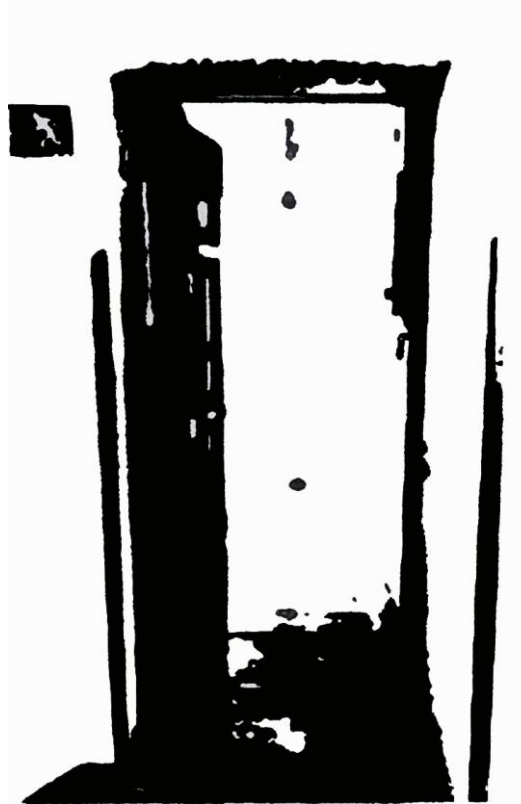


UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS
MÀSTER OFICIAL EN PRODUCCIÓ ARTÍSTICA



Trabajo de Final de Máster

**Hàbitat: La presencia indirecta de lo humano en
lo insignificante del espacio íntimo**

Tipología 4

Adrián Sánchez Encabo

Dirigido por Leonardo Gómez Haro

Valencia, Septiembre de 2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

Agradecimientos

A mi alrededor, a los que me sirven de inspiración con sus acciones, a Leo Gómez, tutor de este trabajo, que me ha ayudado un montón, y, sobre todo, a mis padres.

En el presente Trabajo de Final de Mater se lleva a cabo el desarrollo de un proyecto basado esencialmente en la utilización, tanto del objeto cotidiano, como los espacios interiores que me rodean.

A través de la observación empezamos a enamorarnos de lo que ven nuestros ojos y luego lo plasmamos intentando buscar un estilo propio en el que se encuentren factores como la sorpresa o el azar. Nos basamos en las formas simples, buscando una armonía entre las curvas y las rectas. Sobre todo, se experimenta, no nos conformamos con usar el mismo método efectista en cada una de nuestras composiciones, cada pieza es un mundo.

Todos estos espacios en los que pasamos o hemos pasado un tiempo ya tienen una historia que contar y son parte de nuestra vida.

Los analizamos de una forma estructural y poco a poco van cobrando forma y se convierten en la visión que tenemos de ellos.

Como apoyo teórico, vamos a hablar de diferentes artistas (ya sean plásticos, literatos...) que han utilizado los espacios interiores y el objeto cotidiano como fuente de inspiración para su producción artística o literaria, y los diferentes puntos de vista que dan unos y otros.

Hábitat, Presencia humano, Pluridisciplinar, Cotidianeidad, Intimidad, Interiores, Arte

Índice

1- Introducción	11
1.1 Presentación	11
1.2 Objetivos	14
1.3 Metodología	16
2- PRIMERA PARTE: Fundamentación Teórica	18
2.1 El espacio cotidiano de interior: La casa	21
2.2 Objetos cotidianos con los que interactúa el habitante	26
2.2.1 Las ventanas y las puertas	26
2.2.2 La cama y el sofá	30
2.2.3 Los armarios y las estanterías	33
2.2.4 Las paredes	38
2.2.5 Otros objetos cotidianos	42
3- SEGUNDA PARTE: Proyecto Artístico	46
3.1 Serie <i>Armarios y estanterías</i>	47
3.1.1 <i>Alienación I</i>	49
3.1.2 Serie <i>HÁBITAT</i>	57
3.1.3 <i>La nave</i>	61
3.2 Serie <i>Sofás</i>	63
3.2.1 <i>Homenaje a la siesta</i>	69
3.2.2 <i>Primer Acto y Segundo Acto</i>	72

3.3	Serie <i>Ventanas</i>	76
3.3.1	<i>El día</i>	81
3.3.2	<i>La noche</i>	82
3.4	Serie <i>Huellas íntimas y palimpsestos</i>	84
3.4.1	Serie <i>Huellas íntimas</i>	86
3.4.2	Serie <i>¿Como en casa?</i>	90
3.5	El baño como zona de alta significación para el artista	97
3.5.1	<i>Contracasualidad I</i>	98
3.5.2	<i>Contradescripción I</i>	101
3.5.3	<i>Contradescripción II</i>	103
3.5.4	<i>Selfie y Oniria e Insomnia</i>	105
4-	Conclusiones	109
5-	Fuentes	113
5.1	Bibliografía	113
5.2	Webgrafía	114
5.3	Bibliografía consultada pero no utilizada	115
5.4	Índice de imágenes	115

1- Introducción

*“El reflejo de lo mío, de un mundo pequeño, intrascendente, pero
transcendente para mí porque es lo que he vivido”¹*

1.1 Presentación

Este trabajo pretende ser un retrato de los espacios interiores que habito. Un espacio interior ha sido creado por el hombre, pero este espacio cambiará dependiendo de las personas que habiten en él.

Todos estos elementos que tenemos a nuestro alrededor, y con los que interactuamos cotidianamente en ese espacio íntimo, acaban siendo parte de nosotros, cobran vida y cuentan parte de nuestra historia personal.

Hablar metafóricamente de todo ello es hablar de la casa, que para nosotros, es la zona más íntima de cada ser humano, allí haces lo que de verdad eres, sin que nadie desconocido de la calle te juzgue.

Este es un proyecto que ya empezó a rondarnos la cabeza en 2014 y que por falta de madurez artística quedó aparcado hasta que a finales del curso pasado lo volvimos a retomar con una serie de fotograbados. Fue entonces cuando decidimos abordarlo totalmente como tema principal en nuestra obra durante el año que ha durado este Máster Oficial de Producción Artística.

Se trata de un tema del que ya han hablado artistas tan dispares como Antonio López, Antoní Tàpies y Carmen Laffón, o como Carmen Calvo, Matha Rosler, y Christian Boltanski, cada cual desde sus respectivos puntos de vista. Analizando los elementos comunes y

¹ The art Digger, *Florencio Galindo* [<https://www.youtube.com/watch?v=h4vJy0sDhZc&t=262s>], [Última consulta: 2017/ 07/10]

recurrentes en nuestra propia producción artística –bien sea escultórica, pictórica, o gráfica-, y buscando un hilo vertebrado que diese cohesión a nuestro discurso, hemos llegado a la conclusión de que ese tema es también el nuestro, y que podemos ofrecer una aportación original a esa temática a través de nuestra experiencia personal como estudiantes de BBAA que han vivido en diferentes ciudades, y siempre en casas de alquiler.

Como fundamentación teórica de ese tema que nos parece más afín a nuestra particular producción artística, en la Primera Parte del TFM se hará una introducción en la que hablamos de la casa en general como principal escenario del espacio cotidiano de interior.

Tras tratar el concepto de la casa desde un punto de vista general, pasaremos a profundizar en aspectos más particulares dentro de este ámbito. Y, más en concreto, hablaremos de una serie de muebles que están dentro de estos espacios y que nos han servido como motivo de inspiración para imaginar una serie de situaciones que se pueden llegar a producir, o que se puedan haber producido en un espacio de estas características.

Tras la fundamentación teórica de la primera parte de este TFM pasaremos, en su segunda parte, a lo que conforma nuestro proyecto artístico personal, y en ella explicaremos una selección de piezas que, pensamos, bien podrían funcionar como metáforas de algunos de los conceptos explicados en la fundamentación teórica.

