescindibles.

Las obras que se analizan más tarde se presentan mediante el diseño y montaje de la exposición *Eros y Thanatos. Construcción Vs. Destrucción*, expuesta en Riba-roja de Túria durante los días 26 de Marzo de 2016 al 7 de Abril del 2016, propuesta para la consecución del trabajo final de grado.

Termino con un listado ordenado de los objetivos que se establecen en la introducción así como en la metodología de trabajo:

- Recopilación de referentes y su análisis como fundamento teórico de mis propias experiencias.
- Análisis del proceso de experimentación con materiales y expresiones artísticas que llevan a la posterior producción de obra.
- Gestionar la búsqueda de un espacio institucional que permita el diseño y montaje expositivo de las obras.
- Tácticas pertinentes que acomoden la investigación y exposición de este trabajo: presentación de obras de artistas, documentación fotográfica, citas... entre otros.



## 2. EXPERIENCIA ESTÉTICA.

Me resulta interesante esta cita de Simón Marchan Fiz que escribe en su libro *Del arte objetual al arte de concepto*: *Es innegable que la primera fase de la historia del arte ha estado dominada por el objeto. El fin aparente del arte era la obra de arte, el interés ha recaído sobre el objeto, sobre sus cualidades intrínsecas en tanto objeto. El resultado del trabajo creado del artista era la obra en tanto objeto. El logro aparente del objeto era lo que determinaba en lo inmediato, el logro artístico. La idea siempre permanecía más o menos en la sombra, incluso en la mayoría de los grandes creadores*<sup>5</sup>.

Al leer detenidamente este párrafo, y dando un vistazo a la libreta o diario donde escribo todos mis intereses y reflexiones y en donde plasmó todas las experiencias con los materiales, me doy cuenta de que lo que realmente me interesa o motiva para la creación artística no es la pieza en sí, sino más bien la idea conceptual o el proceso creativo que me lleva a desarrollar un diálogo. Sin embargo soy consciente del poder del objeto y no lo menosprecio, ya que sin duda la idea queda plasmada en la obra, y la experiencia o el efecto siempre va a quedar determinado por el elemento construido<sup>6</sup>.

Tomo en consideración a los dadaístas y su arte encontrado, quienes utilizan materiales no artísticos que se exponen sin ocultar su origen y en donde la idea carga a la obra de significado. A Mondrian, a quien le interesa que su concepto atropelle violentamente al cuadro pictórico, y, singularmente, al constructivista Malévich y su *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, que representa igualmente la voluntad de supresión del objeto<sup>7</sup>. En definitiva, la intencionalidad estriba en la supremacía de la idea sobre la obra, donde el elemento inmaterial pasa por lo material y el resultado está determinado por el diálogo entre obra y entorno u obra y espacio.



Fig. 1 Marcel Duchamp: *Rueda de bicicleta*, 1913.

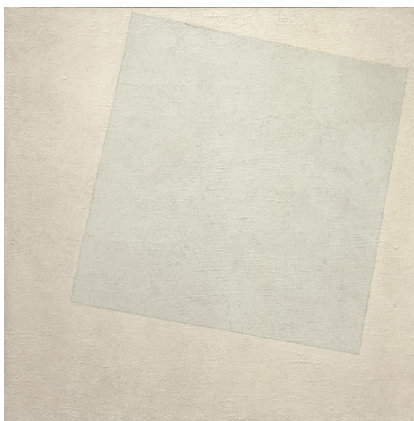


Fig. 2 Kazimir Malévich: *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, 1918.

<sup>5</sup> MARCHÁN FIZ, S. *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 388.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 388.

## 2.1. NARRATIVA POÉTICA.

Hasta el momento he hablado de términos como la idea, el discurso poético o el diálogo, pero no determino cuales son o los explico vagamente, aunque, en cierto modo, estos motivos son los que me impulsan a crear toda la producción artística.

Desde muy temprana edad me hago reflexiones sobre la vida y la muerte, tal vez por circunstancias cercanas a la muerte y a mi propia existencia. Además, me intriga conocer de manera lúdica las cuestiones filosóficas sobre el eros y el thanatos teorizados por Sigmund Freud, Georges Bataille, Michael Foucault y Sade, y ciertamente, aunque quede plasmado de manera anecdótica en el desarrollo de este trabajo, siempre ha sido el desencadenante y motivo principal que ha marcado el inicio de cualquiera de mis ensayos.

Me gustaría plantear a S. Freud como principal autor de estas teorías, quien introdujo en su obra *Más allá del principio del placer (1920)* uno de los conceptos más controvertidos de su teoría: la pulsión de muerte. En él plasma la nueva dualidad entre Eros y Thanatos como fuerzas rivales, y es que Freud ve que la naturaleza humana surgió de dos instintos: vida y muerte, instintos inherentes al significado de la condición humana.

Freud ve en Eros el instinto de vida, el amor y la sexualidad, que nos conduce a la conservación de la especie mediante la vida sexual y reproductiva; mientras que en Thanatos ve el instinto de muerte y agresión, la pulsión de muerte que nos conduce hacia la autoeliminación y tiende a devolver al ser vivo a un estado inorgánico: una forma de reposo y quietud, como regreso al estado original y anterior, que es la *no* vida. Explica que esta pulsión puede manifestarse en dos vías: una interior, que se canaliza mediante la autodestrucción, y la segunda, la exterior, que se manifiesta en forma de pulsión agresiva o destructora.

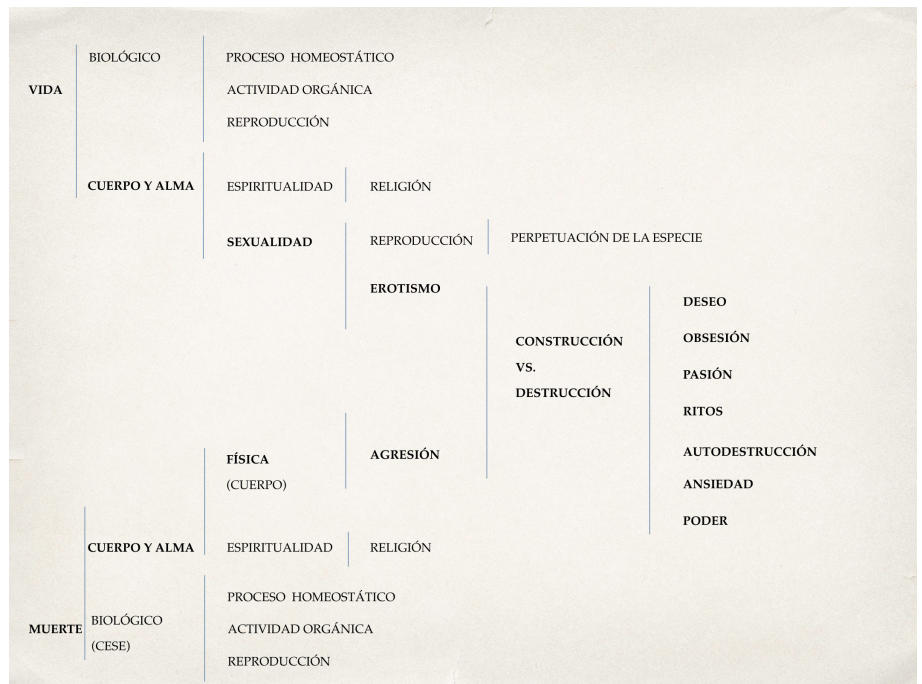
*La naturaleza incluye violencia. Es cruel. Para que haya vida tiene que haber muerte. El cambio constante (aparecer y desaparecer de los individuos)*<sup>8</sup>

Me cuestiono todo esto, agregando las teorías del erotismo de Bataille y la sexualidad de Foucault. Es entonces cuando decido elaborar un mapa conceptual (fig. 3), donde expongo conceptos relacionando ambos extremos: vida - muerte, y así me permita concretar información y aclarar las ideas.

---

<sup>8</sup> PULEO, A. Raíces del patriarcado postmoderno. Sade y Bataille. En: *Sexualidad: La mirada feminista: XII ed. Escuela feminista Rosario de Acuña*. Gijón. 24-26 de Junio de 2015.

