

# TFG

---

**SER:**  
**EN RECORRIDO**

**Presentado por Cristina María Peiró Muñoz**  
**Tutor: Vicente Barón Linares**

**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

El presente trabajo de fin de grado se vertebra tanto en la producción de obra artística como en la investigación sobre los conceptos de intimidad y dentro/fuera, que giran en torno a la existencia vivencial del hombre. La finalidad de este proyecto artístico ha sido la realización de una Instalación artística que reflexionara acerca de estos conceptos relacionándolos de manera espacial.

Para ello se ha creado un circuito de puertas con el que se podrá interactuar, formando parte, así de un ir y venir recorriendo el espacio en penumbra y siendo en todo momento consciente de la espiral que se forma.

## PALABRAS CLAVE

Intimidad, colectividad, fuera, dentro, espacio, recorrido e instalación.

## ABSTRACT

This end of degree work revolves around the production of work of art and research about the concepts of the privacy and inside/outside, which are explained around the vital existentialism of the human. The objective of this artistic project is the making of an artistic installation that works around these concepts, building a special relationship between them.

For that purpose an interactable door circuit has been created, making the observer participant of a path, crossing along the dim light and being always conscient of the spiral shape of the complex.

## KEYWORDS

Intimacy, collectivity, outside, inside, space and installation.

## AGRADECIMIENTOS

A mi tutor Vicente Barón, por haberme descubierto la Instalación artística.

A mi familia por estar en todo momento brindándome su apoyo.

A Andrés Asíns, por estar a mi lado.

# ÍNDICE

<b>1.INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>2.OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....</b>	<b>7</b>
<b>2.1. OBJETIVOS.....</b>	<b>7</b>
2.1.1. <i>Objetivos específicos.....</i>	<i>7</i>
<b>2.2. METODOLOGÍA.....</b>	<b>8</b>
<b>3.CUERPO DE LA MEMORIA.....</b>	<b>10</b>
<b>3.1. REFERENTES PLÁSTICOS.....</b>	<b>10</b>
<b>3.2. MARCO CONCEPTUAL.....</b>	<b>12</b>
3.2.1. <i>Bachelard y la dialéctica adentro-afuera.....</i>	<i>12</i>
3.2.2. <i>Lo íntimo y lo colectivo.....</i>	<i>14</i>
3.2.3. <i>Ser: en recorrido.....</i>	<i>16</i>
3.2.4. <i>La instalación.....</i>	<i>17</i>
<b>3.3. MARCO PROCESUAL .....</b>	<b>18</b>
3.3.1. <i>Introducción.....</i>	<i>18</i>
3.3.2. <i>Descripción formal.....</i>	<i>18</i>
3.3.3. <i>Realización de bocetos previos, primeras ideas.....</i>	<i>19</i>
3.3.4. <i>Elección de las características plásticas de la Instalación.....</i>	<i>19</i>
3.3.5. <i>Construcción de una maqueta orientativa a escala.....</i>	<i>22</i>
3.3.6. <i>Materiales utilizados.....</i>	<i>22</i>
3.3.7. <i>Obtención y preparación del material.....</i>	<i>24</i>
3.3.8. <i>Construcción de la obra.....</i>	<i>25</i>
3.3.9. <i>Obra final. INSTALACIÓN. Ser: en recorrido.....</i>	<i>29</i>
<b>4.CONCLUSIONES.....</b>	<b>30</b>
<b>5.BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>31</b>
<b>5.1. BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA.....</b>	<b>31</b>
5.1.1. <i>Libros.....</i>	<i>31</i>
5.1.2. <i>Artículos en revistas y publicaciones periódicas.....</i>	<i>31</i>
5.1.3. <i>Páginas web.....</i>	<i>31</i>
5.1.4. <i>Documentos audiovisuales.....</i>	<i>32</i>
<b>6.ÍNDICE DE IMÁGENES.....</b>	<b>33</b>
<b>7.ANEXO.....</b>	<b>35</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

La pregunta acerca del “ser” ha sido un lugar de encuentro, de coincidencia, de colisión –cómo no- desde el origen mismo del *logos*. Cualquier vértice del pensamiento, en el límite de su abstracción, ha pretendido asir la bandera de la certidumbre última, ha intentado alcanzar algo que, en su propia afirmación, es –quizá por fortuna- inaprehensible. De Parménides a Heidegger, de Elea a la cátedra de la universidad de Friburgo: claros y oscuros (incluso muy oscuros) se han ido repartiendo por igual entre aquellos que han querido buscar una interpretación. No obstante, hay algo de lo que es difícil escindir la idea del “ser”: su implicación con la existencia. Existir... un verbo que parece incólume, sólido y pétreo en su propia aseveración, testimonio de una cristalina relación entre significante y significado. Pero existir es un verbo que, como los buenos verbos, como los verbos que nos hacen hilvanar presupuestos, es compuesto: *ex-* (hacia fuera) prefijado a *sistere* (tomar posición, estar fijo). La etimología, tantas veces extraña, es aquí fiel consejera.

Se existe, pues, “hacia fuera” (o al menos eso implica la fidelidad a su origen latino); se “es”, pues, en relación con un plano espacial. Somos así, y casi literalmente, una (ex)presión entre dos momentos temporales, una espera móvil. Ser y espacio son, de la mano, una conciliación comprensiva... en un juego de palabras. Todo es aquí, en definitiva, una apuesta de reflejos, una especulación. No puede, no debe, “ser” de otro modo.

Causa y efecto. Si nos atenemos al título (y eso pretendemos), es lo que implica el uso de los dos puntos. El recorrido es, aquí, el efecto del “ser”: lo completa, lo hace pleno. Y a la inversa, el principio del recorrido es la misma idea del “ser”, la propia evidencia del existir. Se es, en fin, en movimiento, en el “interior” del recorrido. Pudiera parecer extraño, pero lo que se ha intentado llevar a cabo en las páginas que siguen es, de algún modo, una reflexión sobre esos dos puntos, sobre lo que en ellos se esconde y se incluye –y se intuye-. No es, pues, un estudio acerca del “ser”, ni un análisis del espacio que este habita. Lo que sí es, en cambio, es una obra basada en la preocupación sobre la importancia del dialogo entre ambos.

Ahora bien, ese ir y venir -esa dialéctica- es, ante todo, un circuito que cambia de plano: del adentro al afuera, de lo íntimo a lo exterior. Un sistema que se retroalimenta, que reacciona desde el “yo” –desde el “ser”- a cada pulsación, a cada impacto fruto de la (inter)actuación con la colectividad. Un sistema que es, creemos, el único modo de existir.

En definitiva, lo que aquí se va a desarrollar es un compendio de una serie

de reflexiones acerca del diálogo de “adentro” y afuera” junto con sus respectivos pares conceptuales, que se advierten conforme nuestro estudio avanza.

Y junto a tal reflexión, unido de la mano, un planteamiento plástico. En el que se elegirá como medio de expresión, la instalación.

Por tanto durante el desarrollo de este proyecto trataremos de crear una coexistencia entre objeto y concepto. Donde las ideas visuales que al inicio se plasman con papel y lápiz comenzarán a decir algo por si mismas. Y como consecuencia todas las características formales irán sucediendo para llegar a una instalación concreta. Por lo que en *Ser: en recorrido* hallaremos una instalación autónoma en la que las construcciones metálicas y su disposición hablarán por si mismas introduciéndonos en una experiencia sensorial.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1 OBJETIVOS

Este proyecto ha sido la respuesta todavía en proceso de una búsqueda interna hacia cuestiones de carácter filosófico. Un camino lleno de encuentros y desencuentros, entre imágenes, texturas y conceptos que, sin embargo, ha ido evolucionando hasta llegar a puntos en común conforme desarrollaba mi obra plástica.

Así pues, el principal objetivo ha sido demostrar la existencia de un diálogo entre el ser del hombre y el espacio en el que se encuentra.

Ahora bien, mi desempeño en este trabajo de investigación se fundamenta en dos aspectos: la producción artística y el planteamiento conceptual. Dos esferas, que a mi parecer, deben coexistir para crear un buen discurso artístico.