Y una vez hayamos terminado de explicar cada una de las obras presentadas en el apartado práctico, comentaremos la consecución de los objetivos marcados, las reflexiones derivadas de haber llevado a cabo el presente trabajo de investigación, y las conclusiones a las que su elaboración nos ha conducido.

Después, mostraremos la bibliografía consultada durante la redacción de este trabajo, dividida en libros, catálogos, e información conseguida en la web seguida de la bibliografía consultada pero que al final hemos decidido no introducir en nuestro trabajo.

Y por último, presentaremos el índice de imágenes que hemos utilizado para este trabajo.

El apartado dedicado a la producción artística que vamos a presentar en este trabajo de investigación es fruto de la unión de varios proyectos, divididos en series, cuyo nexo en común es el tema investigado.

Con esto queremos decir que no hace falta que todas las piezas que presentamos aquí estén siempre expuestas en su conjunto, sino que son bastante independientes unas y otras.

Sí que es cierto que hay algunas piezas que no se pueden separar de otras piezas, y esas son las que están conformadas como series. Pero la mayoría de las obras funcionan perfectamente ellas solas.

Algunas de ellas han sido concebidas como una instalación, y necesitarán por tanto contextualizarse en el espacio expositivo, pero eso ya lo iremos explicando según avance el trabajo de Fin de Máster.

No vamos a negar que nuestra intención, en un futuro no muy lejano, sea presentar todo este trabajo dentro de un espacio expositivo. De hecho, ya tenemos pensadas algunas nociones básicas de cómo se montaría esta supuesta exposición individual y cuáles podrían ser las salas candidatas a albergarla.

El proyecto que estamos presentando, como su título indica, vamos a hablar principalmente del "Hábitat", es decir de todo lo que gira en torno a la acción de "Habitar", pero entendido, dicho término, en el sentido que le dimos al principio de esta introducción, es decir, como el espacio íntimo, donde habito.

Creemos que el espacio donde más comúnmente se produce la acción de habitar es en una casa. Esa es nuestra hipótesis de partida, Por lo tanto, nosotros, que somos artistas visuales, y no sociólogos ni antropólogos, intentaremos, realizar nuestro proyecto hablando de la acción de "habitar" a través de imágenes metafóricas de la casa.

Para ello tomaremos de referencia las diferentes partes de la casa y los objetos que allí se encuentran. Cada uno de ellos tiene un simbolismo que los puede poner en relación con el hombre que habita allí.

Pero no solo contaremos un discurso con las experiencias que hemos tenido nosotros en ese espacio, sino que buscaremos las diferentes pistas que otros desconocidos dejaron allí mientras ejercían la acción de "habitar".

Jugaremos a ser detectives, buscando la historia y el discurso en cada uno de los rincones en los que vivimos. Cada pista puede ser una historia que contar de alguien que no conocemos, pero que, como nosotros, está dando vida a una casa, a un piso de estudiantes.

Porque una casa sin un hombre que la habite, es como un cuerpo sin alma. Es un cadáver, una ruina del pasado.

1.2 Objetivos

Al igual que vamos a dividir todo este trabajo de fin de Máster en dos partes, esta sección de objetivos la dividiremos en los objetivos marcados en la fundamentación teórica y en objetivos marcados en el proyecto artístico.

Nuestro objetivo principal, en cualquier caso, es el de recopilar en este documento todo lo que se ha aprendido dentro de este Máster Oficial de Producción Artística, ya sean ideas sugeridas por las lecturas realizadas, metodologías de trabajo, conocimientos tanto teóricos como prácticos, técnicas o procesos.

- Objetivos marcados para la fundamentación teórica de este TFM
 - Recopilar la máxima información sobre algunos conceptos que se derivan del tema aludido en la introducción, y que están relacionados entre sí (espacio interior, hábitat, casa, objetos cotidianos...), mediante la lectura de libros, catálogos de exposiciones y otros documentos encontrados en la web.
 - Analizar y estudiar las diferentes opiniones que literatos, poetas, pensadores y artistas han dejado en sus críticas, libros, revistas o catálogos, para que no haya contradicciones entre su manera y la nuestra de abordar unos conceptos y otros.
 - Tomar en consideración diferentes informaciones, no sólo escritas, sino también visuales o de otra índole sensitiva, que hablen de algunos conceptos tanto en el campo de la escultura, como en el de la pintura o del dibujo, que puedan servirnos de ayuda para afianzar algunos de los planteamientos que trataremos de desarrollar al hablar de los espacios cotidianos de interior.
 - Indagar en la posible representación de lo humano a través de la dicotomía presencia/ausencia del cuerpo, y más en concreto, a través de los indicios que indiquen fragmentos de la biografía de otras personas. Para ello, en este trabajo vamos a intentar acercarnos a oficios que pueden asemejarse a la labor del artista, como por ejemplo la del arqueólogo o el detective.

- Abordar el concepto de los espacios cotidianos de interior, intentándolos relacionar con la insignificancia de los objetos cotidianos y de la presencia humana que podemos encontrar tanto en los usos de los diferentes objetos que analizaremos como en el espacio que los contiene.
 - Contraponer todos estos conceptos de la intimidad con lo que para nosotros es su contrario, es decir, la calle o el mundo exterior, entendidos como un campo de batalla.
 - No nos interesa encontrar información de una casa deshabitada. Nos interesa las casas que han sido o están siendo habitadas, en este caso por mí y las diferentes personas con las que vivo. Sin embargo, en algunas de las cuestiones abordadas, hablaremos de algunos artistas que han tratado el tema de los espacios deshabitados y que nos pueden haber inspirado a la hora de realizar este trabajo.
 - Finalmente, un objetivo no menos importante para nosotros es el lograr contar historias veraces dentro de un mundo insignificante para la mayoría de la sociedad pero trascendental y muy significativo para nosotros.
- Objetivos marcados para el proyecto artístico de este TFM
- Encontrar obras de otros artistas que nos sirvan como referentes tanto conceptuales como técnicos, y que estén relacionados con cada una de nuestras piezas. Tras comprobar que esto es así, profundizar en las ideas que conllevan tales planteamientos para poder avanzar en nuestro trabajo creativo.
 - Incluir elementos que modifique la percepción de cada uno de los objetos que vamos a presentar/representar, priorizando que estos puedan producir en el espectador cierta sensación de incompreensión, reflexión y posterior entendimiento de la pieza a través de sus propias conclusiones.
 - Permitir que el espectador cierre la composición, dándole pistas de las posibles interpretaciones, pero sin llegar al hiperrealismo tanto pictórico, como escultórico o gráfico.

- Crear piezas como si estas fuesen fragmentos de la realidad en la que vivimos. En sí, los recuerdos que tenemos de cada una de las cosas que queremos representar son fragmentos de la realidad.
- Como último objetivo, y ya como propuesta futura, conseguir encontrar un espacio expositivo que nos sirva para reunir todas las obras presentadas en este trabajo y posibilitar una exposición en la que todas las piezas tengan un mismo protagonismo.

1.3 Metodología

En este trabajo hemos abordado tanto una parte teórica como una parte práctica. La parte teórica se ha ido formando poco a poco. Primeramente, tras decidir sobre lo que queríamos tratar en este trabajo, lo que hicimos fue dejarnos influir por personas que han tratado este tema, tanto profesores, como compañeros o libros y catálogos de artistas que tenemos como referentes y que sabemos que lo han tratado.

Tras recopilar la información buscada, comenzamos por leer parte de los libros que nos han recomendado y que nos sirven para, seguidamente, empezar a producir con una idea bastante clara de lo que queremos hacer y por qué lo queremos hacer.