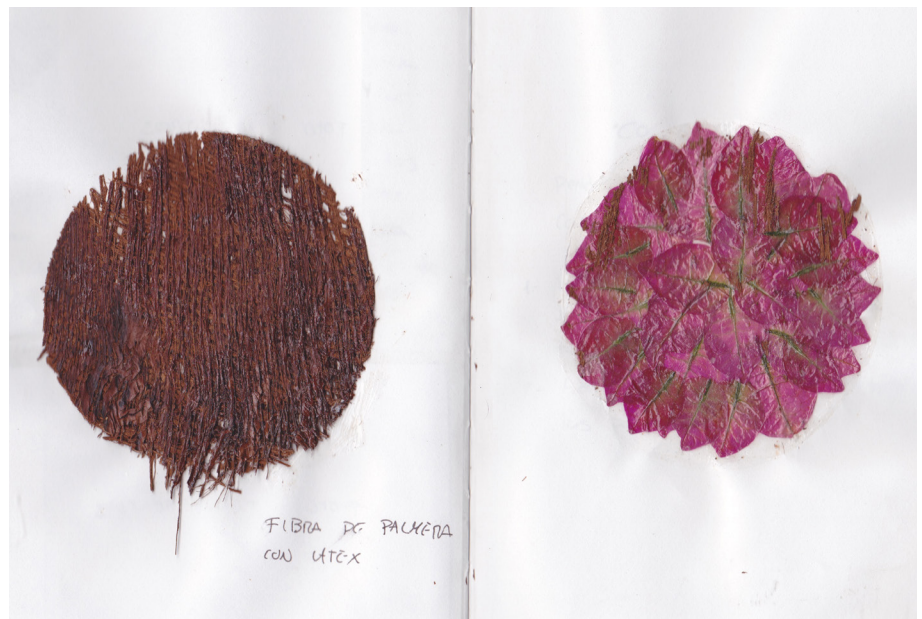
Fig. 3 Mapa conceptual.



De estos conceptos extraigo su carácter físico (cuerpo) manifestándose hacia una tendencia sexual (erótica) o inclinación agresiva. Esto me lleva a utilizar de forma metafórica la definición de *construcción* como pulsión de vida y *destrucción* como pulsión de muerte. Es aquí donde incorporo otras expresiones, jugando con su dualidad, tales como deseo, obsesión, pasión, ritos, autodestrucción, ansiedad, poder.

Ambos términos antagónicos (construcción - destrucción), son trabajados para que puedan manifestar mi inquietud filosófica de manera artística, utilizando la intervención en entornos urbanos y naturales, la instalación, su carácter efímero, la deriva como motor de búsqueda de signos y material y los elementos plásticos (repetición de unidades, figuras geométricas, cromatismo), todos bajo un mismo diálogo que pretendo que provoque enfrentamientos entre ambos instintos humanos.

Fig. 4 Pruebas con materiales naturales.



## 2.2. LA DERIVA.

Cuando logro absorberme a esta actividad, inicio una sensación de placer, una sensación de liberación. Este sentimiento de placer siempre es un sentimiento de libre actividad íntima. Únicamente basta con desorientarse como propone Constant, aclarando que hay que experimentarlo no como modo negativo de confusión o extravío, sino de un modo positivo, de encontrar nuevos caminos, de experimentar nuevas sensaciones o de interactuar con el medio para descubrir de un modo poético mensajes ocultos que pueda facilitar el entorno<sup>9</sup>.

La deriva como método de obtención de experiencias estéticas. En este punto tomo el ejercicio del paseo como práctica estética, considerándolo de algún modo como proyecto inicial que pueda ir evolucionando por ajustes sucesivos.

Es cierto que la acción de andar se convierte desde bien pequeño en un acto automatizado, y nuestra forma de andar por lo general se aplica por la necesidad obligada de desplazamiento, y es entonces cuando el mundo se muestra invisible, silencioso. Aquí me intereso por las teorías sobre la deriva situacionista de Guy Debord, para la apropiación e identificación de espacios. Andar como método de análisis del territorio. Pasear para llevarme a una nueva lectura del espacio, contribuyendo a la relación e interacción entre el medio y yo, lo urbano y lo natural.

<sup>9</sup> GAZETA DE ANTROPOLOGÍA. *Hacia una subjetivación de las investigaciones urbanas*. [consulta: 2016]. Disponible en: <<http://www.gazeta-antropologia.es/?p=2377>>

Fig. 5 Pruebas con materiales naturales.



Me gustaría aclarar que el interés por la deriva no solo estriba en el deseo de encontrar nuevos lugares afines a mis pretensiones, sino que también resulta útil en una búsqueda de materiales que pueda encontrar (Fig. 4 y 5), materias que puedan suscitar algún interés para seguidamente plasmarlo en el diario.

En otro orden también existe un interés por las teorías de R. Smithson sobre lo cercano y lo de afuera, los distintos lugares de la ciudad y los términos “site” y “non-site” que él mismo acuñó, y luego profundizando acerca de los lugares y no lugares encuentro una definición de Marc Augé que aclara mis ideas: *Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar*<sup>10</sup>.

Incorporo aquí la definición de psicogeografía<sup>11</sup>, pretendiendo entender cómo los efectos y las formas geográficas afectan a las emociones y comportamientos de las personas, desentrañando entonces el carácter atractivo o repulsivo de ciertos espacios para utilizarlos como elemento discursivo.

<sup>10</sup> AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, p. 83.

<sup>11</sup> GAZETA DE ANTROPOLOGÍA. *Hacia una subjetivación de las investigaciones urbanas*. [consulta: 2016]. Disponible en: <<http://www.gazeta-antropologia.es/?p=2377>>



Fig. 6 Proyecto deriva I.



Fig. 7 Proyecto deriva II.



Fig. 8 Proyecto deriva III.

Para esta experiencia tomo un proceso abierto. Abierto a cualquier posibilidad que se va construyendo a medida que avanza el paseo. Mantengo un carácter deambulatorio, donde el azar es una variable importante; pero es cierto, y no quiero ocultarlo, que a medida que voy seleccionando el recorrido y creando situaciones, el azar va perdiendo efecto y mi voluntad va ganando terreno.

Al ir descifrando cómo se organiza el espacio urbano, identificando diferentes unidades ambientales, me intereso por los cortes en el tejido urbano. Entran en juego lugares del suburbio, impersonales, de tránsito, espacios residuales, escombreras. Las tres baldosas de hormigón funcionan a modo de conector entre las tres imágenes. La figura número 6 recoge un lugar de residuos, donde los elementos de desecho se manifiestan de una manera caótica. Al incorporar las piezas con una cierta intencionalidad de geometría y orden, pretenden enfrentarse a un entorno caótico.

La figura número 7 adoquina una estructura propia de la organización urbanística, y ésta, ahora en desuso, pierde su funcionalidad. Pretendo con esta imagen asociar el elemento urbanístico y las baldosas de hormigón, y que ambos funcionen como una sola pieza, marcando un límite entre ambas zonas y desencadenando un movimiento visual a lo largo de la fotografía.

La deambulación me traslada a la frontera entre lo natural y lo artificial (fig. 8), detenido, por un momento en una zona intermedia entre las dos: la segunda naturaleza<sup>12</sup>, el límite entre la naturaleza salvaje y la naturaleza cultivada. La repartición de las áreas de cultivos de manera cuantificativa y modular, reforzadas por la disposición de elementos como pueden ser las canalizaciones de agua para el regadío.

---

<sup>12</sup> AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, p. 50.



Fig. 9 Estudio de equilibrio.



Fig. 10 Combinación con diversos materiales.



Fig. 11 Pruebas con cera.

### 2.3. EL SIGNIFICADO POVERA.

Me propongo tomar el ejercicio artístico en base al manejo de términos como materia, espacio y entornos (tanto urbanos como naturales), buscando en el ensayo/error la estética del material y el carácter simbólico que el proceso creativo y los materiales me ofrecen. En la indagación hacia la experiencia estética existe una tendencia por la abstracción, la geometría y el protagonismo absoluto de los materiales sobre la obra, obligándome a conservar su aspecto primario natural para manifestar la propia naturaleza de la materia.

Me cuestiono y planteo la duda de porqué me siento atraído hacia los materiales naturales, pobres, la simple intención de no manipularlos, mostrarlos tal y como son, captando su personalidad, su carácter; investigar acerca de si al reubicarlos o descontextualizarlos expresan la narrativa que busco; analizando todas las componentes físicas del material, capturándolas como ingredientes estéticos y transformarlos artísticamente -textura, color, composición, peso, densidad; en definitiva, poder aprovechar al máximo su potencial matérico y así poder comenzar a dialogar con el lugar donde están instaladas (Fig. 9).