En un principio la idea, o mejor dicho, la pregunta, surge ante la incapacidad de dar una solución tridimensional a aquello que sentía: ¿El hombre se relaciona con el espacio de una manera limitada?, ¿existen barreras entre la naturaleza del ser y el espacio?, ¿existe un espacio exterior al ser?

Sin embargo aunque no tenía un enfoque plástico de todo aquello, tampoco podía percibirlo en lo que respecta a una respuesta filosófica.

Por tanto, antes de proseguir con la tarea, considero apropiado marcar de una manera más concreta los objetivos generales de este proyecto:

- Observar y reflexionar sobre la teoría de partida que establece la existencia de una relación ontológica entre el hombre y el espacio.

- Justificar que uno de los caminos para llegar a esta teoría atiende a una respuesta tridimensional, donde el espacio físico adquiere un gran valor. El hombre contemporáneo requiere de recursos plásticos para tratar muchas de estas cuestiones espaciales.

- Además, esta que se ve alimentada por una investigación conceptual.

#### **2.1.1. Objetivos específicos:**

- Introducir la instalación como medio plástico con el que trabajar las ideas anteriormente citadas.

- Trabajar adecuadamente el material escogido. En nuestro caso, el hierro y la guata.

- Crear una instalación coherente con el discurso.

- Esta deberá ser capaz de transmitir el mensaje, que haga de medio frente al espectador.

## 2.2 METODOLOGÍA

Para realizar este trabajo hemos seguido una serie de pasos, intercalando la investigación conceptual con la construcción de la obra plástica.

En primer lugar, señalar que este proceso no se hubiera llevado a cabo sin los conocimientos adquiridos durante estos años de grado. Considero, pues, que estas habilidades – manuales y teóricas-, han sido imprescindibles para entender tanto el medio artístico como el material. Esto nos ha permitido establecer un criterio plástico en nuestro cometido, así como dotarnos de la capacidad para buscar referentes que echasen luz sobre las dudas que iban surgiendo a lo largo de todo el proceso.

Por fin, llegados ya a este punto, es momento de afirmar que la manera en la que se decidió abordar este proyecto fue a través de la creación de una instalación artística. Inmediatamente, a renglón seguido surgen dos posibles vías de aproximación referidas al “cómo” acercarnos al espacio, a saber: de un lado, acometiendo una instalación autónoma, capaz de funcionar por sí misma; o bien, de otro, fijarnos en un solo espacio físico a la hora de desarrollarla.

La reflexión acerca de estos dos caminos me llevó a optar por una instalación autónoma, pues tenía claro que aunque el diálogo con el espacio era importante, también lo era en su conjunto. Así que en primera instancia elegí construir una pieza que funcionara en distintos sitios, siempre y cuando estos cumplieran con las características necesarias, es decir: que el espacio fuera mayor de 25m<sup>2</sup> y que tuviera una oscuridad suficiente como para que las luces de la instalación destacasen.

Así, el trabajo comienza dibujando. Hemos realizado bocetos sobre las diferentes propuestas para, a partir de ahí, ir concretando las características formales de las piezas. Simultáneamente, continuo recogiendo información sobre distintos pensadores y fuentes, algo que considero fundamental a la hora de encauzar la idea.

A continuación se opta por tener una visión más espacial de la obra por lo que se empieza poniendo medidas y haciendo una pequeña maqueta para señalar una posible distribución en el espacio.

Con todos estos pasos previos ya tuvimos información suficiente para empezar a construir. Redactando y fotografiando cada uno de los momentos en los que se encuentran las piezas y el diseño. El cual va variando poco a poco dependiendo de las necesidades.

No ha sido una elaboración realizada a tuestas, pero como todo proyecto se van encontrando dificultades que se resuelven conforme van apareciendo.

Una vez acabadas las piezas que conforman la instalación se ubican en un espacio, donde se establecerán distintas propuestas en cuanto a su colocación, viendo en todo momento como estas se relacionan con él y dialogan entre ellas.

De igual modo se hacen fotografías y se marcan referencias espaciales

para que cuando se examinen se pueda hacer una valoración a escala real.

Y tras concluir con el proyecto realizado, se observará el resultado logrado relacionándolo con los objetivos que se habían planteado al principio.



Imagen 1. Richard Serra: *Snake*, 1994-1997. Museo Guggenheim, Bilbao.



Imagen 2. Richard Serra: *La materia del tiempo*, 1994-2005. Museo Guggenheim, Bilbao.



Imagen 3. Aleksandr Rodchenko: *Hanging Spatial Construction no.11 (Square in Square)*, 1921. Museo Reina Sofia, Madrid.

## 3. CUERPO DE LA MEMORIA

### 3.1 REFERENTES PLÁSTICOS

Como en todo proceso artístico y sobre todo durante el periodo de mayor producción, que ha sido este último curso de carrera, han ido de mi lado una serie de artistas de distintos ámbitos del arte.

A ellos he recurrido en busca de inspiración para poder resolver las dudas que iban surgiendo conforme mi proyecto empezaba a nacer. Pues cabe aclarar que la producción de esta obra que expongo aquí, más que el resultado de múltiples consultas para saber por fin que línea era la que quería escoger, ha sido un proceso que comenzó con la elección de dos conceptos abstractos que sí o sí tenía que tratar. “Dentro” y “fuera”.

Pero es cierto que después trataría de buscar resultados plásticos, partiendo de mis propias ideas y de aquellas obras que de una u otra manera han encajado con mi manera de hacer.

Ya que en un principio también comencé a desarrollar la idea de recorrido, que claro, implicaba movimiento, tuve especial fijación por la obra de Richard Serra ya que en cierto modo es un aspecto que reside en ellas.

En concreto las pertenecientes a la serie *Snake* y a *La materia del tiempo*. Grandes y extensas piezas de hierro en las que encontraremos reducidos espacios entre pared y pared formando pasillos que nos llevan de un lado a otro.

Para hacerse una idea de ellas, no basta con tener una visión externa, el espectador debe involucrarse recorriendo el espacio en el que están dispuestas.

Introduce al espectador en espirales, formas elípticas, curvilíneas que acrecientan la sensación de movimiento.

Serra ha dejado claro en numerosas entrevistas que su obra se basaba en una búsqueda de la relación del objeto con el sujeto. De la experiencia. Otro de los aspectos que advierto unido al movimiento y que considero interesante desarrollar en el campo de la Instalación.

### ALEXANDER RODCHENKO

Aunque este artista precede al anterior citado, fue posterior mi fijación en él. Pues me percaté que mi obra derivaba en formas geométricas y que estas a su vez junto con el movimiento ofrecía un aspecto de “módulo” que se repetía que me parecía interesante. Sin hacer demasiado hincapié en esta cuestión decidí indagar en lo que este artista constructivista había creado durante la década de 1910 y la siguiente:

Marcos, circunferencias, elipses... Todas formas que se repetían una y otra



Imagen 4. Aleksandr Rodchenko: *Hanging Spatial Construction no.12*, 1921. Museo Reina Sofía, Madrid.

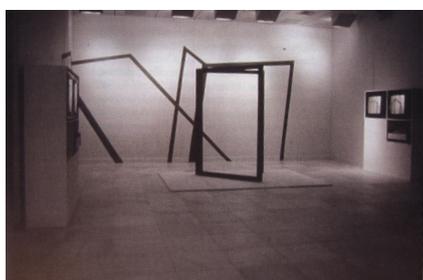


Imagen 5. Carles Pujol: *Alicia!*, 1984. Palacio de Bellas Artes, Madrid.



Imagen 6,7. Yannick Jacquet, Jérémie Peeters y Thomas Vaquié: *3DESTRUCT*, 2007. Bienal de arte contemporáneo, Louvain, Bélgica.

vez en la misma pieza. Ocupando espacio y dando lugar a obras tridimensionales.

Todas ellas sin adorno alguno que pudiera entorpecer su propósito, un diálogo efectivo con el espacio. Formando parte de él en todo momento.

### **ALICIA!- CARLES PUJOL**

En esta instalación el artista introduce con la figura de la puerta, la reflexión acerca del espacio y de la realidad. Además, el marco de madera móvil y las figuras pintadas como reflejo de esta en las paredes, llevan al espectador a participar en una idea de tránsito y de recorrido.