Durante la producción de las diferentes obras, el mismo proceso cambia alguna de las ideas que teníamos marcadas desde el principio. Estas “alteraciones del proyecto” nos sirven para pensar bien la pieza y preguntarnos si la idea que teníamos en mente antes de empezarla era la correcta. En este punto, nos basamos en una frase célebre que dijo Picasso: “La inspiración existe, pero tiene que encontrarte trabajando”. Con esto queremos decir que el proceso es muy importante, y que nosotros partimos con una idea en mente, pero esta idea, según se vaya produciendo la obra, irá cambiando, algunas veces mucho, algunas veces menos.

En los ratos libres que no estamos produciendo, seguimos leyendo diferentes libros y subrayando diferentes ideas que nos puede venir bien para producciones actuales, posteriores, o como ayuda a la fundamentación teórica para este trabajo.

En cuanto a la parte teórica de este TFM, hemos necesitado aproximadamente unos 8 meses de trabajo repartidos en:

- Buscar bibliografía en la biblioteca, páginas web, libros propios.
- Leerme los libros que me interesen para el trabajo.
- Empezar a realizar los trabajos prácticos que sirven como praxis atendiendo a todo lo que había leído anteriormente.
- Redactar un índice.
- A partir del índice, y de la información que tengo, redactar el presente texto.
- Revisar todo aquello que he hecho con el tutor académico.
- Buscar imágenes que me puedan servir de apoyo para que sea más fácil la explicación del trabajo.

Lo que más tiempo nos ha llevado, quizás, ha sido la búsqueda de información y la lectura de los libros seleccionados.

El índice fue redactado a partir de las diferentes lecturas recopiladas en estos 8 meses.

He de confesar, que, durante las diferentes asignaturas que he cursado en este Máster de Producción Artística, he recopilado gran información no solo de referentes de esa asignatura, sino de todo lo relacionado con mi investigación.

Por último, decir que he recibido clases lo más variadas posibles. Muchas de ellas no tenían nada que ver entre sí. Y aunque parezca mentira, el estar en asignaturas totalmente diferentes me ha servido para abordar este tema de una forma más general y atractiva. He aprendido de todo un poco y todo esto lo he podido llevar a mi tema de investigación.

2- PRIMERA PARTE: Fundamentación Teórica

“Después, acérquese a la naturaleza. Entonces trate de expresar como un primer hombre lo que ve y experimenta, y ama y pierde. Por eso, sálvese de los motivos generales yendo hacia aquellos que su propia vida cotidiana le ofrece; diga sus tristezas y deseos, los pensamientos que pasan y su fe en alguna forma de belleza. Diga todo eso con la más honda, serena y humilde sinceridad, y utilice para expresar las cosas que lo circundan, las imágenes de sus sueños y los temas de su recuerdo. Si su vida cotidiana le parece pobre, no la culpe, cúlpese usted; dígame que no es bastante poeta para suscitar sus riquezas. Para los creadores no hay proeza ni lugar pobre, indiferente. Y aún cuando usted estuviese en una prisión cuyas paredes no dejasen llegar hasta sus sentidos ninguno de los rumores del mundo, ¿no le quedaría siempre su infancia, esa riqueza preciosa, imperial esa arca de recuerdos? Vuelva usted a ella su atención. Procure hacer emerger las hundidas sensaciones de aquel vasto pasado: su personalidad se afirmará, su soledad se agrandará y convertirá en un retiro crepuscular ante el cual pase, lejano, el estrépito de los otros. Y si de esta vuelta a lo interior, si de este descenso al mundo propio surgen versos, no pensará en preguntar a nadie si los versos son buenos”²

No se puede describir mejor. Parece que Rilke estaba pensando en nosotros cuando escribió este ensayo. Es lo que estamos buscando, es en lo que creemos a la hora de crear una obra de arte, es contar nuestro mundo, no necesitamos más que eso.

No podemos saber todo lo que pasa en el mundo. En el mundo hay cantidad de injusticias, claro que sí, pero no todas las podemos llegar a entender del todo. Tenemos que contar cosas de nuestro pequeño mundo, del mundo que dominamos, como dice Bachelard.³ No podemos controlarlo todo. Aunque nuestro mundo sea intrascendente.

Sí, tenemos los medios de comunicación que nos pueden tener al corriente de todo, pero, ante esto, ¿qué porcentaje de todo lo que escuchamos en los medios de comunicación es veraz? O, vamos a decirlo de otro modo: ¿cuánta información que creemos veraz en

² RILKE, Rainer María “*Cartas a un joven poeta*” en VV.AA., *Florencio Galindo*, Obra Social Caja de Ávila, Ávila, 1987

³ BACHELARD, Gaston, *La poética del Espacio*, Fondo de cultura económica, México D.F. en 1986, p.145

realidad es una manipulación de los peces gordos?

Además, sí, podemos hablar de todo lo que pasa en estos países que están en guerra. Pero todo esto no lo hemos vivido, las noticias no nos cuentan todo lo que pasa, son demasiado generalistas.

No nos queremos poner a contar. Para eso ya hay otras personas que investigan todas estas cosas.

Como bien dijo Georges Perec, tras una gran crítica a todos los medios de comunicación, y de una forma bastante irónica pero a la vez seria, “¿y por qué no interrogamos al ladrillo, al cemento, al vidrio, a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas? ¿Porqué no hablamos de lo que nos concierne, de lo endóctico y no de lo exótico? ¿Por qué no hablamos de lo habitual de nuestras vidas?”⁴

Nosotros somos artistas, creamos arte, el arte para nosotros es una forma de expresión, un lenguaje universal. Si no nos sentimos cómodos con el lenguaje verbal siempre podemos expresarnos de otra forma, y el arte es una de ellas.

Ya lo hizo Tàpies en su infancia, cuando el profesor Cruset le dijo que no sabía hablar,⁵ y miremos hasta dónde llegó.

Así pues, vamos a hablar a través del arte de lo cotidiano. Pero ¿qué es para nosotros lo cotidiano, y cómo nos puede servir para describir e interrogar nuestro alrededor de una forma veraz?

Sí, salimos a la calle, socializamos en la calle, pero en la calle no somos como en realidad somos, en la calle interpretamos un papel. Nuestro verdadero “yo” está escondido por miedo a que la sociedad no nos acepte como en realidad somos.

Donde en realidad podemos ser como somos es en la casa, protegidos de la calle, de la sociedad, del qué dirán, del campo de batalla.

¿Queremos conseguir un arte veraz, un arte que sea real, que describa el entorno en el que vivimos?

Pues pongámonos manos a la obra. A ver, vivimos en un piso de estudiantes, con lo cual ya

⁴ PEREC, Georges, *Lo extraordinario*, IMPEDIMENTA, 2008, p. 21-25

⁵ MIRANDA, Sandra, *Grandes genios del Arte Contemporáneo Español – En el siglo XX: Tàpies*. Biblioteca El Mundo, 2006, p.23

podemos describir a una parte de la sociedad actual.

Además de las personas, ¿qué nos rodea en una casa? Multitud de objetos. Esos objetos ¿pueden mostrarnos algo veraz de nuestra vida? Sí, por supuesto. ¿Y cómo? Eso lo resolveremos en las siguientes hojas de nuestro Trabajo de Fin de Máster.

En este trabajo vamos a hablar, como hemos puesto en su título y al principio de la introducción, de lo insignificante, de nuestro mundo, que para la mayoría de las personas es insignificante, pero para nosotros es trascendental.

Vamos a contar diferentes historias que se pueden encontrar en un piso alquilado de estudiantes. De lo que nos encontramos al llegar allí. De cómo hicimos nuestro ese espacio a la vez que nosotros nos hicimos a la casa partiendo de lo que otros inquilinos nos dejaron.