En el momento que profundizo en la experimentación con la personalidad de los materiales encuentro posibilidades de activación, maleabilidad, rigidez,



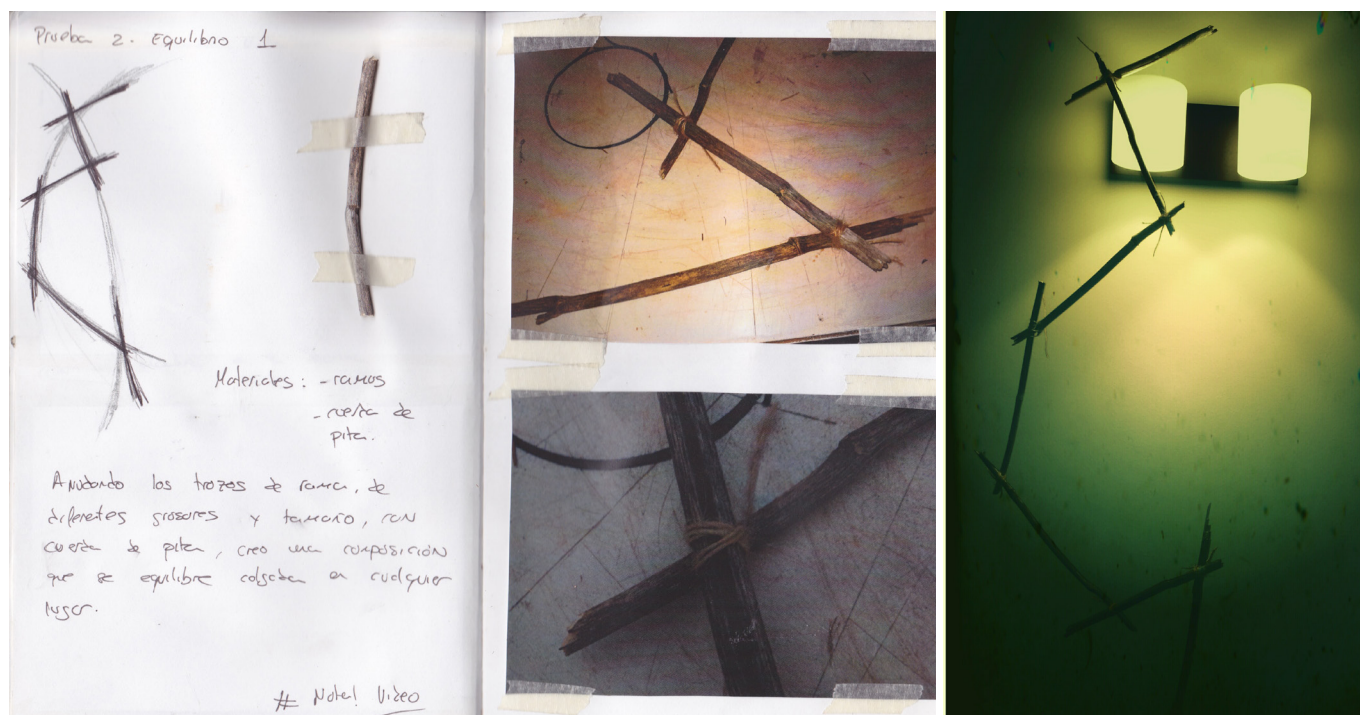


Fig. 12 Boceto de estudio de equilibrio II.

Fig. 13 Estudio de equilibrio II.

conductibilidad, flexibilidad, equilibrio. Cada material posee determinadas propiedades plásticas a tenor de sus cualidades físicas, y es interesante poder atrapar cada una de ellas. Como se muestra desde la figura 10 a la 13, la confrontación entre materiales orgánicos e inorgánicos, el orden caótico del material natural enfrentado a la retícula geométrica; empapar con cera a diferentes temperaturas diversos materiales; o el equilibrio que se genera por la disposición de las ramas de diferentes tamaños y pesos.

Me intereso por el arte povera y artistas land art y veo en ellos el mismo interés que me produce poder manejar me con materiales pobres, bien sean materiales encontrados, naturales, desechos convertidos en pieza de arte, manipulados industrialmente o mostrando su esencia, sin ningún tipo de disfraz o manipulación. Veo en ellos las mismas intenciones que me llevan a mi a hacer lo que hago, aunque el discurso poético sea distinto o la finalidad diste mucho de parecerse.

Siento que puedo identificarme con David Nash en la manera que tiene de proporcionarle sentido a sus piezas mediante el proceso de construcción de una obra. El artista, en sus esculturas biológicas, indaga sobre los procesos de floración, descomposición, morfología del árbol, así como las mutaciones producidas en ella por la mano del hombre, como por ejemplo tala, erosión o carbonización<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> 20 AÑOS DE ARTE Y NATURALEZA. David Nash. [consulta: 2016]. Disponible en: <[http://arteynaturaleza.dehuesca.es/?page\\_id=182](http://arteynaturaleza.dehuesca.es/?page_id=182)>



Fig. 14 Estudio de la carbonización en madera.



Fig. 15 Corteza de palmera carbonizada.

Uno de los procesos que más me intriga es la carbonización de madera, por las connotaciones simbólicas que pueda desprender el fuego o el proceso de quemado. Cuando el material se somete a estas transformaciones o modificaciones, da lugar a la posibilidad de articulación de nuevos sentidos: el fuego o el color negro del carbón como signo de destrucción o muerte. Las reacciones químicas y el momento procesual en la carbonización de la madera guardan una relación simbólica que se convierte en una representación visual de lo que significaría la muerte.

En este punto consideraría apoyarme en Georges Bataille, quien escribe en su libro *El erotismo*, que *la muerte nos conduce a la eternidad, a la continuidad*<sup>14</sup>. Tanto Bataille como Freud sostienen la teoría de que la muerte nos conduce de regreso a nuestro estado original. Bajo esta premisa el proceso de combustión pretende ser una alegoría de este regreso.

Por otra parte me gustaría valorar lo efímero y su fragilidad como parte de mi discurso. La brevedad de su presencia provoca especulaciones íntimas sobre lo que representa la durabilidad de una vida. Extraigo una cita de Christine Buci-Glucksmann que escribe en su libro *Estética de lo efímero*, y que bien podría servirme como apoyo a mi consideración: *Todo lo efímero se desenvuelve entre la presencia y la ausencia, la vida y la muerte, el «hay» y el «no hay»*<sup>15</sup>. Y concluyo con otra cita sobre la belleza que posee el tiempo:

<sup>14</sup> BATAILLE, G. *El erotismo*.

<sup>15</sup> BUCI-GLUCKSMANN, C. *Estética de lo efímero*, contraportada.

*La transitoriedad de lo bello no conlleva a su devaluación, al contrario. Es preciso aprender a vivir con la constante amenaza de ser despojado por los acontecimientos, es preciso aprender a gozar de las cosas mientras están<sup>16</sup>.*

---

<sup>16</sup> DE DIEGO, E. *Travesía por la incertidumbre*, p. 264.



Fig. 16 Richard Long: *A line made by Walking*, 1967.



Fig. 17 Peter Hutchinson: *Apple Triangle*, 1970.

## 2.4. ESPACIO. MATERIA INMATERIAL.

Valoro el espacio en su amplia diversidad. Quiero decir con esto que me interesan lugares tanto urbanos como naturales o expositivos, como medio, soporte o lugar de trabajo para poder relacionarlos con la instalación o intervención, utilizándolos de manera metafísica para captar las reflexiones que pueden suscitar los conceptos espacio y tiempo. Podría citar a Peter Hutchinson, que bien me serviría como ejemplo para explicar mi tendencia. El artista, en su obra *Apple Triangle* (Fig.17), utiliza lo orgánico de las manzanas y el entorno natural como metáfora de cambio, evolución y crecimiento, un modo de demostrar que la vida y la muerte se desarrollan paralelamente<sup>17</sup>.

Lo que me interesa de estos lugares es el concepto que se genera una vez instaladas las piezas o intervenido el espacio. Las piezas dialogan de manera que son capaces de relacionarse conceptualmente con el lugar a partir de sus dimensiones, escala, repetición o modulación, pero también es este lugar el que lleva hacia la posibilidad de mirar a través de él y generar nuevas reflexiones. Me doy cuenta que es parte fundamental de mi obra y que sin él no tendría ningún sentido ni cabría ningún tipo de narrativa artística que pudiera justificar la obra.

Mi acercamiento al land art se justifica al tomar como materia la naturaleza con la intencionalidad de que estos espacios se conviertan en elementos artísticos una vez intervenidos con piezas ajenas al paisaje. Encuentro similitudes en Richard Long, quien caminó hacia adelante y hacia

<sup>17</sup> MARCHÁN FIZ, S. *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 219.