### **3DESTRUCT- UNA INSTALACIÓN SENSORIAL DE YANNICK JACQUET, JÉRÉMIE PEETERS Y THOMAS VAQUIÉ**

Estos tres creadores de habla francesa (dos de ellos artistas plásticos y uno músico) presentaron en 2007 en La Bienal de arte contemporáneo de Bélgica *3DESTRUCT* una instalación audiovisual.

El espectador que participe se verá inmerso en una especie de gran cubo semitransparente que genera sonido y luces. Conforme vaya caminando los puntos de referencia que tendrá del sonido y de la luz se irán desdibujando y destruyendo todo rastro de camino. Y ese fue uno de los aspectos que me atrajo principalmente, el que se considerara una instalación propiamente en su definición: experimental, donde la persona se viera parte de todo aquello. Es decir, que para hacerse una idea de lo que era tuviera que participar.

Aunque lo explicaré más adelante, una de las características que más me atrae para realizar una instalación es la luz en contraste con la oscuridad.

También me atrajo mucho el empleo de la luz en *3DESTRUCT* creando figuras geométricas dentro del cubo. Lo que me recordó en muchas ocasiones, a lo que hacen Chul Hyun y Keith Lemley en gran parte de sus obras, aunque en su caso se estas se mantienen estáticas.

### 3.2 MARCO CONCEPTUAL

El presente trabajo nace, como tantos otros, de un diálogo. Pero no se trata, sin embargo, de un intercambio de puntos de vista, sino, más bien, de lo que podríamos denominar una interlocución entre conceptos. Hablamos, además, de un dialogo poliédrico, en el que los distintos asientos de la conversación van apareciendo –con sus pares- conforme la reflexión avanza. Así entendida, pues, esta obra es un intento, en su conjunto, de bucear entre dos ejes dialécticos, “el adentro” y “el afuera”, apelando en última instancia a su mutuo reconocimiento, a su síntesis. Estos conceptos serán empleados necesariamente como par explicativo de la tensión del ser o, mejor, del ser que es –solo puede ser- tensión. Y aquí es ya oportuno detenerse, aunque sea un instante, en la partícula que une ambos términos: no nos referimos a indagar “en”, sino “entre”. Y esto no es baladí, ya que (in)ter implica per se una oposición, un contraste interno que resultará central y del que poco a poco trataremos de ir haciéndonos cargo.

No obstante, este proceso teórico es, a su vez, fruto de un salto que toma impulso en un plano de análisis geométrico y que aterriza, a modo de analogía, en el terreno de lo personal. Así, los conceptos espaciales y emocionales convergen hasta llegar a confundirse: adentro y afuera serán, pues, considerados en tanto que espacios emocionales transitables, y solo interpretables desde una perspectiva de primera persona. Para poder asir con cierta fijeza nociones tan a priori escurridizas, hemos recurrido al manejo conceptual que Gaston Bachelard (1884-1962) lleva a cabo en su obra de 1957 titulada: *La dialéctica del espacio* y, en concreto, en la lectura del capítulo dedicado precisamente a “lo de dentro y lo de fuera”. Es allí donde creemos que el pensador francés, en un ejercicio de funambulismo, apunta más certeramente hacia una relación de colisión y encuentro entre ambos espacios dentro de la esfera personal.

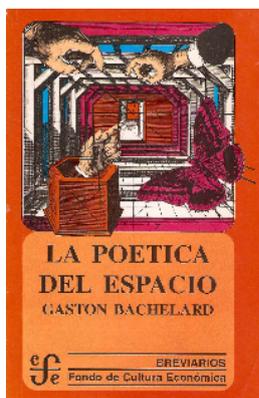


Imagen 8. BACHELARD, GASTON. *La poética del espacio*, 1993. Portada de libro.

#### 3.2.1. Bachelard y la dialéctica adentro-afuera

Ya en la primera parte del capítulo aparece la imagen de una cierta oposición fraternal: “Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, íntimos; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados.”<sup>1</sup> Para luego apuntillar: “El espacio íntimo pierde toda su claridad. El espacio exterior pierde su vacío”.

Este comentario acerca de unos versos del poeta francés Henri Michaux<sup>2</sup> (1899-1984): “El espacio, pero no pueden ustedes concebir ese horrible

1 BACHELARD, G. *La poética del espacio*, p.189.

2 MICHAUX, H. *Nouvelles de l'étranger*, Mercure de France, 1952.

adentro-afuera que es el verdadero espacio.” inserta inmediatamente otro par conceptual, inscrito casi a modo de palimpsesto sobre el anterior: lo íntimo es “el adentro”; lo exterior es “el afuera”. Atribuyéndoles, además, una cualidad definitoria compartida: ambos son espacios (por lo tanto, lugares que se pueden recorrer, en los que se puede “estar”); y otra propia –en sentido de pérdida– a cada uno de ellos: intimidad-claridad y exterior-vacío. El ámbito personal se define ya, en esos términos, como “el drama de la geometría íntima”<sup>3</sup>. Así, ante esta visión, las preguntas que el propio Bachelard se hace nos resultan poco menos que apremiantes: “¿dónde hay que habitar?”; y, más adelante: “¿dónde huir, dónde refugiarse?, ¿a qué afuera podríamos huir?, ¿en qué asilo podríamos refugiarnos?”. Si, tal y como antes se ha dicho, “la superficie es dolorosa en ambos lados”, la respuesta al interrogatorio cae como una losa: “el espacio no es más que un horrible ‘afuera-adentro’”. Y más aún: “la pesadilla es simple porque es radical. Intelectualizaríamos la experiencia diciendo que la pesadilla está hecha de una duda súbita sobre la certidumbre de lo de dentro y la rotundidad de lo de fuera.”<sup>4</sup>

Y este es precisamente el punto que aquí nos interesa subrayar, ya que, en nuestra visión, el fin de esa duda radical y el restablecimiento de ambos espacios dentro de la esfera emocional devendrían, precisamente, como consecuencia de una reconciliación en el tránsito inexcusable entre lo íntimo y lo exterior. Cualquiera de las alternativas, y siguiendo todavía aquí la crudeza de los versos de Michaux, nos llevaría como solución enfermiza, o bien a la claustrofobia, o bien a la agorafobia.<sup>5</sup>

A cada paso las posibles certidumbres se diluyen, los asideros desaparecen: “nos daremos cuenta de que la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera se multiplica y se diversifica en innumerables matices.”<sup>6</sup> Pero esto implica la dialéctica, es su “solución”. La superación del “afuera” y el “adentro”, su encuentro en un nuevo espacio dinámico.

Para nosotros, a propósito del trabajo que aquí presentamos, esta esfera de lo exterior se confiesa en una idea de colectividad, cuyas interacciones con el “yo íntimo” se nutren recíprocamente –no puede ser de otro modo– tanto de oposiciones como de conformidades. Esta interpenetración osmótica se convierte, así, en el núcleo mismo de la persona: en su eje. Ahora bien, ese eje no es un puntal macizo, inamovible, sino que su propio equilibrio se basa en su agitación, en su constante ir y venir. Como si de una peonza se tratase, es su rotación la que le otorga el equilibrio. Será necesario, sin embargo, fijar estos conceptos para poder entender mejor su diálogo.

---

3 BACHERLARD, G. *Op. cit.*, p.190.

4 *Íbid.*

5 *Íbid.*, p.191

6 *Íbid.*, p.188.

### 3.2.2. Lo íntimo y lo colectivo

Un primer acercamiento a la idea de intimidad nos lleva a la obra del profesor José Luis Pardo (1954) y, en concreto, a un texto cuyo título resulta brusco y revelador para el fin que aquí buscamos: *La intimidad*.<sup>7</sup> Para Pardo, hablar de intimidad es, pues, hacerlo de aquello “que hace imposible que el hombre exista bajo ese modo de ser clausurado sobre sí que los filósofos han llamado ‘sustancia’ (lo que puede existir por sí mismo, lo que no necesita de otra cosa para existir)”. De este modo, se pretende alejar ya la visión de la intimidad como un lugar aislado. No puede serlo. Para que un lugar quede “separado” es necesario que tenga una frontera rígida, dura, infranqueable. La división, el límite de la intimidad es, no obstante, una membrana semi-permeable. Así, si tenemos en cuenta que, siguiendo al autor, “yo no puedo existir por mí mismo, necesito para existir –para tenerme a mí mismo- mis inclinaciones, preciso todo aquello por lo que doy la vida y que me da la vida”<sup>8</sup>, la intimidad solo alcanza a ser algo continuamente hidratado, un “cuerpo”, en definitiva, combinado con un líquido. Más tarde volveremos sobre la idea de liquidez, pero ahora creemos conveniente dar un apunte sobre aquello que Pardo considera una inclinación.