Esta intención no solo se queda en un piso, sino que también vamos a contar los diferentes estados cotidianos por donde hemos pasado y en los que hemos hecho el acto de habitar. Vamos a comentar los espacios que conocemos, los espacios en los que no tiene cabida lo desconocido o lo inhabitual, como ha hecho Antonio López durante toda su carrera artística. Él nos habla de Madrid y de Tomelloso.⁶ Nosotros hablaremos de los espacios íntimos en los que hemos vivido en las ciudades de Ávila, Madrid y Valencia.

Empezaremos hablando de lo que es un piso, el cual es un pequeño mundo limitado por cuatro paredes. Este espacio se habita con otras personas, se vive en familia, con los “tuyos”, pero por separado de los “otros”, de los “extraños”.⁷ Al estar ubicada entre otras casas, en un piso se reduce la sensación del miedo.⁸

Por último, tras haber producido todas nuestras piezas, intentaremos llevar a cabo lo que muchos artistas contemporáneos han intentado, llevar parte de su casa a un museo o espacio expositivo. El contar nuestras historias a través del arte, y que estas historias sean oídas por los diferentes espectadores.

No tenemos la intención de cambiar el mundo ni de decir que nuestros conceptos son la salvación de nadie ni de nada. Simplemente queremos contar, informar de un mundo, aunque sea pequeño, de una forma veraz.

⁶ VIAR, Javier, “Los lugares y el tiempo. Tres cuestiones sobre Antonio López” en VV.AA., *Antonio López*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid en 2011, pp. 86-87

⁷ BOLLNOW, Otto Friedrich, *Hombre y espacio*, Editorial Labor, Barcelona, 1969, p.123

⁸ BACHELARD, Gaston, op.cit., p.45

2.1 El espacio cotidiano de interior: La casa

La casa no es simplemente un espacio pequeño limitado por cuatro paredes con un montón de objetos dentro. La casa es para el hombre, al igual que una concha para un molusco, parte de nosotros.

Hablando de la concha y el molusco, la concha es el universo del molusco a su escala. Esto mismo se puede decir de la relación casa- hombre. Está a nuestra escala porque la hemos construido nosotros. Y en el caso de que no la hayamos construido nosotros, nos acomodaremos a ella de la misma forma que ella se acomoda a nosotros. Es nuestra morada, nuestro agujero, nuestra envoltura.⁹

Como dice Gaston Bachelard, la casa es nuestro rincón en el mundo, nuestro primer universo, nuestro pequeño universo.¹⁰

La casa protege al soñador que sueña en paz, es nuestro “espacio feliz”.¹¹ La casa nos protege del exterior y nos hace ser un habitante del mundo a pesar del mundo.¹²

O, como dice Víctor D’Ors, es nuestro “centro del mundo”, nuestro punto de referencia fijo, puesto que desde allí se parte para salir al mundo exterior y se vuelve del mismo para volver a estar amparados y relajados.¹³

Una casa también es un refugio que nos protege ante el mundo exterior, ya sea de los extraños o de fuerzas meteorológicas como las lluvias y las nieves del invierno.

En realidad, los amantes del habitar, piden un invierno frío y duro, ya que esto hará que la casa sea más acogedora y a la vez más amada.¹⁴

Tras hacer una breve definición de lo que es la casa, sacaremos ahora la definición del verbo habitar.

Habitar es la consecuencia de vivir moralmente, lo cual quiere decir que estar en una casa es estar enraizado a ella.¹⁵

Según Cirlot, en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una

⁹ BACHELARD, Gaston, op.cit., p.93

¹⁰ Ibídem., p. 28

¹¹ Ibídem., p. 29

¹² Ibídem., p. 59

¹³ d’Ors, Víctor, “Prólogo recensional”, en BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., pp.12-14

¹⁴ BACHELARD, Gaston, op.cit., p. 54

¹⁵ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p.119

fuerte identificación entre casa, cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas. Ania Teillard alude a ello al observar cómo, en los sueños, nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique.¹⁶

En sintonía con el párrafo anterior de Cirlot, muchos somos los que tenemos una estrecha relación con nuestra casa, hasta el punto de identificar partes de nuestros pensamientos con cualquier objeto o rincón de la misma.

Nos encarnamos en nuestra casa, nos identificamos con ella. La casa pasa a ser una expresión parcial de la persona. Cada lugar tiene su significación para el hombre que vive en ella.¹⁷

El hombre sólo puede ser él, sólo encontraremos su esencia, separándole de la esfera pública.¹⁸ Como hemos comentado anteriormente, en el espacio exterior interpretamos un papel, pero para conocer al hombre, a lo que se supone su esencia, sólo la encontraremos dentro de la casa, si es que esa persona nos deja entrar en la misma y no nos considera como un extraño.

El crítico Javier Viar, en referencia a la obra de Antonio López, nos dice que la casa es el lugar más idóneo para encontrarnos con nosotros mismos y eso es posible gracias a que aquí puedes encontrar la soledad.¹⁹ La soledad, muchas veces tratada como un defecto del ser humano, a la hora de habitar es un sentimiento positivo. Cuando alguien está en soledad, todo lo que percibe en ese momento es imborrable, además de que tampoco desea borrarlo.²⁰

Nosotros, como artistas, aprovechamos todas estas soledades para reflexionar sobre el significado de cada uno de los objetos que nos rodean. Al utilizarlos como pieza artística, o como referente para pieza artística, hacemos que las imágenes resultantes funcionen en dos sentidos: que estén en nosotros tanto como nosotros estemos en ellas.²¹

Cualquier imagen vale. No hace falta que el artista la use, según decía Jacobo Cortines de la obra de Carmen Laffón, sino que esté cerca de él, ya que él le dará un uso distinto al que

¹⁶ CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, Barcelona, 1992, p.120

¹⁷ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., pp.18-25

¹⁸ *Ibidem.*, p. 128

¹⁹ VIAR, Javier, op.cit. en VV.AA., *Antonio López*, op.cit., p.64

²⁰ BACHELARD, Gaston, op.cit., p. 32

²¹ *Ibidem.*, p.23

otras personas de su entorno le dan.²²

Esta descripción de lo humano a través de imágenes de la casa se puede observar perfectamente en los dibujos de los niños. Los dibujos de los niños son los dibujos más veraces que nos podemos encontrar. Un niño en sus dibujos no miente.

Francoise Minkowska los estudia y nos comenta que lo que un niño principalmente suele dibujar en sus dibujos es una fachada de una casa.²³

Nos quedamos con una observación que nos proporciona Mme. Balif:

Pedir al niño que dibuje una casa, es pedirle que revele el sueño más profundo donde quiere albergar su felicidad; si es dichoso, sabrá encontrar la casa cerrada y protegida, la casa sólida y profundamente enraizada. Está dibujada en su forma, pero casi siempre hay algún trazo que designa una fuerza íntima. Cuando la casa es feliz, el humo juega suavemente encima del tejado. [...] Si el niño es desdichado, la casa lleva la huella de las angustias del dibujante. El niño que ha vivido escondiéndose a la menor alerta, en el armario, dibuja mucho casas estrechas, frías y cerradas (casas inmóviles) e igualmente esto también se nota en el humo y en las cortinas de las ventanas. Los árboles que la rodean son rectos.²⁴

Los niños, como los artistas, se fijan en lo insignificante, en las cosas corrientes a las que no solemos prestar atención especial²⁵. Una simple imagen puede tener una gran resonancia psíquica y no sólo puede influir en el artista, sino también en otras almas, a otros corazones.²⁶

Las imágenes que tratamos son muy puras porque no sirven para nada, pero sí, al menos, para que la imaginación cree un discurso.

Tanto los niños como los artistas se fijan en lo insignificante, porque son humanos por los que no ha pasado ese gen “madurizante” que hace que se pierda esa imaginación infantil.

Creo que los artistas siguen imaginando porque han pasado por un proceso de “desmaduración”. Los niños imaginan y cuando quieren decir cómo se imagina ya no imaginan, han madurado.²⁷ Esperemos que por lo menos, nos queden los artistas que imaginan como un niño. Como bien dijo Picasso en una de sus entrevistas “Lleva tiempo llegar a ser joven”.