Fig. 18 Magdalena Jetelova: *Atlantikwall*, 1994-1995.



atrás a lo largo de una línea recta sobre la hierba de la campiña inglesa, dejando impresa la acción de hombre, la huella (Fig. 16), o cuando manipula el entorno colocando verticalmente, con formas circulares o alineaciones, piedras que encuentra tiradas horizontalmente. Este cambio de posición es suficientemente expresivo como para transmitir la presencia de un elemento externo a la naturaleza<sup>18</sup>.

Prentendo que mis intervenciones se alejen considerablemente de los artistas land art que realizaron trabajos de campo megalómanos denominados *earth-works*. Cito a Smithson y su muelle en espiral que se enrosca y aparece como de forma natural alrededor del lago, o a Morris y su observatorio que recuerda a grandes complejos megalíticos<sup>19</sup>. Lo que pretendo es un acercamiento al paisaje de una manera íntima y respetuosa, estableciendo una relación personal con la naturaleza alterándola por un corto período de tiempo y luego dejo que ella misma recupere su dominio.

Podría mencionar nuevamente a Richard Long por su manera intimista de relacionarse con el paisaje, pero creo que Magdalena Jetelova se acerca más a mis pretensiones. En las playas del mar del norte danés, lugar de viejas batallas que conservan los viejos búnkers utilizados en la II GM, la artista proyecta con láser frases que nos hablan de encuentros y desencuentros ocurridos en aquel lugar que luego titula *Atlantikwall*<sup>20</sup> (Fig. 18).

<sup>18</sup> RAQUEJO, T. *Land art*, p. 22.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>20</sup> ROSELL, Q. *Después de Afterwards*

Uno de los aspectos más importantes en el desarrollo de mis propuestas escultóricas es considerar el espacio como elemento artístico o modo de expresión, la utilización del espacio como material. Dentro del proceso de experimentación en el cual me encuentro me interesan varios conceptos que tanto la Bauhaus, bajo la premisa de que debían crear el espacio para transformar la realidad, como los artistas del movimiento Stijl desarrollaron a principios del siglo XX, tales como espacio abstracto, movimiento, orden o composición, añadiendo otros conceptos como la luz y el tiempo.

Me interesa anular el poder centralizado que poseen las obras per se. Dicho de otro modo, eliminar los límites físicos de la obra objetual, añadiendo el concepto de espacio abstracto. Aquí me gustaría apuntar una de las tesis de Leibniz sobre el concepto de espacio. Él sostenía que solo aparece cuando existe algo que lo ocupa y solo es posible en el sistema de relaciones que lo ocupan<sup>21</sup>.

El punto de partida para la introducción del espacio abstracto, materia inmaterial que inicia la desaparición de los límites del objeto, es la introducción de contrastes entre los llenos y los vacíos, dando así sensación de gestalt, o incorporación de llenos absolutos. Justamente es en esta introducción cuando el objeto adquiere su máxima importancia, pero es precisamente el aspecto inmaterial, en este caso el espacio que se añade, y no la estructura objetual, el que determina la importancia de la obra. Si bien es cierto que los contornos de las piezas son visibles, el efecto provocado supera al objeto matérico y es el espacio que se introduce en el objeto el que dialoga, crea el concepto, la idea y lo revaloriza. Es entonces cuando la obra se abre al entorno.

---

<sup>21</sup> PIRSON, J.F. *La estructura y el objeto (ensayos, experiencias y aproximaciones)*

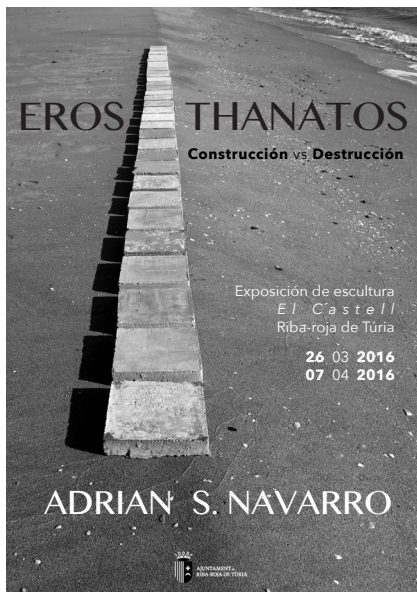


Fig. 19 Cartel exposición Eros y Thanatos.

### 3. CONSTRUCCIÓN VS. DESTRUCCIÓN.

En este capítulo de la memoria propongo la presentación de cinco obras que se gestan a partir de todo el proceso de ensayo/error mostrado en el capítulo anterior, añadiendo además las connotaciones propias de la producción artística (bocetos y proceso constructivo), y esta vez implicando un espacio expositivo para su presentación, razonando sobre la idea de cómo llevar a un medio institucional propuestas que han sido realizadas en un paisaje urbano o natural, y en otra dirección, obras que han sido construidas desde la idea de instalación y que solo se hacen visibles a través de ella.

Se ha considerado su colocación con la intención de crear una red de relaciones que agrupen todas las propuestas y representen un juicio sobre las teorías erótico-tanáticas. Cinco propuestas concebidas como parte de una misma reflexión, que reúnen una relación de ideas y crean un discurso, articulando la instalación para construir un paisaje interior<sup>22</sup>. Estas propuestas se presentan mediante el diseño y proyecto expositivo en un espacio institucional, gestionado para la consecución del trabajo final de grado.

El Castillo de Riba-roja, ahora convertido en centro cultural, fue el lugar escogido para la presentación de la exposición *Eros y Thanatos. Construcción Vs. Destrucción*. Situado en el cauce del río Túria es uno de los edificios más antiguos y emblemáticos del municipio. Esta fortificación de la época islámica construida entre los siglos IX al XII ha sufrido grandes procesos de construcción y destrucción, desde la época medieval donde se adaptó a una nueva función residencial, económica y representativa de palacio señorial, pasando a ser utilizado como instalaciones para la producción vinícola, hasta entrar en su período de máxima decadencia y estado de abandono en el siglo XX, donde se convirtió en establo y almacén agrícola. El ayuntamiento, en 2004, inició los trabajos de recuperación de este espacio, y ahora es lugar de encuentro artístico y cultural<sup>23</sup>. Escojo este lugar por la relación alegórica que tiene acerca de los términos transformación y regeneración de espacio.

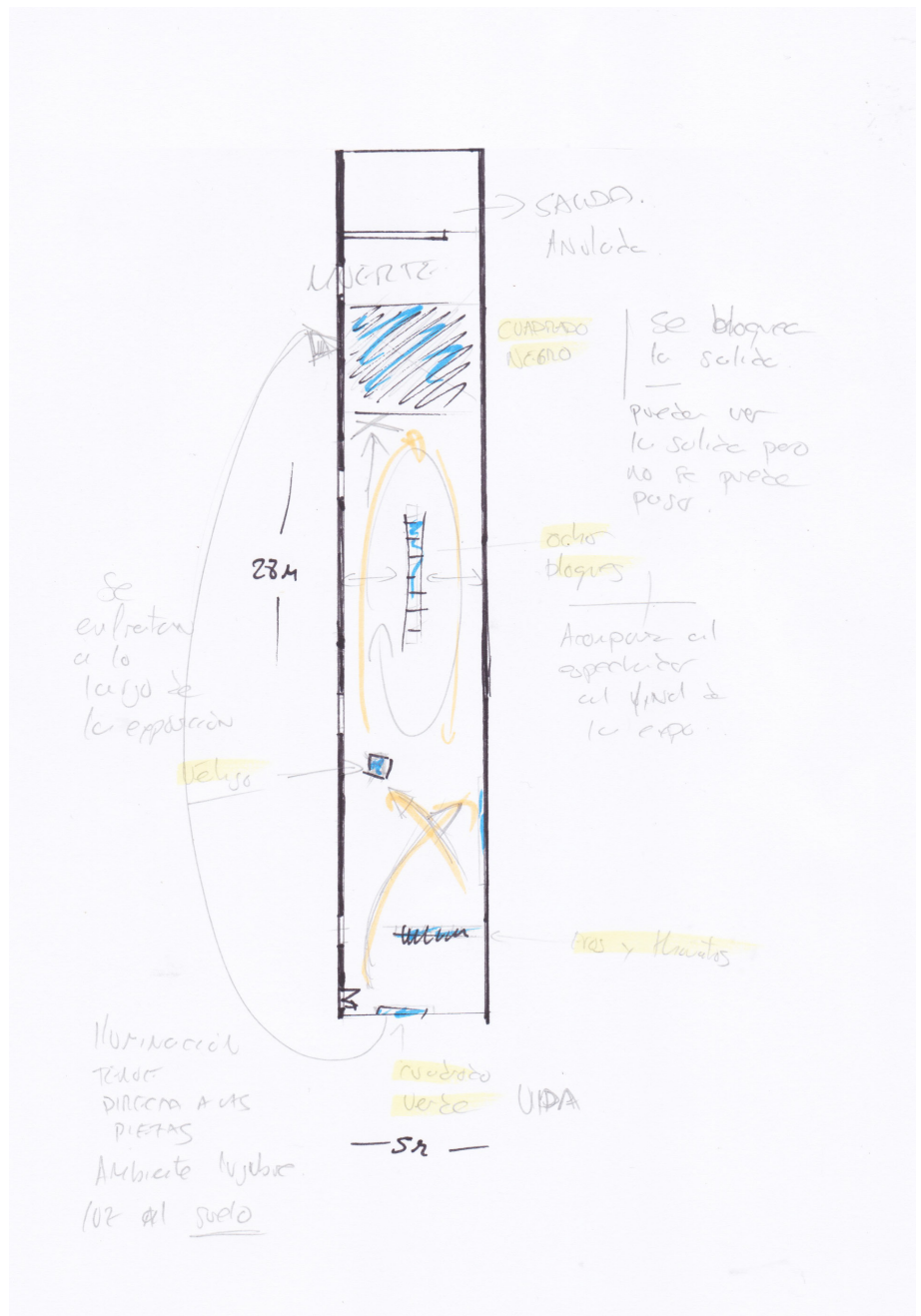
El diseño expositivo se crea bajo una de las cuestiones planteadas en la primera parte de la memoria y que me gustaría volver a mencionar: *Para que haya vida tiene que haber muerte. El cambio constante (aparecer y desaparecer de los individuos)*<sup>24</sup>. Esta cita se puede interpretar como la vida que lleva a la muerte y esta de nuevo a la vida, un modo de regreso al origen.