Así, siguiendo el razonamiento de este autor, a propósito de este concepto, considera que: “Mis inclinaciones no son una lista de preferencias que lleve apuntadas en un diario secreto que sólo yo mismo o mis íntimos podrían leer [...] sólo puedo saber de ellas inclinándome y sólo cuando me inclinan, cuando hacen declinar mi identidad sustantiva o perturban mi presunta ‘naturaleza’ ”<sup>9</sup>

Y aquí subyace ya la influencia que la colectividad despliega sobre el hombre. De este modo, su intimidad varía dependiendo de qué o quién le “incline”, de su exposición en el exterior y de la fuerza que este pueda ejercer sobre esa identidad sustantiva de la que habla Pardo. Es el entorno, entendido de forma amplia, el que azota ese “yo íntimo” que nunca estará, así, del todo clausurado. Y es más, el sentido de la intimidad estará, en esta línea, necesariamente determinado por ese viento exterior que, errático, nunca para de soplar en todas las direcciones. Sencillamente, el hombre tan solo aparece expresado con precisión si se considera desde un punto de vista móvil, cambiante. Ahora bien, esa colectividad, ese exterior que hace las veces de energía moldeadora, que golpea indiscriminadamente, sin previsión, ¿cómo se dispone?

De forma muy sucinta cabría decir que la sociedad que nos ha dejado en herencia el siglo veinte es, por definición, y siguiendo aquí el enorme caudal bibliográfico del sociólogo de origen polaco Zigmunt Bauman (1925),

---

7 PARDO, J.L. *La Intimidad*.

8 *Íbid*, p.48

9 *Íbid*.

“líquida”.<sup>10</sup> Esto significa, a grandes rasgos, que nuestro tiempo es un enunciado en el que las relaciones interpersonales se regulan por la fragilidad, en la que los vínculos humanos se diluyen paulatinamente en un flujo sin asideros. Y no sólo hablamos aquí de las relaciones personales entendidas en las diatribas diarias con compañeros o amigos, sino que esta liquidez, este mundo “licuado” alcanza todos los niveles de interacción: desde las instituciones políticas hasta el arte, desde la idea de amor hasta el sentimiento más hondo de pertenencia. Nos vemos rodeados, asimismo, de un mundo que es una explosión sin fin de estímulos, que golpea constantemente nuestro eje de intimidad. Aquella membrana permeable que parecía la frontera entre ese yo sustantivo y el exterior es ahora mucho más laxa en su superficie. Tal vez los cambios profundos sean limitados, pero en el limes, el tránsito es abrumador. Una vorágine confusa que tal vez se haya convertido en la principal característica de nuestro tiempo.

El número de inclinaciones es así ampliado prácticamente hasta el infinito, con una velocidad de actuación que crece exponencialmente. El viento es cada vez más indefinible, más, como antes decíamos, errante. Cada nueva disposición personal se sustituye por otra a toda velocidad, sin orden aparente alguno. Y este parece ser realmente el único punto sólidamente articulado de nuestra realidad: la fragilidad, el cambio constante en la superficie, la imposibilidad de lazos fuertes.

Esta continua sucesión de pareceres no hace más que crear una y otra vez “un nuevo plano de equilibrio”<sup>11</sup> que el hombre tendrá que superar adaptándose a la incertidumbre, a la extrañeza que provoca cada una de las nuevas maneras de hacer. Y esto, necesariamente, afecta al diseño que cada uno de nosotros pretende hacer de su persona, de su vida. Así, como señala Adolfo Vasquez Rocca en una publicación referida a la obra de Bauman: “Esta nueva (in)sensibilidad exige a los individuos flexibilidad, fragmentación y compartimentación de intereses y afectos, se debe estar siempre bien dispuesto a cambiar de tácticas, a abandonar compromisos y lealtades”<sup>12</sup>.

Nos encontramos ante una realidad lejos de estar apuntalada, en constante cambio. El tránsito entre la intimidad y la colectividad es casi frenético, rechazar este movimiento, o mejor dicho este continuo recorrido de ambos, supondría renunciar a esa tensión que nos hace permanecer vivos. En equilibrio. El movimiento, es al final el único lugar de reposo. Y el recorrido, la consecuencia de este.

---

10 BAUMAN, Z. *Modernidad líquida*.

11 PARDO, J. L. *La Intimidad*. p.48.

12 VÁSQUEZ ROCCA, A. *Nómadas*. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, p.3.

### 3.2.3. Ser: en recorrido

Para aproximarnos a la idea de recorrido podríamos empezar echando un vistazo a la etimología de este término: la palabra recorrer viene del latín *recurrere* y significa “correr por todo el espacio”. Sus componentes léxicos son: el prefijo *re-* (hacia atrás, reiteración) y *currere* (correr).<sup>13</sup>

El recorrido es por tanto un espacio de interacción, no se trata de vagar de un punto a otro, ni de que el punto de llegada sea el resultado de un viaje desde el punto inicial. Se trata de un viaje reiterado, de una experiencia continua.

Hablamos de un recorrido donde el yo sustancial y el exterior se van retroalimentando. Establecemos estos dos términos como categorías de comprensión, pues sin ellos sería bastante difícil fijar una explicación clara. Así, hablar del resultado de una coexistencia resulta como poco dificultoso sin que se contemplen dos partes. No existe un final ni un principio, ni una pregunta y una respuesta, sino que la propia relación de ambas esferas, el continuo flujo de inclinaciones y reflexiones de uno mismo, hace que la propia existencia no se base en un eje identitario del que sale todo. Si no que equivale a otra cosa.

En este sentido es interesante la reflexión que hace el filósofo alemán Otto Friedrich Bollnow (1903-1991) sobre la relación del hombre con el espacio. De este modo a lo largo de su libro *El hombre y el espacio* (1969) establece que la relación humana con este, va más allá de aspectos espaciales delimitantes. Viene dada como hemos dicho antes, por una experiencia: ese ir y venir lo que los hace ser a ambos.<sup>14</sup>

Volviendo al principio de la reflexión, con el planteamiento que nos hace Bachelard sobre la interacción de lo de “dentro” y lo de “fuera” otra vez nos remite al par dialéctico “abierto” y cerrado” pero esta vez asumiéndolo precisamente con el medio que ha utilizado para hablarnos en todo su libro: con el lenguaje poético: “El lenguaje lleva en sí la dialéctica de lo abierto y lo cerrado. Por el sentido, encierra, por la expresión poética se abre”.<sup>15</sup> Por esta razón estamos ante un ser “entreabierto”<sup>16</sup>, que “entra” y “sale”, que tiene la necesidad de comunicarse, que se siente atraído por el exterior y que ya así se mueve y mantiene un equilibrio.

---

13 “Recorrido”. En el Diccionario etimológico de <http://www.dechile.net>.

14 Friedrich Bollnow, O. *El hombre y el espacio*, p. 30-31.

15 BACHELARD, G. *La poética del espacio*, p.193.

16 *Íbid.*

### 3.2.4. La instalación

La instalación es un género que dista de englobar un único arte, no obstante, sí que existe un asunto permanente en esta empresa: la relación del objeto con el espacio naciendo de este diálogo, el estatus artístico.

En relación a la afirmación anterior es interesante lo que Adam Geczy y Benjamin Genocchio declaran:

“[...] a diferencia de un movimiento artístico que profesa una conciencia de algo, la instalación se aproxima a la *conciencia* del arte mismo, no a la conciencia de un estado de autorrealización estático y final, sino a la conciencia de particularidades de tiempo y espacio, de los modos de movimiento de un objeto de arte, del gesto artístico.”<sup>17</sup>

Lo aquí citado, nos invita a hacer una reflexión acerca de la experiencia del ser, en un lugar y durante un tiempo, es decir, se premia el “aquí” y el “ahora”.