²² CORTINES, Jacobo, “Las dos orillas” en VV.AA., *Carmen Laffón: Bodegones, Figuras y Paisajes*, Museo Nacional Reina Sofía y Fundación Cultural MAPFRE VIDA, Madrid en 1992, p.18

²³ BACHELARD, Gaston, op.cit., p.78

²⁴ Ibídem., p. 79

²⁵ ALIAGA, Juan Vicente, “Lo público y lo privado: Entrecruzamientos productivos, unas notas acerca de la obra de Martha Rosler” en GILBERT, Alan, ALIAGA, Juan Vicente, ROMERO, Yolanda, *La calle, la casa, la cocina*, Centro José Guerreiro, España en 2009, p.42

²⁶ BACHELARD, Gaston, op.cit., p. 9

²⁷ Ibídem., p. 204

Aquello insignificante puede ser para nosotros lo más trascendental, nos podemos fijar en la luz, en la anécdota menos relevante, en las paredes, en los rostros, en las flores, en los objetos vulgares, todo vale como pretexto para la expresión propia de cada artista.

Al tratar en las obras con objetos cotidianos, muchos espectadores rechazarán a los artistas. Y los rechazarán por juzgar lo demasiado conocido, porque con sus piezas les desconcertarán. Este desconcierto se produce porque los artistas han cambiado totalmente el entendimiento de la realidad de los espectadores con sus piezas inspiradas en objetos cotidianos a los que les han acentuado alguna de sus facetas.

Investigando para este trabajo hemos descubierto otros conceptos que también están relacionados con el tema que estamos tratando pero, puesto que no hemos podido profundizar en ellos en nuestra parte práctica del trabajo, hemos decidido anotarlos para una producción futura. Aun así, a continuación, presentaremos un breve resumen de estos conceptos.

Todo parte del verbo “habitar” y de la consideración que en muchas lecturas hemos leído que si la persona es el alma de la casa, el cuerpo es la casa del alma. No sólo se habita una casa, sino que también se habita un cuerpo.

Pero claro, un cuerpo es distinto a una casa. El cuerpo está dado como un objeto inmediato, según Shopenhauer.²⁸ El cuerpo es el espacio patrio del alma, un espacio experimentado, según cuyo arquetipo se comprenden los demás espacios.²⁹

El cuerpo es, ante todo, el instrumento mediante el que nos está dando el espacio. Según dice Merleau- Ponty, es el asiento de mi “yo” y el mundo espacial. Gracias a él estoy metido en el espacio como un volumen.³⁰

El hombre no “tiene” su cuerpo tal y como tiene sus demás pertenencias. Tiene una vinculación que no se puede distanciar de él (al contrario que con la casa, de la que puedes salir siempre que quieras), está apropiado, incluido en la persona. El hombre es, por así decirlo, su cuerpo.³¹

²⁸ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p.248

²⁹ MERLEAU- PONTY, M., “*El ojo y la mente*”, p.211, en BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p. 248

³⁰ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p. 254 -255

³¹ *Ibidem.*, p.256

Por dejar claro este tema, creemos que el hombre, todo lo que le da movimiento y le hace actuar de una forma u otra, es el alma. El cuerpo, al igual que la casa, es un mero espacio, el cual, cuando el alma lo habita, deja de ser un objeto corpóreo para convertirse en el espacio del alma. Creo que algo parecido pasa con la casa, digamos que el alma se “encarna” en la casa para convertirse en el espacio del alma y del cuerpo, y en definitiva, del hombre.

En conclusión, de momento, en los próximos años, nuestra producción va a ir encaminada en torno al verbo “habitar”, no se sabe si en el habitar de un cuerpo o en el habitar de la casa propia.

2.2 Objetos cotidianos que describen al habitante

2.2.1 Las ventanas y las puertas

Empezamos esta segunda sección de la fundamentación teórica hablando de las ventanas y las puertas, dos objetos que, aunque parezca mentira, tienen mucho en común.

Ambos elementos abren la casa para relacionarla con el mundo, y por eso son considerados, por ejemplo por Gaston Bachelard, miembros de conexión que comunican el mundo de dentro con el mundo de afuera.³² En ambos casos el mundo exterior está presente pero, en este caso, de dos modos muy distintos. En el caso de la puerta, el mundo está “a mano”, sin embargo, en el caso de la ventana el mundo está tan sólo “a la vista”, puesto que, aunque a través de ella se pueda ver el mundo directamente, la ventana tiene un efecto separador, inclusive estando abierta.

Por decirlo de otro modo, por la puerta salimos al exterior, podemos traspasar el umbral que separa el ámbito de lo privado del de lo público. Sin embargo, con la ventana sólo podemos trasladar la mirada, pero seguiremos en el interior de la casa.³³

Tras esta breve descripción de lo que tienen en común las puertas y las ventanas, podríamos ahora ampliar la información de ambas, centrándonos principalmente en la ventana, elemento que nos ha servido de referencia en una serie de nuestra producción artística. Dicho esto, a continuación, cuando tratemos el tema de las ventanas, hablaremos también del día y de la noche, que es un tema con el que es habitual relacionarlas.

Empezaremos pues a hablar de las ventanas. Como ya hemos dicho, las ventanas son los ojos de la casa, son la apertura al exterior desde dentro. Al mirar a través de esos ojos, el mundo parece que se aleja y se recorta convirtiéndose en imagen. Este efecto óptico se produce por el marco y el crucero de la ventana, que lo que hacen es acentuar la percepción de profundidad de nuestro campo de visión.

La ventana sirve para iluminar el interior de la casa, siempre y cuando sea de día. Como dice Javier Viar, en referencia a la obra pictórica de Antonio López, a través de una ventana podemos ver, desde su interior, el tiempo cronológico de las estaciones del año y el de las horas del día representados en toda su simple variedad, - hay amaneceres, atardeceres,

³² BACHELARD, Gaston, op.cit., p.143

³³ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p.149

mediodías, medianoches...³⁴ [fig.1 y 2]



Fig.1: Antonio López, *Ventana por la tarde* (1974-1982)



Fig.2: Antonio López, *Ventana de noche. Chamartín* (1980)

Según Bollnow, y creo que cualquiera de nosotros lo afirmaría, durante el día, cuya iluminación es la del sol, a través de la ventana podemos ver el exterior sin que el exterior nos vea a nosotros, sin embargo, por la noche, cuando la luz se encuentra en el interior de la casa, que en este caso es artificial, no podremos ver nada del exterior, sin embargo la gente que está en el exterior sí que nos podrá ver a nosotros.³⁵

Cuando es de día, la vista es el sentido dominante y los demás sentidos son simplemente complementos de este sentido. Según Minkovski, por ejemplo, en el espacio diurno puedo ver los objetos que abarca mi vista con sus contornos recortados además de las distancias que los separan. Otra cosa que podemos ver en un espacio diurno es el horizonte, el cual tiene un carácter simbólico en sí, ya que delimita el campo visual del hombre, se mueve siempre con él y engloba el espacio en torno al hombre para formar un mundo circundante finito.³⁶ Sin embargo, cuando es de noche y no tenemos una luz artificial los demás sentidos cogen protagonismo y la vista queda excluida.³⁷

También Minkovski nos recuerda que el espacio diurno es un espacio socializado, mientras

³⁴ VIAR, Javier, op.cit., en VV.AA., *Antonio López, op.cit.*, p.81

³⁵ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p. 148

³⁶ VIAR, Javier, op.cit., en VV.AA., *Antonio López, op.cit.*, p.95

³⁷ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p. 194

que en el nocturno, el hombre se queda solo.³⁸ En el espacio nocturno, además, suele reinar la oscuridad, la cual, dice Minkovski, tiene un carácter propio que hay que evaluar positivamente. La oscuridad es “más material” que la claridad. Envuelve y penetra en nosotros. Por eso, al ser la noche oscura y opaca está llena de misterio, sorpresas y secretos.³⁹ Y de ahí que, como dice también Merleau-Ponty, cuando reina la oscuridad, el yo percceptor crea una espacialidad sin objetos, por lo tanto estos carecen de contorno y en el espacio no se puede distinguir las distancias ni las superficies.⁴⁰ Eso hace que, de noche, todo parezca más vasto, porque no tenemos ni el horizonte ni la perspectiva que era lo que delimitaba, a plena luz del día, el campo visual del hombre.