<sup>22</sup> LARRAÑAGA, J. *Instalaciones*. P. 73.

<sup>23</sup> COMUNITAT VALENCIANA. *Castillo de Riba-roja de Túria*. [consulta: 2016]. Disponible en: <<http://comunitatvalenciana.com/donde-ir/valencia-terra-i-mar/riba-roja-del-turia/monumento/casa-senorial-castell>>

<sup>24</sup> PULEO, A. Raíces del patriarcado postmoderno. Sade y Bataille. En: *Sexualidad: La mirada feminista: XII ed. Escuela feminista Rosario de Acuña*. Gijón. 24-26 de Junio de 2015.

Fig. 20 Plano de la exposición.



Lo que propongo explicar en el párrafo anterior es la intencionalidad de crear un diseño expositivo (fig. 20) haciendo una alegoría sobre la existencia y la no existencia, y esto se lleva a cabo entramando un recorrido cíclico, donde el propio espectador pueda relacionarse con este propósito.

El espacio rectangular de la sala de exposiciones tiene una entrada y una salida distintas. Para llevar a cabo este trayecto cíclico se exhibe una propuesta que anula la salida. Así se genera un inicio y final de la exposición en un mismo encuentro. Se presenta una primera obra como metáfora de vida que invita al espectador a su entrada, a que recorra el espacio expositivo, a rodear los



Fig. 21 Vista general de la exposición.



objetos artísticos, mirarlos y relacionarlos, atrayéndolo a introducirse entre los signos, huellas o reflexiones, y a que introduzca sus propias operaciones y reglas para cargar aquello de sentido<sup>25</sup>. Una vez se llega al final de la exposición, una pieza haciendo referencia a la muerte interfiere su paso y corta una posible salida, obligando a volver a transitar por la exposición para volver al punto inicial. En definitiva enfrentar la vida y la muerte en un mismo lugar (Fig.21 y 23).

<sup>25</sup> LARRAÑAGA, J. *Instalaciones*, p. 30.



Fig. 22 Vista general de la exposición.



Fig. 23 Vista general de la exposición.



Fig. 24 Tepes de césped.

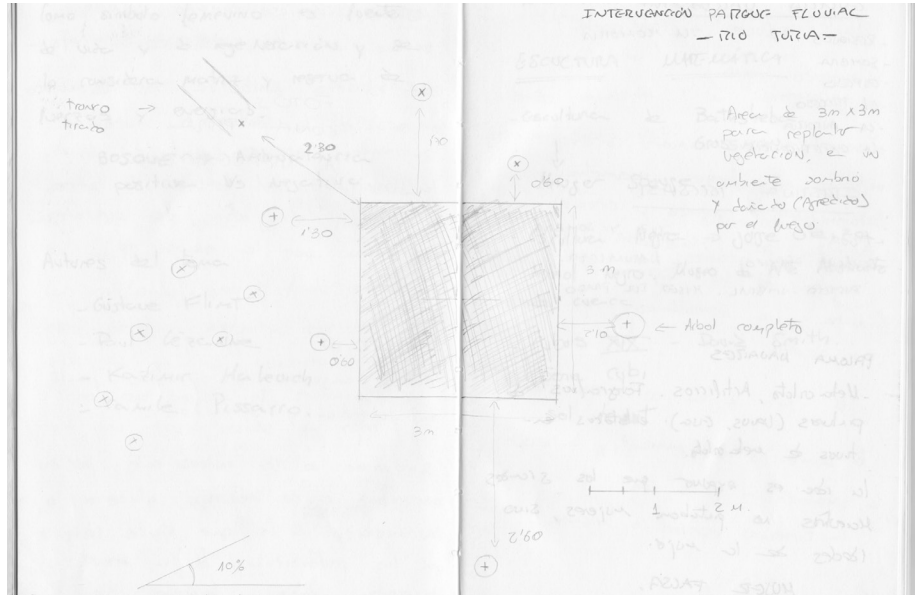


Fig. 25 Boceto intervención.

### 3.1. CUADRADO VERDE.

El parque fluvial del río Túria, en el municipio de Riba-roja de Túria, fue el lugar escogido para realizar la siguiente propuesta, creada para ese lugar como una intervención *site specific*, donde anteriormente había soportado un incendio. El lugar, antes vivo, ahora estaba calcinado, silencioso, peligroso y desnudo.

Proyectamos la naturaleza como símbolo de vida y regeneración, de alegría y serenidad, reserva de fuerzas y energía. No obstante este lugar era oscuro, sombrío, secreto, de difícil acceso, o al menos no de un posible flujo constante de caminantes. Alude a lo desconocido, a lo que yace latente en las profundidades de la mente, despierta fobias y temores, genera angustia y opresión. Me interesa de aquí la posibilidad de sentir ese agradable - horror, esa atracción - repulsión que define lo sublime.

La intervención consistía en la plantación de un cuadrado de 3 metros por 3 metros de tepes de césped natural, invadiendo el espacio con una naturaleza domesticada, dominada por la mano del hombre, como es el césped cultivado en jardín. Se pretendía llamar poderosamente la atención del espectador al ver la geometría del cuadrado, en su mínima expresión de vida, frente a la destrucción de una arquitectura degradada.

La naturaleza funciona como soporte y el césped como medio de expresión, haciéndose visible a través del proceso de observación. Deseaba que el cuadrado se convirtiera en un enigma público para el espectador y que además suscitara un interrogante acerca de su significado, que generara

Fig. 26 Proceso de construcción de la intervención.



nuevas reflexiones sujetas a su propia experiencia mirando a través de él, invitando al espectador a permanecer en el lugar durante más tiempo, a sentarse en la hierba mullida, a acomodarse y a abandonarse a la reflexión.

La propuesta nace como una acción ecológica, y encuentro algunas similitudes con Alan Sonfist quien entre 1965 y 1978 realiza en Nueva York su obra *Time landscape*, donde propone la regeneración de un sitio urbano mediante la reconstrucción de su ecosistema original. Pero pronto esta acción ecológica se convierte en una propuesta romántica, puesto que la intervención tiene una realidad efímera que me sirve como discurso acerca del concepto tanático, ya que, con el tiempo, el césped se va deteriorando hasta su completa desaparición, dejando únicamente sus residuos naturales como vestigio de lo que allí sucedió. Solo a través de la documentación y muestra del desarrollo del proceso queda inmortalizado, permitiendo nuevamente que el entorno regrese a su estado natural, silencioso y sombrío, esperando a regenerarse de nuevo.



Fig. 27 Cuadrado verde, 2015.

Fig. 28 Vista de la pieza en la exposición.