Desde sus inicios, a la instalación (y sobre todo a partir de los años 60) se le atribuía la noción de “sitio específico”<sup>18</sup>, es decir, se establecía la obra artística en un lugar en concreto ya que la relación con este cobraba una importancia crucial para su entendimiento. Por ello durante años, los artistas contemporáneos, en su afán de negación a la institucionalización, creaban sus obras con el fin de que el espectador tuviera la necesidad de ir a buscarlas. La que nos introducía en una experiencia cuyo contexto y contenido iban de la mano.

Sin embargo, en la actualidad, no siempre sucede así. Dado que vivimos en una sociedad interconectada, rápida, nos encontramos con otro tipo de instalación, la autónoma. La podremos hallar en todo tipo de espacios, pero con una particularidad, en el lugar donde se encuentre no reside peso histórico ni social. Por lo que nos referiremos a ella como una obra que dialogará en cada caso, con el espacio en el que se encuentre, apoyándose del discurso narrativo y conceptual que en el conjunto de ella resida.

He aquí una mera clasificación dentro de este extenso y difuso género artístico, que no atiende a tiempos. Así, por tanto encontraremos tanto a lo largo de la historia como en la actualidad.

---

17. SÁNCHEZ ARGILÉS, M. *La instalación en España 1970-2000*, p.23.

18. *Ibid.*, p.26.

### 3.3. MARCO PROCESUAL

#### 3.3.1 Introducción

Como se aclara al inicio del proyecto este trabajo se vertebra tanto en una producción artística como en investigación conceptual, no obstante la parte práctica de este adquiere un peso importante, pues es en ella donde se desarrolla una parte esencial del planteamiento teórico, la puesta en práctica de todas aquellas ideas y conceptos que se han ido acumulando durante el tiempo de estudio.

Además, en este proceso constructivo se consigue aunar los conocimientos prácticos adquiridos durante los años de carrera junto con los nuevos, que han sido necesarios para efectuar la obra correctamente como es el trabajo con hierro y en concreto la soldadura.

Por tanto este apartado está dedicado a la descripción del proceso de construcción de las tres piezas que conforman la instalación que he decidido realizar.

#### 3.3.2. Descripción formal de la instalación

Para la instalación se contempla la construcción de una serie de 3 piezas idénticas, tres ejes con tres puertas.

Cada pieza y en este caso “módulo”, está compuesta por un eje sobre el que giran tres puertas. La estructura en su conjunto está realizada con hierro a excepción de los dos rectángulos de guata que cubren ambos lados de los marcos, creando un panel o puerta.

Entre capa y capa de guata es decir sobre el marco de la puerta colocaré una luz que iluminará toda la pantalla desde abajo. Que junto con el movimiento de las puertas reforzará la idea de recorrido.

Pues esta obra está planteada para mostrarse en un espacio a oscuras dado que es la luz junto con su movimiento, la que describirá la obra.

Además se observarán distintas propuestas en cuanto a la disposición de los módulos

Se concibe como una instalación autónoma, que dialogará en cada caso con el espacio en el que se encuentre. Como indicamos anteriormente en la pequeña clasificación de este género artístico, esta instalación está pensada para la experiencia vivencial en el lugar donde se encuentre.

No está pensada para un lugar en concreto, permanente pero este como indicaremos posteriormente será acotado con una serie de características estéticas.

Antes de hablar de los materiales y herramientas utilizados para llevar a cabo este proyecto, cabe decir que este ha sido el resultado de una metodología de trabajo que he asimilado durante mis años en este grado, y que me ha aportado un orden que ha derivado en control y organización para llevar

a cabo mis ideas.

Por tanto mi producción ha pasado por distintas etapas:

### 3.3.3. Realización de bocetos previos, primeras ideas

Desde un primer momento las ideas que me resultaban más recurrentes en cuanto a los conceptos de dentro y fuera obviamente creaban fronteras espaciales, dividían lugares.

Fue entonces cuando empecé a pensar en una pieza más dinámica, que pudiera moverse en el espacio. Indagando llegué a la conclusión de que podría crear un sistemas de puertas y que estas girasen alrededor de un eje central fijo.

Una vez surgen las características físicas de la pieza comienza el desarrollo de posibles caminos que tomar, en un primer momento se establece el número de piezas que formarán la instalación y distintas soluciones mecánicas para que esta funcione.

Para posibilitar la rotación de los marcos de las puertas se tiene en cuenta la colocación de dos bridas en ambos extremos del eje a las que irán encajadas la arista superior e inferior de cada puerta.

Además por la previsión de un posible desequilibrio se prevé la colocación de una rueda debajo de cada marco que acompañará el movimiento de esta.

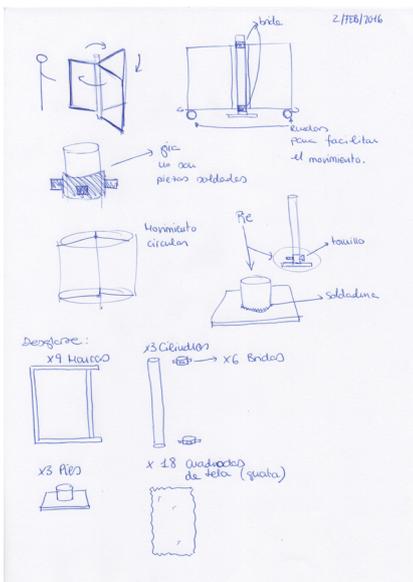


Imagen 9. Dibujos previos.

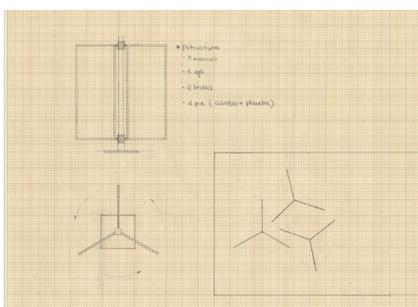


Imagen 11. Ordenación de ideas.

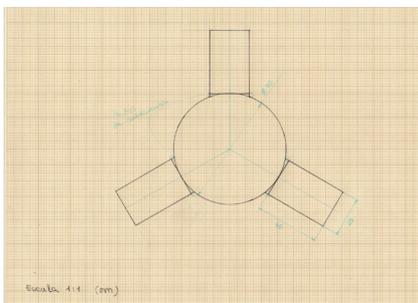


Imagen 12. Vista plantar de la pieza mecánica (brida).

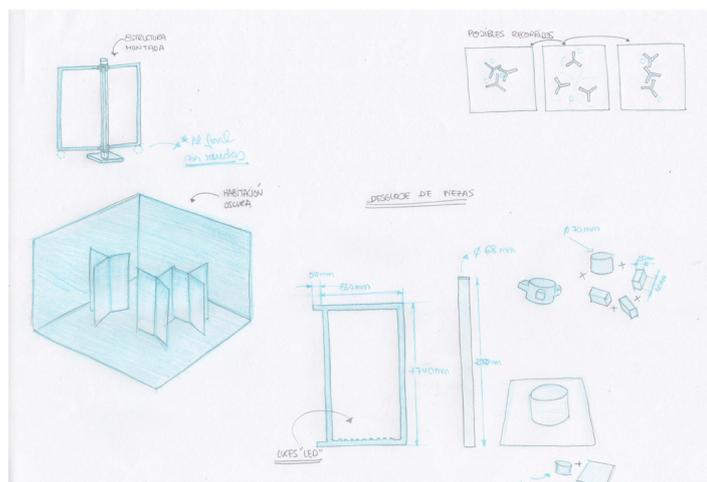


Imagen 10. Dibujos previos.

### 3.3.4. Elección de las características plásticas de la Instalación

A la par que se desarrolla el estudio de las cuestiones conceptuales van apareciendo ideas visuales que poco a poco vamos fijando en el papel como bocetos.

Expresar un diálogo entre dos “conceptos” como hemos dicho antes, únicamente categóricos, es difícil sin establecer fronteras espaciales.