Por su parte, las dos mayores funcionalidades que tiene una puerta, al menos desde el punto de vista de la persona que habita en esa casa, son la libertad y la protección.

La libertad porque con la puerta puedes abandonar el espacio cercado de la casa, y protección porque la puerta protege al morador de la vida externa además de a su esfera íntima. Digamos que por eso, en opinión de Bollnow, la puerta tiene un carácter semipermeable.⁴¹ Simbólicamente se la puede considerar un agujero, según Cirlot, y ese agujero es lo que permite el paso.⁴² Por esto mismo, la puerta es contraria al muro y a la pared, elemento del que hablaremos más adelante, en la sección que dediquemos a reflexionar brevemente sobre las paredes.

La puerta tiene diferentes partes. Y cada una de esas partes tiene una gran significación simbólica. El tirador, por ejemplo, y según Bachelard, abre más que cierra.⁴³ La cerradura, para Bollnow, sirve para asegurar la puerta contra los ladrones, y como elemento de comunicación parcial, gracias a lo cual el hombre puede ser seleccionador y dejar pasar a quien desee.⁴⁴ Y luego también tenemos la mirilla, instrumento al servicio del temor humano, el cual mira por ella para que no sea presa de posibles preparativos ofensivos del enemigo.⁴⁵

Pero la parte que más nos interesa, debido a sus fuertes connotaciones y su carga simbólica, es el umbral.

El umbral es el madero inferior de la puerta, la línea que delimita el espacio interior y el

³⁸ MINKOWSKY, E, “Le temps vécu”, p.393 en BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., pp. 195-

³⁹ MINKOWSKY, E, op.cit., en BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., pp. 203,204

⁴⁰ MERLEAU-PONTY, M, “Fenomenología de la percepción”, París, 1945, p.328 en BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p.205

⁴¹ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p. 143

⁴² CIRLOT, op.cit., p. 376

⁴³ BACHELARD, Gaston, op.cit., p.79

⁴⁴ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., pp.145-146

⁴⁵ *Ibidem.*, p.147

exterior. Esa línea, en muchas culturas es tratada supersticiosamente, por lo cual, en algunas de ellas intenta no pisarla el novio que lleva a la novia en brazos en la noche de bodas, y en otras, sin embargo, se inclinan sobre dicho madero y lo tocan con la mano. E incluso los hay que piensan que tropezar con él es síntoma de mal augurio.⁴⁶

Para terminar este apartado, nos gustaría recordar las dos únicas puertas de la casa que aparecen en la producción personal que aquí presentamos. Estas puertas están incluidas en la serie de fotograbados *Hábitat*. Allí hablaremos de la simbología que tiene una puerta abierta y una cerrada. [figs. 3 y 4]

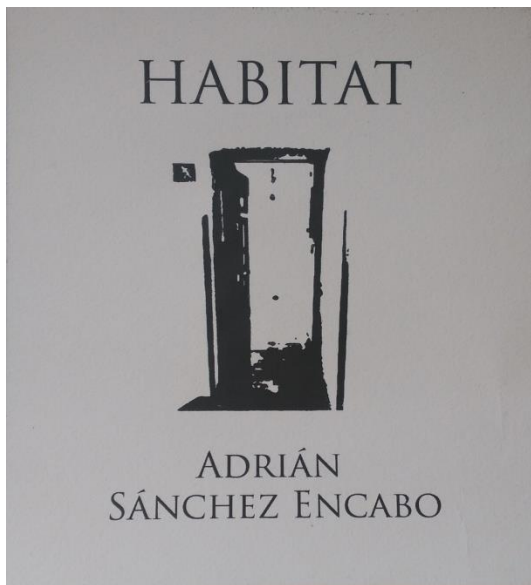


Fig.3: Puerta abierta (2016). Serie *Hábitat*

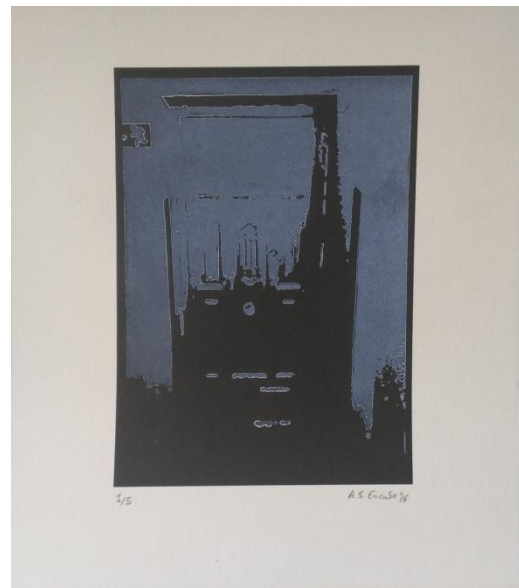


Fig.4: Puerta cerrada (2016) Serie *Hábitat*

⁴⁶ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit. pp. 146-147

2.2.2 La cama y el sofá

Llegamos al apartado en el que vamos a hablar de algunas cuestiones que rodean la cama y el sillón. Iremos de lo general a lo particular. Primeramente hablaremos de algunas características que tienen en común la cama y el sillón, e intentaremos diferenciarlos y llegar a algunas conclusiones tras las comparaciones entre ambos.

También hablaremos de las dos acciones más comunes que se hacen en estos dos muebles, como es el dormirse y el despertarse.

Para Bollnow, la cama es el centro de máxima protección de la casa. Su misión más importante es la de dar amparo para que el individuo que se encuentra encima consiga llegar al sueño.⁴⁷ Las sábanas también proporcionan protección; cuando uno tiene miedo, se tapa hasta la cabeza pensando que estas son una membrana protectora, una capa, o el propio vientre materno.

Y por otro lado, según Bollnow también, la cama no es solo el lugar del descanso y del amparo, sino también lo es del amor. Además, es la plataforma de conexión con el más allá de los sueños, de las pesadillas o de las visiones oníricas, y, en última instancia, recipiente de la muerte.⁴⁸

Es decir, que en la cama se cierra el círculo del día y de la vida, y por ello la podemos considerar el eje fijo de nuestro mundo y el centro de la casa, ya que aquí el hombre empieza el día y también es aquí donde lo acaba. Es de donde se sale y a dónde se llega.⁴⁹

Actualmente, la habitación es un espacio cerrado para los visitantes, es un espacio totalmente aislado a todas las demás estancias.⁵⁰ En este espacio se crea la intimidad, inexistente hasta entrar al siglo XIX y esta es la clave y la consecuencia que dará como resultado los dormitorios modernos.⁵¹

Con anterioridad a la mentalidad que trajeron consigo las revoluciones burguesas, todos los elementos de la casa se reunían en una sola sala, y el centro de la vida doméstica era la

⁴⁷ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., 1969, p. 160

⁴⁸ VIAR, Javier, op.cit., en VV.AA., *Antonio López*, op.cit., p. 86

⁴⁹ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., pp. 150-151

⁵⁰ *Ibidem.*, pp. 150-152

⁵¹ ZABALBEASCOA, Anatxu, *Todo sobre la casa*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2011, p.108

hoguera⁵² (que luego dio lugar a la palabra hogar), o el lugar dónde se reunía la familia para poder entrar en calor y protegerse del frío exterior. Pero tras la creación de la habitación como espacio independiente, el centro cambió de lugar.