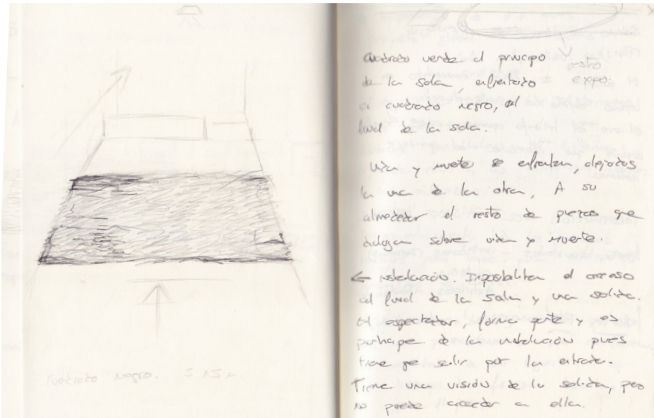


Fig. 29 Boceto de la instalación en la sala.

### 3.2. CUADRADO NEGRO.

Fig. 30 Montaje.

Contemplando la intervención anterior germina una nueva idea que continúa manifestando el interés por la naturaleza, la ecología y la problemática medioambiental, haciéndose estas extensivas a la sala expositiva.

*Cuadrado Negro* nace como una acción de limpieza del terreno donde se intervino con el *Cuadrado Verde*, una zona dominada por restos del incendio: ramas quemadas, troncos, cortezas. En definitiva desechos inservibles que muestro en el espacio expositivo como pieza de arte.

Tomo como referencia los 7.000 robles que plantó Joseph Beuys entre 1982 y 1987 para explicar esta acción de limpieza en el parque fluvial del río Túrria. Beuys en la Documenta VII, celebrada en 1982, propuso plantar 7.000 robles, cada uno junto a una columna de basalto, que intentan propagar la conciencia sobre la necesidad de la repoblación forestal. Más tarde Beuys donó la pala que utilizó para plantar el primer árbol. La pala era, como los bloques de basalto, un recordatorio de la acción ecologista y un modo de exponer los residuos de sus instalaciones como obras de arte<sup>26</sup>.

Al tomar como cuestión imprescindible la arquitectura propia de la sala expositiva, esta propuesta que inicialmente pensé que tuviera un tamaño igual a la intervención anterior (3 x 3 m), reflejando así que ambas piezas parten de una misma acción, aunque enfrentando conceptos filosóficos (vida y muerte), ésta tuvo que adaptarse y modificarse, aumentando su tamaño a 5 metros por 5 metros, con la intención de que bloqueara la salida de la exposición.

<sup>26</sup> EL GRAN CAPITAL. *Los 7.000 robles que plantó Joseph Beuys en 1982*. [consulta: 2016]. Disponible en: <[http://www.elgrancapital.com/elgrancapital\\_cast/new-page/los-7-000-robles-que-planto-joseph-beuys-en-1982.html](http://www.elgrancapital.com/elgrancapital_cast/new-page/los-7-000-robles-que-planto-joseph-beuys-en-1982.html)>



Fig. 31 Cuadrado negro, 2016.

Fig. 32 Detalle.



### 3.3. EROS Y THANATOS.

La deambulaci3n se convierte en un mecanismo de b3squeda de signos y huellas que solo con el paseo exploratorio, como propone Guy Debord, se dejan encontrar y descifrar. Todo esto es un punto de partida para poder materializar el nuevo proyecto. Me hago pasar por *etn3logo*<sup>27</sup>, reconociendo y explorando la realidad de un lugar, interes3ndome por la acci3n que permanece visible tanto del hombre como de la naturaleza: l3neas de fuerza descritas por los flujos del agua, huellas dejadas por asentamientos o explotaciones de un lugar, o brechas ocasionadas por la destrucci3n de un lugar y la posterior reconstrucci3n de ese mismo lugar.

El azar y la desorientaci3n positiva juegan un papel importante en esta obra. Te ense1an a mirar el paisaje desde otra perspectiva, interpret3ndolo desde la vivencialidad de los procesos y las transformaciones que en ella se genera.

Trato, con la serie *Eros y Thanatos*, de presentar lo existente sin m3s manipulaci3n que el contraste entre el paisaje natural y urbano con lo artificial y lo construido, y, en la mayor3a de los casos, con la competencia que se genera entre la acci3n del hombre y la inmensidad de la naturaleza. Quiero decir con esto que la obra no est3 concebida de manera aislada, como podr3a parecer por la realizaci3n con materiales ajenos, sino que se integra, aunque de manera forzada, y se relaciona con 3l.

De este modo trato de continuar con mi pretensi3n por superar los l3mites f3sicos de la obra y activar el espacio a trav3s de la escala del territorio, el car3cter modular y la repetic3n como opci3n est3tica que insin3a una progresi3n de la obra hasta el infinito. Su forma b3sica de alineaci3n creo que posee un poder emocional y simb3lico, que junto al hormig3n, con su car3cter s3lido y pesado, y la limpieza geom3trica de la baldosa, pretendo que represente la fuerza y el pulso de poder, transmitiendo as3 la sensaci3n de avance como impulsor de vida.

El elemento ef3mero de la obra obliga a la documentaci3n fotogr3fica. La selecci3n de fragmentos de la realidad se exponen de manera secuencial y el sentido se adquiere a trav3s de toda la secuencia, incorporando aqu3 el elemento tiempo.

---

<sup>27</sup> AUG3, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropolog3a de la sobremodernidad*, p. 15: Se define como aquel que se encuentra en una parte y que descubre lo que observa. Analiza la vida.



Fig. 33 Eros y Thanatos, 2015.

La primera imagen subraya una brecha en el tejido urbano, algo que ha sido destruido por la acción del hombre para después reconstruirlo. Las baldosas se incorporan al orden caótico de la ciudad.

La segunda imagen adoquina un espacio natural, que ha sido agredido por la explotación del lugar, con la cimentación de un pasaje con un sentido lúdico de esparcimiento.

La tercera imagen me lleva al mar; el enfrentamiento producido por el caos de la ciudad que se muestra en la primera imagen aquí se manifiesta más limpio. Una línea natural se crea por el constante atropello de las olas del mar en la arena, que se extiende hasta donde no puede alcanzar mi vista y que remarco con las baldosas de hormigón.

La cuarta y quinta imágenes se presentan a través del tiempo y la acción incontrolable de la naturaleza. Las baldosas son poco a poco enterradas por el flujo enérgico y perseverante del agua, al igual que las olas del mar quiebran pacíficamente una línea recta que pretende enfrentarse a la inmensidad del mar.



Fig. 34 Detalle Eros y Thanatos, 2016.



Fig. 35 Vista de la exposición.

Llegado a este punto me gustaría citar a Michael Heizer: *La obra ha sido fotografiada a lo largo de su desintegración. La abstracción prolifera a medida de la deterioración física: los dos entrañan un diálogo*<sup>28</sup>.

Tomo a Heizer como referente. Si bien es cierto que me aproximo a Richard Long por sus acciones relacionadas con la deriva, composición geométrica, por la intimidad de la obra y respeto por la naturaleza, me intereso por Heizer al ver que introduce elementos atípicos (extraños al paisaje). Vacía un espacio rectangular en el desierto y lo llena de rocas procedentes de High Sierra, siguiendo la tradición neolítica de instalar grandes masas de piedras en paisajes carentes de ella<sup>29</sup>.

Por otro lado, al tener esta serie un carácter de intervención, se plantea la duda respecto a su diseño en el espacio expositivo. La disposición de la instalación queda afectada por la arquitectura de la sala. Como se muestra en la figura 35, las piezas quedan enmarcadas por un vano abierto al pasillo, dando una pequeña pincelada al espectador de lo que puede encontrarse en la exposición.

La instalación se ejecuta mediante el plano vertical (altura) y horizontal (longitud), construyendo de nuevo el camino de baldosas de hormigón, y

<sup>28</sup> GARRAUD, C. *L'idée de Nature dans l'Art contemporain*. Op. cit.

<sup>29</sup> RAQUEJO, T. *Land art*, p. 23.

utilizando los encofrados que sirvieron para su elaboración como marcos donde se exponen las fotografías (fig. 34 y 36).

Fig. 36 Eros y Thanatos, 2016.