Durante mi paso por Bellas Artes, he sentido especial interés por las piezas que el espectador puede tocar. Se crea algo más allá que una experiencia puntual, de hecho, puede proporcionarnos emociones que hagan plantearnos algunas de nuestras dudas más escondidas.

Surge aquí, el diálogo con una creación física, y esto cobra real importancia cuando concierne a nuestro estado emocional y físico.

Así pues, consideramos que el terreno de la Instalación adquiere un papel importante en esta función. Su característica espacial motiva la percepción sensorial con cualquiera de los sentidos, además, toma en consideración el espacio para explicar cuestiones del ser.

Asimismo, una de las ideas que surgió para después coger fuerza, fue la de elaborar un circuito.

Estamos ante una idea que suscita recorrido como resultado de un movimiento.

Generalmente con un circuito, el espectador se siente invitado a entrar si las características físicas dan pie a ello.

Así, de esta manera favorecemos el movimiento de quien entra en él, y más si aquel que entra, siente la necesidad de hacerlo.

Sin embargo, necesitamos de una dinámica -o sentido- para que nuestro discurso coja fuerza.

El eje siempre es un punto sobre el que gira algo, la referencia. No obstante, lo que intentamos aquí es equiparar la idea de este con la de módulo, ya que no queremos que todo el movimiento proceda de la rotación, sino que podemos añadir más ejes, y por tanto, más mundos. Alrededor de cada uno de ellos, girarán una serie de puertas, las cuales estarán dispuestas frente a otro eje completo que, a su vez, se verá enfrentado a un tercer eje. Un total de tres ejes con tres puertas cada uno.

Se consigue, de este modo, crear una marea de puertas y ejes que nos haga mover, necesariamente, de un sitio a otro. Con ello se alcanza la exploración de nuevas ubicaciones en el espacio.

Más formas de existir salen al paso, nuevas inclinaciones a modo de puertas que se van sorteando y chocando una con otras. Sin embargo, el eje no es explícitamente una metáfora de la persona; ni tampoco, en este caso, lo son las puertas que giran a su alrededor una analogía del exterior. Toda la importancia debe recaer, así, en el recorrido propiamente dicho.

De esta manera se prevé que aquel que decida interactuar con la instalación lo haga desde el punto que quiera, girando en torno a los ejes las veces que crea conveniente, sin llegar a atisbar final alguno dentro de un circuito repetible ad infinitum. No hay un punto exacto al que llegar, no hay, pues, un "destino". El fin es ser partícipe, vivir la experiencia de estar entre las puertas, de moverlas a nuestro antojo con la velocidad y los tiempos que "necesitemos".

Independientemente de que estas estén más o menos lejos las unas de las otras, siempre surgirá el diálogo. Siempre encontraremos sus ejes próximos,

ya sea por cercanía o equidistancia. Cuestión esta última que supone una de las principales características espaciales de la instalación que trabajamos.

Respecto a lo anterior, resulta también muy importante la idea de módulo, entendiendo por ello que cada una de las piezas constituidas por el eje y las puertas son idénticas entre sí. La exactitud de éstas genera el constante surgimiento de relaciones referenciales, las cuales dan lugar a un sentimiento de repetición y, por tanto, a la apertura de una dinámica. Pero no una dinámica de bucle, sino de continua búsqueda, de continuo trayecto entre las puertas.

Otro factor al que tuvimos que dedicar atención fue al ambiente. En este sentido, y con el deseo de enfatizar la idea de movimiento, consideramos acertado atenernos a dos condiciones, a saber:

En primer lugar, que la habitación o espacio en el que se encuentren las piezas esté a oscuras; y, seguidamente y obviamente ligado a lo anterior, que cada una de las puertas que se encuentran alrededor de los ejes dispongan de una iluminación propia.

También se tuvo que atender con especial esmero a las decisiones referentes a la elección tanto del material como del color, a fin de que el diseño de las piezas que forman parte de la instalación cumpliera adecuadamente con el objetivo deseado. Sin embargo, aunque más tarde detallaremos el porqué de nuestras elecciones de una manera más procesual, creemos oportuno mencionar aquí que las características estéticas y sonoras de estos han sido decisivas en su selección.

De forma muy somera, y en cuanto al material empleado, diremos que se eligió para la construcción de los ejes el hierro y la guata.

Por lo que respecta al color, no obstante, es interesante recalcar que las piezas metálicas que marcarán la estructura fueron pintadas de negro, ya que consideramos que esta sería la opción óptima para que se integrasen fluidamente en la oscuridad de la sala. Por otro lado, el color blanco y la textura de la guata hacen de contraste, factor que únicamente existe con el motivo de dar cabida a la luz para que esta haga el trabajo de enfoque espacial del recorrido.

Respecto de la alternativa entre dejar el espacio en silencio o dotarlo de algún estímulo sonoro, nos decidimos por la primera de las opciones. El propósito de esta elección fue el que la persona o personas que interactúen con la instalación sean en todo momento conscientes de su movimiento y de las direcciones que toman, sin que pueda existir interferencia auditiva alguna, fuera de las lógicas generadas por el propio mecanismo de los módulos. Así, tan sólo quedará el sonido metálico de las ruedas girando sobre el eje y el de los pasos de las personas abriéndose camino en el espacio.

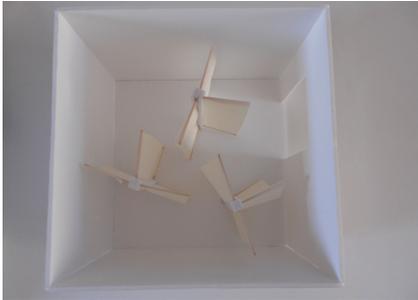


Imagen 13. Maqueta con posible distribución.

### 3.3.5. Construcción de una maqueta orientativa a escala

Gracias a esta labor se consigue hacer un estudio más en profundidad de la pieza. Tenemos la obra y una posible sala a escala, ya podemos empezar a jugar con el espacio y ver las posibilidades que tiene como instalación.

De esta manera ya podemos poner medidas reales a la obra, hemos visto que funciona bien en el espacio y que las piezas dialogan unas con otras.

Materiales y herramientas empleados para la construcción de la maqueta:

Cartón pluma	Cinta adhesiva
Pegamento universal	Papel japonés
Tijeras	Madera de balsa
Cúter	



Imagen 14. Lijado de eje.

### 3.3.6. Materiales utilizados

La estructura de todas las piezas, (llamemos pieza a cada uno de los ejes con sus respectivas puertas) está realizada enteramente con hierro.

El hierro es un material que nos aporta unas propiedades físicas muy buenas para la construcción.

Su dureza y flexibilidad permite crear con mayor facilidad piezas mecánicas que funcionen, en mi caso la realización de las bridas para el encaje de las puertas.

Además necesité de un apoyo textil para el recubrimiento de los marcos que tenía previsto construir.

Con anterioridad en la asignatura de 3<sup>o</sup> de Arte y Naturaleza estuve trabajando con guata y las características que aproveché de ella fueron que era traslúcida, ligera y fácil de manipular.

Asimismo encontré otra cualidad que simplemente me atraía plásticamente, que fue la del aspecto cardado y a la vez homogéneo que presentaba este algodón.

Esto fue lo que me decidió a utilizar este material.

Listado de materiales necesarios para la construcción de la pieza:

### ESTRUCTURA METÁLICA

UNIDAD	MATERIAL	MEDIDA
1	decapante para metal	
9	cuadradillo de hierro	20x20x6000 mm
1	cuadradillo de hierro	25x25x1000 mm
3	plancha de hierro	250x250 mm, grosor 100mm
3	tubo de hierro	∅ 600x2000mm
9	tubo de hierro	∅670 x 1000 mm
18	tornillos de cabeza ancha hendida	∅4x40mm
18	tuercas	
36	arandelas	
3	imprimación universal (bote spray)	
10	pintura negra mate (bote spray)	

### MARCO TEXTIL

UNIDAD	MATERIAL	MEDIDA
1	guata	114m <sup>2</sup> grosor 25mm
1	cinta adhesiva de doble cara	20x2000mm

### MARCO ELÉCTRICO

UNIDAD	MATERIAL	MEDIDA
81 (leds)	tira de leds adhesiva	
1	cable	5000mm
3	porta pilas	
18	pilas	
3	interruptor	
1	hilo de estaño	500mm

### **3.3.7. Obtención y preparación del material**

En un primer momento me hice con un listado de empresas que pudieran suministrarme estos materiales, teniendo en cuenta el precio y su proximidad al taller donde iba a construir las piezas.