Los sofás, o los canapés franceses, son como las camas pero más ornados y ostentosos, mientras que las camas son más discretas y confortables.

Los sofás se pusieron de moda a finales del siglo XVII, ya que eran cómodos, mullidos, acolchados y tapizados.⁵³

Incluso hay abundantes testimonios de que, entre la aristocracia las camas servían para recibir visitas y para tratar los asuntos importantes. Pero tras el traslado de la cama a la habitación, se crearon lo que al principio se llamó “camas de día”, unos enseres que, con el tiempo, se acabaron convirtiendo en lo que ahora llamamos sofás.⁵⁴

Uno de los atributos de la cama es la noche, según Van den Berg⁵⁵, y el atributo del sofá, como ya hemos comentado, es el día.

Nosotros, reflexionando sobre todas estas cuestiones, hemos llegado a la conclusión de que en ambos lugares se pueden hacer las mismas acciones, sólo que en el sofá se hacen esas acciones en el día y en la cama de noche. Esas dos acciones son, como ya dijimos al principio de este epígrafe, el dormirse y el despertarse.

El dormirse es una vuelta a lo profundo según Linschoten, es el abandonar la rigidez, no solo del cuerpo, sino también de la mente. El dormirse significa renunciar a toda actividad.⁵⁶

Pero para poder dormir es necesario que ese lugar elegido cumpla una serie de requisitos, como por ejemplo, según nos advierte Linschoten, el dar sensación de amparo, o hacemos sentir en armonía con un entorno cálido e íntimo.⁵⁷ Estos requisitos se pueden conseguir dejándose caer en un sofá tras la comida o en la cama tras haber llegado del mundo exterior.

Cuando entramos en este estado, la tensión con el mundo se desvanece, las preocupaciones del mundo exterior ahora son menos graves y lentamente, como bien dice Linschoten, el mundo en el que estamos desaparece y nos deslizamos hacia la

⁵² BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit, p.151

⁵³ *Ibidem.*, p. 183

⁵⁴ ZABALBEASCOA, Anatxu, op.cit., p.108

⁵⁵ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit, p.155

⁵⁶ LINSCHOTEN. J, “Acerca del sueño”, 1952, p.274 en *Ibidem*, p.158

⁵⁷ *Ibidem.*, p.159

inconsciencia hasta caer en el sueño.⁵⁸

Y, como todos sabemos por experiencia, durante este estado, el hombre está en su mundo propio.

De la inconsciencia, también llamada sueño profundo, sin embargo, no podemos saber nada, ya que la consciencia está anulada. Tan solo que se trata de un estado de total inespacialidad, en que el espacio ya no se enfrenta al hombre, puesto que la tensión entre el yo y el mundo ha desaparecido totalmente.⁵⁹

Por último, comentaremos la acción contraria a dormirse, el despertarse. Despertarse es el volver al mundo real y al yo. Ese estado ingrávito, incorpóreo, sin consciencia del espacio ni de sí mismo, según Durkheim, extraordinariamente breve, y por eso nos habla de “instantes”.⁶⁰ Al principio, no sabemos dónde nos encontramos, si en la casa donde vivimos actualmente o en otra que hemos vivido anteriormente, pero de repente el recuerdo viene y nos saca de esa “nada”. La memoria reconstruye el espacio. Y si la memoria no vuelve a funcionar con suficiente rapidez, hay que intentar orientarse a tientas, como nos aconseja Dürkheim, buscando algo que nos sirva de referencia, como por ejemplo la pared.⁶¹

También dice Dürkheim que, mientras despertemos, pero aún se esté en la oscuridad, se logrará volver al mundo real de un modo aproximado, y que para la fijación definitiva del espacio se necesitará la claridad del día.⁶² Esta idea se puede ver planteada en uno de los fotogramas de la serie *Hábitat*, titulado *La habitación*, y del que más adelante hablaremos, en el que hemos intentado representar la acción de despertarse a través de la primera visión que tenemos al regresar del sueño y volver a la posesión del yo. [fig. 5]

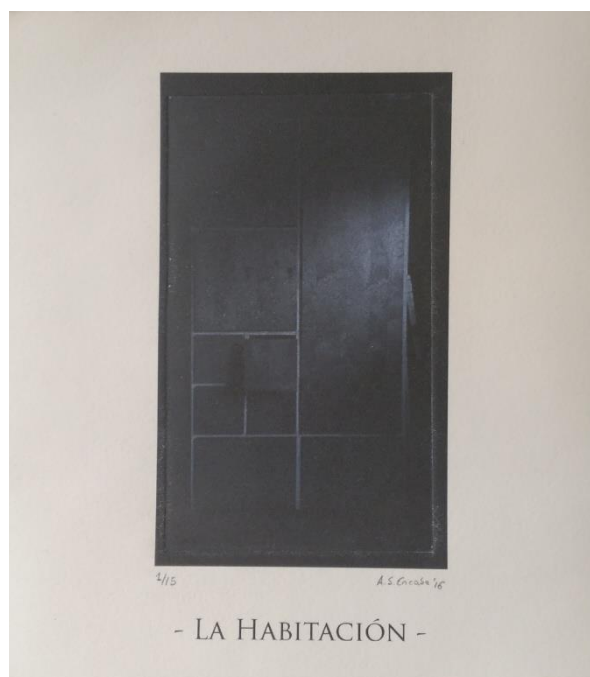


Fig.5: *La habitación* (2016) Serie *Hábitat*

⁵⁸ LINSCHOTEN. J, “Sobre el dormirse”, p.267 en *Ibídem.*, p. 170

⁵⁹ BOLLNOW, Otto Friedrich, *op.cit.*, p.170

⁶⁰ DÜRCKHEIM, Graf K. v., “Investigaciones sobre el espacio vivido” en *Ibídem.*, p. 162

⁶¹ *Ibídem.*, p.165

⁶² *Ibídem.*, p.166

2.2.3 Los armarios y las estanterías

Llegamos al tercer apartado de esta segunda parte de nuestra fundamentación teórica. En él vamos a hablar de algunas de las poéticas que hemos aplicado en nuestra parte práctica de este trabajo, y que están relacionadas con las imágenes de los armarios y las estanterías.

Primeramente, vamos a mencionar algunas características generales que tienen estos objetos y de una propiedad como es la de ordenar.

Seguidamente, hablaremos de lo secreto, de lo sagrado, de lo visible/ oculto y de lo abierto/cerrado a través del ejemplo de la obra de Carmen Laffón. Todo esto está relacionado no sólo con los armarios y las estanterías, sino también con todo lo que ya hemos comentado de “Las ventanas y las puertas”.

Por último, nombraremos a algunos artistas que han jugado con la descontextualización y con el apropiacionismo del objeto cotidiano.