### 3.4. VÉRTIGO.

El presente proyecto trata de ser un tributo a Alfred Hitchcock y a su película *Vértigo*, *De entre los muertos* (1958). Durante buena parte del film el director se divierte entre amor y muerte, orden y caos, el dualismo de la estructura de la personalidad humana en el que el subconsciente puede ser más determinante que el propio yo a la hora de explicar ciertos rasgos o comportamientos. De esta manera la represión del subconsciente lleva a conflicto: amargura, pesimismo, pasión, deseo, obsesión, enloquecimiento, ansias de poder. Son mecanismos del subconsciente que tienen en común una fatalidad destructora.

La propuesta escultórica pretende reflexionar sobre estos términos a través de la escala, la altura, la repetición de elementos verticales, el cromatismo. Cinco tutores de madera quemada se yerguen hasta una altura de 2.40 metros, apresados por una base de hormigón de 70 x 70 cm., colocados de manera que las puntas en lo alto de la pieza generen tensión visual.

La base, en este caso, no actúa como mero soporte de sujeción. La intención de incidir en ella mediante nueve huecos, de los cuales cinco sujetan a los tutores y cuatro se muestran vacíos, persigue la idea de que en la realización de un deseo hay un resto de él que permanece incompleto (fig. 39).

Lo que persigo en esta obra, e intento hacer reflexionar a través de su ejecución, es subrayar el carácter instintivo y fatalista de la obsesión que domina la voluntad y racionalidad de las personas.

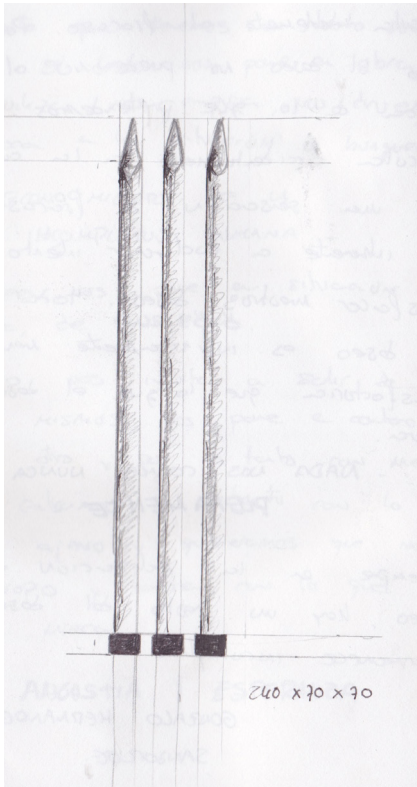
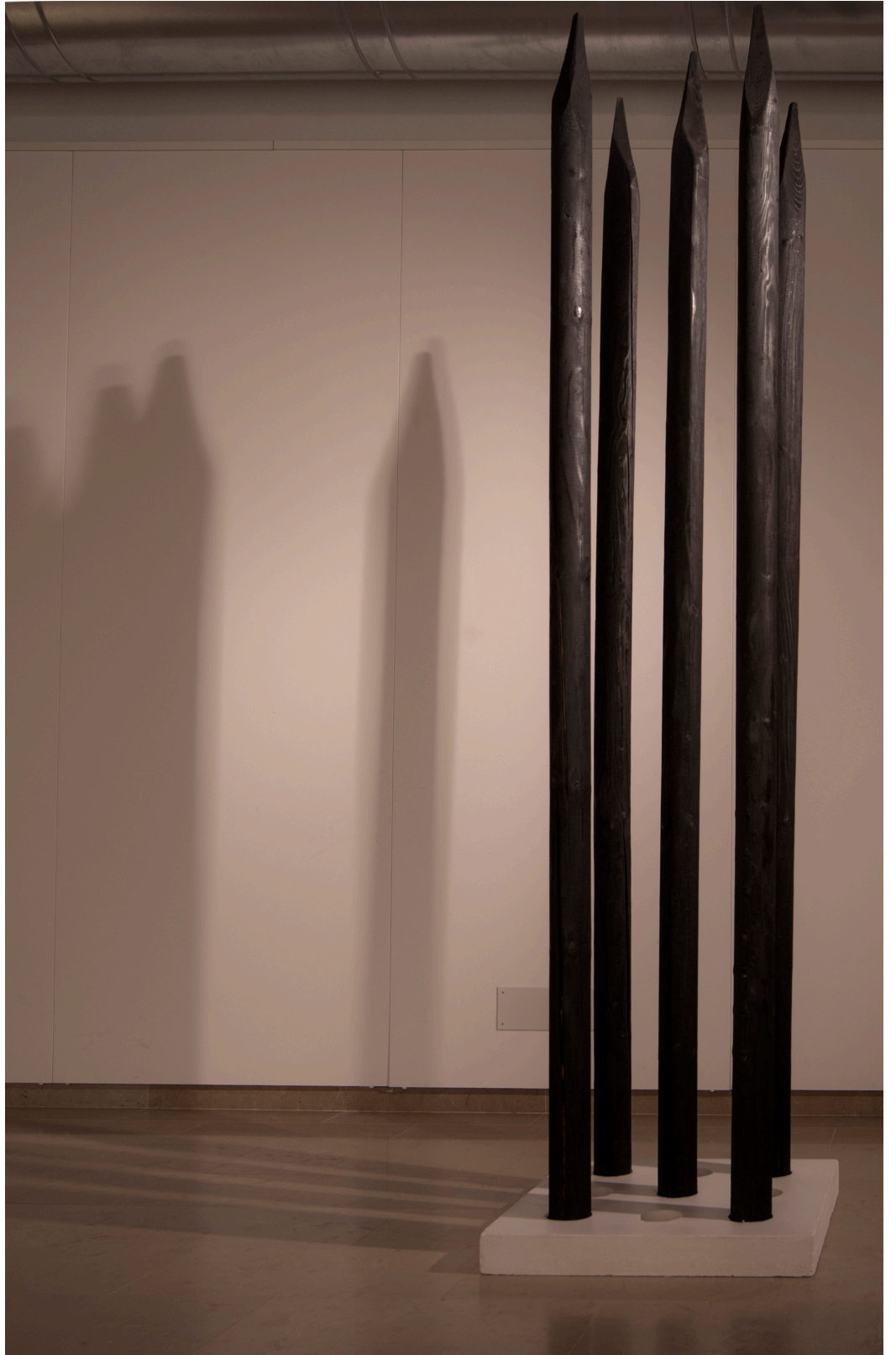


Fig. 37 Boceto.

Fig. 38 Detalle *Vértigo*, 2016.

Fig. 39 Vértigo, 2016.



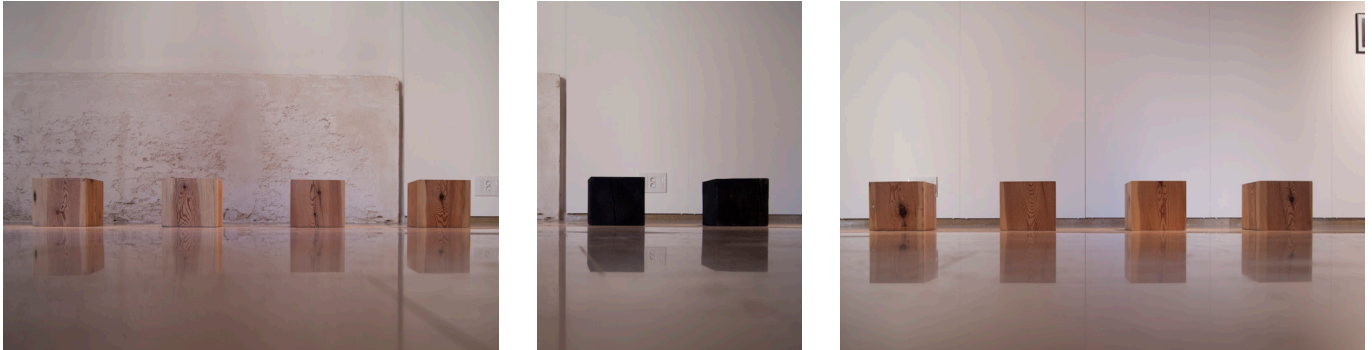


Fig. 40 Ocho bloques, 2016.

### 3.5. OCHO BLOQUES.

Simetría, repetición, modulación, ritmo y frecuencia serían las palabras claves que definirían esta propuesta. *Ocho bloques* nace por la inquietud de continuar experimentando con la geometría y el espacio e insertar un nuevo significado al lugar.