Localicé una empresa de materiales de derribo donde pude adquirir a bajo coste piezas de hierro que aunque estaban pintadas podía reciclar.

Conseguí cuatro tubos de 250 mm de largo con algunas abolladuras pero que pude rescatar.

Empecé comprobando hasta qué punto era factible su reutilización.

En primer lugar, en el taller junto con los planos observé que de cada tubo podía aprovechar 200 mm sin que hiciera falta quitar ninguna abolladura. Esto aligeró el proceso de construcción.

El siguiente paso fue cerciorarme de que no hubieran muchas capas de pintura y que no fuera excesivamente costoso poder decaparlas.

Hizo falta un decapante especial para metal, un cepillo metálico y una lija milhojas para poder dejar el material en buenas condiciones.

Aunque surgió un pequeño problema, el hierro que había bajo esas capas de pintura era galvanizado, lo cual me hizo pensar en las posibles dificultades que aparecerían al soldarlo con otras piezas de hierro.

El hierro galvanizado es un hierro al que se le ha aplicado una capa de zinc para facilitar la resistencia de la corrosión del metal.

Sin embargo cuando intentamos soldarlo, el zinc se libera en el aire, creando una atmósfera altamente tóxica por lo que antes de empezar a soldar se debe eliminar el galvanizado.

Traté de hacerlo con una radial, colocándole un disco de desbaste e incidiendo en las zonas que sabía que irían soldadas a las otras piezas de hierro.

El fin para el que estaban destinados estos tubos era el de sostener como eje central los marcos de las puertas que estaba preparando.

Por otra parte, el resto de materiales metálicos los conseguí en una empresa de desguace pero no encontré material reciclable si no que lo tuve que comprar nuevo.

Que fuera nuevo tenía una ventaja y era que la materia prima estaba en perfecto estado, por tanto únicamente fue necesario limpiar las piezas con disolvente universal para quitarles la capa oleosa que llevaban adherida a la superficie.

Para comprar la guata, contacté con una empresa de suministros textiles donde pude adquirir 114m<sup>2</sup> de 25 mm de grosor.

### 3.3.8 Construcción de la obra

Se fijan las medidas exactas para la construcción de las piezas.

Y se hace una división en cuanto a proceso de trabajo dentro de la construcción de la obra.

#### Estructura metálica:

A continuación, el desglose de cada conjunto metálico:

Para cada pieza se construyeron 2 bridas, 3 puertas y un soporte sobre el que fijar el eje.

Para la elaboración hizo falta contar con la siguiente maquinaria y equipo de seguridad:

<b>MAQUINARIA, HERRAMIENTAS Y MATERIAL FUNGIBLE</b>
sierra de cinta automática para metal
limas
amoladora
discos para la amoladora (desbastes y milhojas)
soldador Mig/Mag
martillo
gatos
taladro
broca de $\varnothing 4,5$ mm
escuadra
pinzas metálicas
cinta métrica
regla milimetrada

<b>EQUIPO DE SEGURIDAD</b>
careto protectora
careta protectora para soldar
guantes de protección
guantes para soldar
mandil
calzado de seguridad
guantes para pintar
maskarilla protectora



Imagen 15. Construcción de bridas.



Imagen 16. Detalle brida y encaje de marcos.



Imagen 17. Plano general de los marcos de hierro.



Imagen 18. Detalle soporte del eje.

### **Bridas:**

Para llevar a cabo nuestro cometido se consideró necesaria la existencia de unos tubos de diámetro superior al del eje que no encajaran pero sí que pudiesen moverse alrededor.

Esto permitió que las puertas unidas a las bridas pudieran girar sin ningún problema.

Por lo que se reservaron seis de los nueve cilindros de hierro para construcción de estas.

A cada cilindro hubo que soldar tres cuadradillos de 25x25x40 mm. Estos permitieron un encaje acertado entre las bridas y los marcos de las puertas. Sólo hizo falta asegurarlas pasando un tornillo con dos arandelas y ajustándolo con una tuerca en cada unión.

### **Puertas:**

Las medidas del marco son 700x1740 mm, aunque la arista vertical interior no se colocará en el vértice de las aristas superior e inferior si no 50 mm hacia fuera.

Esto se hace así para que el sobrante del marco encaje en las bridas que hemos construido. De esta manera resulta una pieza fácilmente desarmable. Ya que si soldáramos las puertas directamente a los cilindros tendríamos una pieza de grandes dimensiones en un solo bloque. Lo que complicaría bastante la labor de desmontaje y transporte.

Para la elaboración de estas, primero se prepara el material: se cortan nueve tubos 1740mm de largo y se biselan, a continuación se cortan otros nueve pero estos de 1700 mm, formarán la parte del marco más próxima al eje y por último 18 tubos de 700 mm de largo que conformarán las aristas superior e inferior de los marcos. Que también se biselarán pero sólo en los extremos exteriores.

De esta manera que queda soldar las cuatro aristas que forman cada marco, desbastar la parte gruesa del hilo de soldadura con la amoladora y pasar el disco mil hojas por las uniones para integrarlas en las piezas y que esta quede homogénea y sin imperfecciones visibles.

### **Soporte del eje:**

Para la construcción del pie que sostiene el eje hizo falta uno de los cilindros antes previstos en el listado de material de 670 mm de diámetro.

Se estableció que este fuera de diámetro superior para que encajara con facilidad.

Cada uno de los cilindros se soldó a una plancha de metal por la parte exterior, dejando ver un hilo de soldadura que posteriormente se rebajó con una amoladora a la que le colocamos un disco de desbaste y posterior mil hojas para dejar la superficie más lisa.

Tras encajar el eje a su soporte se optó por fijarlo mediante unos puntos de soldadura. Lo que dio mayor consistencia a la estructura.



Imagen 19. Imprimación de la pieza.

### **Imprimación y pintura:**

Una vez elaboradas todas las piezas, se preparan para poder pintarlas.

Primero se limpian con disolvente universal y se les da una capa de imprimación para protegerlas de la oxidación.

Y a continuación se llevan a la cabina de pintura donde aplicaremos sobre cada una de ellas la pintura negra que hemos escogido.

### **Entorno textil:**

Cada marco irá cubierto por ambos lados de una lámina de guata de 700x1740 mm.

Para su adhesión a este, primero se plancha la cara interior de la tela ya que debido a su textura rugosa es probable que tengamos dificultades para pegarla por lo que es preferible crear una superficie homogénea.

Después fijaremos al borde metálico pequeñas tiras de cinta adhesiva de doble cara de aproximadamente 30 mm de ancho. Donde posteriormente al montaje de la estructura las descubriremos para pegar la guata.

### **Entorno eléctrico:**

Como indicamos con anterioridad en la descripción formal de la instalación, entre capa y capa de guata, sobre la superficie de la arista inferior del marco colocaremos una tira adhesiva de leds blancos (nueve leds por hoja). Las tres tiras de cada módulo irán conectadas a un portapilas de ocho pilas medida AA, con lo cual conseguiremos una tensión de doce voltios, suficiente para que las luces led funcionen perfectamente. En cada uno de los circuitos, se acoplará también un interruptor.

La idea de que las luces esten alimentadas con baterías y no con una conexión directa a la red eléctrica está pensada para dotar a la instalación de una mayor autonomía, facilitando así su posible ubicación incluso en salas sin enchufes cercanos. Otra razón, es que la obra está proyectada para que el público interactue con ella: que la toquen, que rueden por ella... por ello el tener la fuente de alimentación directamente en la misma estructura evita tener que tirar cables por el suelo. Con todo esto conseguimos evitar tener obstaculos por la zona de interacción.



Imagen 20. Detalle de cinta de doble cara y guata.



Imagen 21. Cinta de leds.

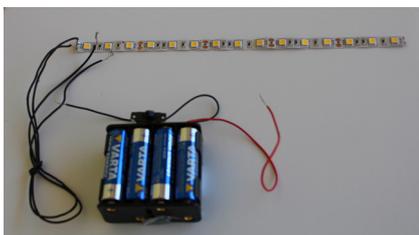


Imagen 22. Elementos eléctricos: cinta de leds, cables y portapilas.

A continuación podemos ver un diagrama en el cual se plasma la pequeña instalación eléctrica. Hay que tener en cuenta que cada uno de los tres módulos de la obra tiene su propio circuito. Comentar que en el diagrama los cables rojos son los positivos, los verdes los negativos y cada una de las lámparas representa una tira de leds.

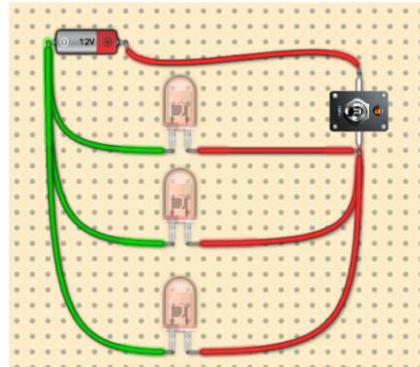


Imagen 23. Diagrama de la instalación eléctrica.

### 3.3.9 Obra final. INSTALACIÓN. Ser: en recorrido



Imagen 24. PEIRÓ MUÑOZ, C. *Ser: en recorrido*, 2016. Facultat de Belles Arts Sant Carles, Valencia.

Imagen 25. PEIRÓ MUÑOZ, C. *Ser: en recorrido*, 2016. Facultat de Belles Arts Sant Carles, Valencia.

Imagen 26. PEIRÓ MUÑOZ, C. *Ser: en recorrido*, 2016. Facultat de Belles Arts Sant Carles, Valencia.



## 4.CONCLUSIONES

Una vez finalizado este proyecto de final de grado es pertinente hacer una valoración sobre los objetivos cumplidos y los resultados obtenidos.

En primera instancia cabe decir que el proceso de desarrollo práctico se ha efectuado en orden a la metodología. Sin embargo, aunque hubo algunos fallos al principio en cuanto a ejecución, se consiguió avanzar en todo momento.

La construcción de estructuras que acometen cierta mecánica resulta un proceso largo y tedioso, donde la exactitud y la pulcritud en el trabajo cobran real importancia. Y más tratándose de piezas cuya apariencia y movimiento debía ser igual. La elección de que los tres ejes y las puertas que giraban sobre ellos fueran idénticos, hacía más difícil la evolución, pero en caso de salir bien, se acrecentaba el resultado.

Por tanto se trató seguir un buen proceso de elaboración, en el que el trabajo previo fue crucial.

La realización de los bocetos, la maqueta, poner medidas a las piezas, no dejar nada al azar, favoreció la fase de construcción, que resultó ser muy llevadera y productiva. Y así se acabó realizando todo, paso a paso, encajando piezas y observando como el proyecto iba cobrando vida. Y no sin estar en todo momento volcada conceptualmente en lo que hacía.

Aunque el proceso de construcción en ocasiones se tornaba mecánico tenía el concepto, tenía la visión de aquello que quería. Lo que resultaba motivador para seguir adelante con él.

Para mí, la instalación es un género artístico en el que es crucial tener todo atado. Resulta realmente generoso cuando después de semanas de trabajo, de listas, porfin sabes que está.

Hablar de un diálogo entre dos conceptos tiene un enfoque complicado si se quiere ir más allá de lo que la geometría nos permite. Y aquí reside la magia de la empresa que hemos llevado a cabo: reconocer recorridos, puntos de vistas, ambiente y situar nuestro discurso en la obra.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

### 5.1. BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

#### 5.1.1. Libros

BACHELARD, GASTON. *La poética del espacio*. Madrid: Breviarios del fondo de cultura económica, 1993.

PARDO, JOSE LUIS. *La Intimidad*. Valencia: PRE-TEXTOS, 1996.

BAUMAN, ZYGMUNT. *Modernidad Líquida*. México: S.L. Fondo de cultura económica de España, 2002.

BAUMAN, ZYGMUNT. *Comunidad: En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI de España editores, S.A.

FRIEDRICH BOLLNOW, OTTO. *El hombre y el espacio*. Barcelona: Labor, S.A., 1969.

SÁNCHEZ ARGILÉS, MÓNICA. *La instalación en España 1970-2000*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2009.

PUJOL, CARLES. *La instal·lació: Sense espai*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, D.L., 1991.

#### 5.1.2. Artículos en revistas y publicaciones periódicas

VÁSQUEZ ROCCA, A. Zygmunt Bauman: Modernidad líquida y fragilidad humana (2008). En: *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008, num. 19, ISSN 1578-6730. [Consulta: 2016-03-24].

Disponible en:

< <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/19/avrocca2.pdf> >

#### 5.1.3. Páginas web

ANTIVJ. *Antivj is a visual label*. Bruselas.[consulta: 2016-02-20],

Disponible en:

<[http://antivj.com/3Destruct\\_v2/](http://antivj.com/3Destruct_v2/)>

*Dechile: Diccionario etimológico*. [consulta: 2016-02-24],  
Disponible en:  
< <http://etimologias.dechile.net/?recorrer> >

#### **5.1.4. Documentos audiovisuales**

Richard Serra at the Guggenheim Bilbao. En: *You Tube* [vídeo]. Alemania: You Tube, 2011-05-28.

[consulta: 2016-07-18],

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

Es un fragmento de:

TAPPEINER, A.M. (dir.) Richard Serra: Thinking on your feet [documental]. Alemania: Westdeutscher Rundfunk, 2005.

Olympus Playgroud - 3Destruct. En: *You Tube* [vídeo]. Alemania: You Tube, 2014-05-06.

[consulta: 2016-07-21],

Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=yI1ASNtqAfl> >

## 6. ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Richard Serra: *Snake*, 1994-1997. Museo Guggenheim, Bilbao.

Imagen 2. Richard Serra: *La materia del tiempo*, 1994-2005. Museo Guggenheim, Bilbao.

Imagen 3. Aleksandr Rodchenko: *Hanging Spatial Construction no.11 (Square in Square)*, 1921. Museo Reina Sofía, Madrid.

Imagen 4. Aleksandr Rodchenko: *Hanging Spatial Construction no.12*, 1921. Museo Reina Sofía, Madrid.

Imagen 5. Carles Pujol: *Alicia!*, 1984. Palacio de Bellas Artes, Madrid.

Imagen 6,7. Yannick Jacquet, Jérémie Peeters y Thomas Vaquié: *3DESTRUCT*, 2007. Bienal de arte contemporáneo, Louvain, Bélgica.

Imagen 8. BACHELARD, GASTON. *La poética del espacio*, 1993. Portada de libro.

Imagen 9. Dibujos previos.

Imagen 10. Dibujos previos.

Imagen 11. Ordenación de ideas.

Imagen 12. Vista plantar de la pieza mecánica (brida).

Imagen 13. Maqueta con posible distribución.

Imagen 14. Lijado de eje.

Imagen 15. Construcción de bridas.

Imagen 16. Detalle brida y encaje de marcos.

Imagen 17. Plano general de los marcos de hierro.

Imagen 18. Detalle soporte eje.

Imagen 19. Imprimación de la pieza.

Imagen 20. Detalle de cinta de doble cara y guata.

Imagen 21. Cinta de leds.

Imagen 22. Elementos eléctricos: cinta de leds, cables y portapilas.

Imagen 23. Diagrama de la instalación eléctrica.

Imagen 24. Imagen 24. PEIRÓ MUÑOZ, C. *Ser: en recorrido*, 2016. Facultat de Belles Arts Sant Carles, Valencia.

Imagen 25. Imagen 24. PEIRÓ MUÑOZ, C. *Ser: en recorrido*, 2016. Facultat de Belles Arts Sant Carles, Valencia.

Imagen 26. Imagen 24. PEIRÓ MUÑOZ, C. *Ser: en recorrido*, 2016. Facultat de Belles Arts Sant Carles, Valencia.

## 7. ANEXO

Adjuntado en la plataforma EBRON junto a este documento.





