Se trata de una alineación de diez cubos de madera que pretende generar una cierta experiencia física y sensorial en el espectador, haciendo que su presencia le invite a desplazarse por el espacio creado, provocando un movimiento de ida y vuelta y un detenimiento paulatino generado por una frecuencia de lleno y vacío constante para poder percatarse de las diferencias intrínsecas de cada cubo de madera (Fig.41), es decir, los dibujos creados en la madera por los anillos del pino. Tanto la alineación de los cubos, como la fuerza centrífuga que generan las ondas expansivas de los anillos de cada cubo, producen un desencadenamiento de reacciones visuales y táctiles y una experiencia física de desplazamiento ante el objeto sobre el que resbala la mirada. No es solamente una experiencia del espacio, sino que se convierte también es una experiencia de tiempo que produce una progresión narrativa en la obra.

La propuesta es explorada a través del plano horizontal, es entonces cuando la obra se abre hacia el entorno, y es el espectador quien pasa a ser el centro de atención pudiendo contemplarla y experimentarla desde dentro. Da predominio a la masa mediante unidades de material: duro, rígido y recto sobre un ritmo de cuatro - dos - cuatro.

Esta experiencia física del espacio la tomo prestada de los artistas minimalistas, en especial de Carl André o Donal Judd, quienes utilizan la madera o el metal como unidades de medida, volumen y peso de un lugar explorándolo a través de lo pleno (la masa), el suelo (el plano) y la trama





ortogonal<sup>30</sup>.

No obstante, aunque la propuesta tenga una fuerte influencia minimal, el simple hecho de exponer dos cubos de madera combustionada pretende alejarse del carácter tautológico y aséptico de los minimalistas, invitando al espectador a que saque sus propias conclusiones sobre el vínculo que tienen ambos cubos respecto al resto.

Por último, esta instalación, en relación al diseño expositivo, pretende acompañar al espectador al final de la exposición (fig. 23 y 43).

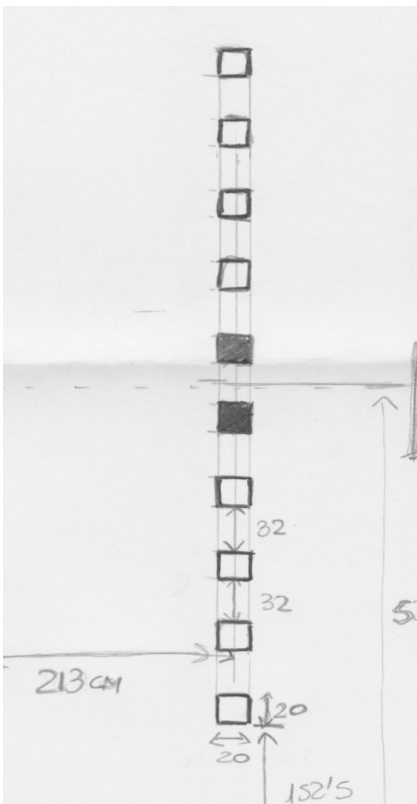


Fig. 41 Detalle anillos de la madera.

Fig. 42 Boceto montaje de la pieza.

<sup>30</sup> PIRSON, J.F. *La estructura y el objeto (ensayos, experiencias y aproximaciones)*, p. 43.



Fig. 43 Ocho bloques, 2016.

## 4. CONCLUSIONES.

Para concluir el desarrollo de la memoria, se puede decir que se ha resuelto satisfactoriamente una serie de objetivos y propósitos que se plantearon en la metodología de trabajo.

La búsqueda de referentes ha servido para profundizar en el campo del arte povera, la experimentación con materiales y el descubrimiento de las posibilidades que ofrecen para expresar una identidad artística propia.

La utilización de la geometría como opción estética y mínima expresión artística ha servido para entablar un diálogo con el entorno donde se sitúan, motivado por las teorías de Sigmund Freud y Georges Bataille que plantean que la vida y la muerte se desarrollan paralelamente.

Todo lo anteriormente expuesto es llevado a cabo a través de la instalación, intervención en lugares urbanos y naturales y Land art, conociendo cuales son las ventajas que pueden proporcionar para aprovechar al máximo estos espacios.

Por último, el trabajo ha permitido conocer y aprender como llevar a cabo una exposición en un espacio institucional y defenderse ante los inconvenientes o dificultades que puedan aparecer durante el diseño y montaje.

## 5. BIBLIOGRAFÍA.

### BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.

AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000.

BATAILLE, G. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2007.

BELJON, J.J. *Gramática del arte*. Madrid: Celeste, 1993.

BUCI-GLUKSMANN, C. *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena libros, 2006

DIDI-HUBERMAN, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

DE DIEGO, E. *Travesía por la incertidumbre*. Madrid: Seix Barral, 2005.

FERNÁNDEZ POLANCO, A. *Arte póvera*. Guipúzcoa: Nerea, 1999.

GARRAUD, C. *L'idée de Nature dans l'Art contemporain*. París: Flammarion, 1994.

LARRAÑAGA, J. *Instalaciones*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2001.

MADERUELO, J. *Arte y naturaleza: Acta Huesca 1995*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 1995

MARCHÁN FIZ, S. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1994.

MOURE, G. *Richard Long: Spanish Stones*. Barcelona: Polígrafa, 1999.

PIRSON, J.F. *La estructura y el objeto (ensayos, experiencias y aproximaciones)*. Barcelona: PPU, 1988.

RAQUEJO, T. *Land art*. Madrid: Nerea, 1998

ROSELL, Q. *Después de Afterwards*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

SIGMUND, F. *Más allá del principio de placer*. Madrid: Amorrortu, 2016.

## CONFERENCIAS.

PULEO, A. Raíces del patriarcado postmoderno. Sade y Bataille. En: *Sexualidad: La mirada feminista: XII ed. Escuela feminista Rosario de Acuña*. Gijón. 24-26 de Junio de 2015.

## TESIS, TESIS DE MÁSTER.

SUAREZ BERROCAL, J. *Ventre compartido* [tesina fin de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2010.

TORRES CONTRERAS, N. *La regeneración de los sitios degradados a través de la intervención ambiental* [tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012.

## PÁGINAS WEB.

20 AÑOS DE ARTE Y NATURALEZA. *David Nash*. [consulta: 2016]. Disponible en: <[http://arteynaturaleza.dehuesca.es/?page\\_id=182](http://arteynaturaleza.dehuesca.es/?page_id=182)>

COMUNITAT VALENCIANA. *Castillo de Riba-roja de Túria*. [consulta: 2016]. Disponible en: <<http://comunitatvalenciana.com/donde-ir/valencia-terra-i-mar/riba-roja-del-turia/monumento/casa-senorial-castell>>

EL GRAN CAPITAL. *Los 7.000 robles que plantó Joseph Beuys en 1982*. [consulta: 2016]. Disponible en: <[http://www.elgrancapital.com/elgrancapital\\_cast/new-page/los-7-000-robles-que-planto-joseph-beuys-en-1982.html](http://www.elgrancapital.com/elgrancapital_cast/new-page/los-7-000-robles-que-planto-joseph-beuys-en-1982.html)>

GAZETA DE ANTROPOLOGÍA. *Hacia una subjetivación de las investigaciones urbanas*. [consulta: 2016]. Disponible en: <<http://www.gazeta-antropologia.es/?p=2377>>

## REREFENCIAS VISUALES.

Fig. 1 Marcel Duchamp: *Rueda de bicicleta*, 1913.

LIFESTYLE. *París revela la pintura de Duchamp, su contexto y sus fuentes de inspiración*. [consulta: 2016]. Disponible en: <<http://lifestyle.americaeconomia.com/articulos/paris-revela-la-pintura-de-duchamp-su-contexto-y-sus-fuentes-de-inspiracion>>

Fig. 2 Kazimir Malévich: *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, 1918.

ENGAWA. *Bombas hiper-críticas*. [consulta: 2016]. Disponible en: <<http://www.engawa.es/index.php?/numero--13/--bombas-hiper-criticas-----/>>

Fig. 16 Richard Long: *A line made by Walking*, 1967

TATE. *Richard Long. A Line Made by Walking 1967*. [consulta: 2016]. Disponible en: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>>

Fig. 17 Peter Hutchinson: *Apple Triangle*, 1970

ART NET. *Past Auction*. [consulta: 2016]. Disponible en: <[http://www.artnet.com/artists/peter-hutchinson/apple-triangle-JEjSsvQRG\\_SSAI7iwnSWyg2](http://www.artnet.com/artists/peter-hutchinson/apple-triangle-JEjSsvQRG_SSAI7iwnSWyg2)>

Fig. 18 Magdalena Jetelova: *Atlantikwall*, 1994-1995

WALTER STORMS GALERIE. *Magdalena Jetelova*. [consulta: 2016]. Disponible en: <<http://storms-galerie.de/kuenstler/magdalena-jetelova/werke/>>