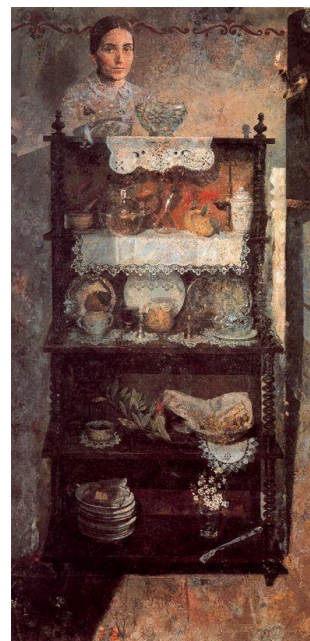


Fig.6: Antonio López
La alacena (1963)

Y de todo ello podríamos empezar por decir que el armario es el objeto que guarda un espacio en su interior, un espacio que tanto puede ofrecerse a nuestra vista como ocultarse. En el lenguaje actual se alude a los armarios, de forma metafórica, para hablar de sinceridad, de manifestación de las inclinaciones más íntimas, de reserva y de refugio de lo inconfesable.⁶³

Hay diferentes tipos de armarios; un aparador, por ejemplo, es un mueble de la casa que resume y exhibe, como en un escaparate con puertas de cristal, la vida común de la familia. Es una representación de utensilios domésticos que además cumple funciones estéticas y decorativas. Otro objeto que puede cumplir estas mismas funciones, pero dejando oculto su



Fig.7: Antonio López
El aparador (1966)

⁶³ Autor sin referenciar, en VV.AA., *Carmen Laffón: Esculturas, pinturas dibujos*, SEACEX, Sevilla, 2013, p.31

contenido detrás de puertas opacas, es una alacena.⁶⁴ [fig. 6 y 7]



Fig.8: Antonio López, *La nevera nueva* (1991-1994)

Aunque parezca mentira, un frigorífico también cumple la función de armario. Poniendo de ejemplo *La nevera nueva* (1991-1994) [fig. 8] de Antonio López, dice Guillermo Solana que se puede observar que este frigorífico, y también cualquier otro, nos remite, por el tipo de cosas que encontramos en su interior -que suelen ser alimentos-, al género del bodegón y de la naturaleza muerta.⁶⁵

Teniendo en cuenta lo apuntado en el párrafo anterior, debemos saber que en los bodegones se necesita una composición para que este pueda ser representado y que los pesos estén compensados dentro de la obra en cuestión. Por

decirlo de otra manera, necesitamos un orden. Así pues, el orden es un tema del que también podemos hablar en este apartado.

Según Bollnow, por ejemplo, los conceptos son cajones que sirven para clasificar los conocimientos, y cada concepto tiene su cajón en el mueble de las categorías.⁶⁶

Esta clasificación, no solo de conceptos, sino de cualquier cosa, es muy importante, ya que los seres humanos solemos “amueblar” el espacio como un todo de sitio y zonas.

Este “amueblar” significa que a cada objeto le destino, después de una reflexión, un sitio en un recinto o continente, que desde ahora será su “sitio” y en el que lo pondré otra vez en cuanto haya terminado de usarlo.⁶⁷

Por lo mismo, también dice Bollnow que cuando algo no está en su sitio, y tengo que buscarlo trabajosamente, se produce enseguida un estado de desorientación y se comienza a buscar sin orden ni concierto. Si este objeto, continúa diciendo Bollnow, no es colocado en su “sitio” y lo abandono, entonces está en “algún sitio”, en un lugar cualquiera.⁶⁸

Ahora bien, cada humano tiene su propio orden. Lo que para ti puede estar desordenado, para la persona que ha “colocado” una serie de elementos en un espacio concreto a lo

⁶⁴ VIAR, Javier, op.cit., en VV.AA., *Antonio López*, op.cit., p.75

⁶⁵ SOLANA, Guillermo, “El viaje sin fin de A.L.G”, en VV.AA., op.cit., p.44

⁶⁶ BACHELARD, Gaston, op.cit., p.81

⁶⁷ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p.188

⁶⁸ *Ibidem.*, p. 187

mejor está ordenado. Digamos, que cada uno organiza su “región” priorizando sus intereses y sus manías. Por eso mismo, observando la colocación de los objetos en un espacio, como puede ser un armario o una estantería, se puede apreciar de una forma indirecta algunas partes de la personalidad de esa persona.

Dentro de todo este orden, el hombre tiene la necesidad de guardar secretos. Por ello, encierra o disimula sus secretos en objetos como los armarios. Sin estos objetos, nuestra vida íntima no tendría ese modelo de intimidad.⁶⁹

Para entender mejor esta cuestión en la que acabamos de entrar, podríamos hablar, a continuación, de lo visible y de lo oculto, de lo abierto y de lo cerrado, de lo sagrado y de lo secreto, atendiendo a las críticas que hemos podido encontrar de la obra de uno de nuestros grandes referentes en este trabajo, Carmen Laffón.



Fig.9 : Carmen Laffón, *Máquina de coser cubierta* (1976-1991)

En la obra de Laffón podemos encontrar bastantes ejemplos que hacen referencia a estos temas. Uno de ellos es el cuadro *Máquina de coser cubierta* (1976 – 1991) [fig. 9], en el cual muestra y oculta la máquina de coser al mismo tiempo, convirtiéndola en un objeto con presencia propia pese a ser algo que en realidad está destinado a no ser visto. Es decir, que da presencia a algo que está destinado a no tenerla. Otorga voz a aquello que es silenciado en la realidad. Es una “sublimidad de la realidad”.⁷⁰



Fig.10 : Marcel Duchamp, *Pliant...de voyage* (1916)

Mencionando este cuadro que acabamos de comentar, recordamos una pieza de Marcel Duchamp titulada *Pliant... de voyage* (1916) [fig.10], en la cual también utiliza la máquina de coser, en este caso su funda.

⁶⁹ BACHELARD, Gaston, op.cit., p.83-86

⁷⁰ Autor sin referenciar, en VV.AA., *Carmen Laffón: Esculturas...*op.cit., p. 31

Pero volviendo de nuevo a Laffón, cómo no vamos a mencionar, y más en este apartado, su serie de armarios, en los cuales también juega con la relación visible- oculto. También aquí, abrir o cerrar las puertas de un armario tiene unas connotaciones que no pueden pasarse por alto y que hablan de deseos de comunicación o aislamiento (extroversión-introversión).

En los cuadros a los que hacemos referencia, muchos de esos armarios nos los encontramos abiertos, otros entreabiertos, otros totalmente cerrados, en un claro juego de velar- desvelar.⁷¹ [fig.11 y 12]

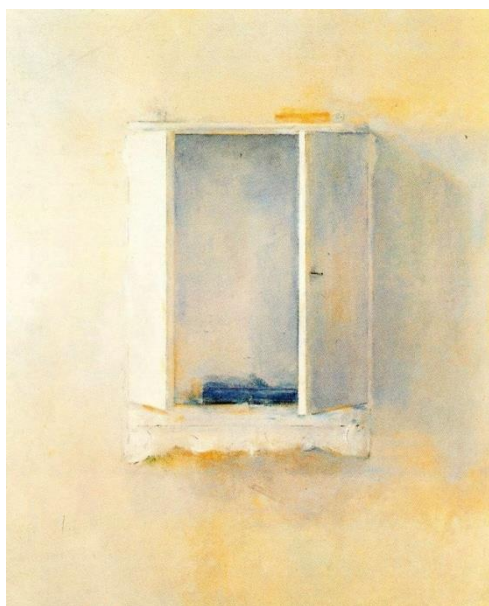


Fig.11 : Carmen Laffón, *Armario blanco* (1979)



Fig.12 : Carmen Laffón, *Armario blanco* (1979)

Según uno de sus críticos, Jacobo Cortines, el armario es una maravillosa imagen del misterio, de lo que está oculto, de los cuidados domésticos, de intimidad dentro de la intimidad, de guardar los miedos bajo llave, de historias acumuladas. Tienen una pequeña cantidad de poesía propia, su propia provisión de metáforas que van de lo absurdo a lo vulnerable.⁷²

Pasando ya al último tema que queríamos comentar en este apartado, hablaremos de dos artistas que han utilizado los armarios y las estanterías como objetos válidos para jugar con el tema del apropiacionismo y de la descontextualización del objeto cotidiano. Estos dos artistas son Antoni Tàpies y, Martha Rosler.

⁷¹ Autor sin referenciar, en VV.AA., *Carmen Laffón: Esculturas...* op.cit., pp.31-32

⁷² CORTINES, Jacobo, op.cit., en VV.AA., *Carmen Laffón: Bodegones...* op.cit., p. 19

Empezando por el apropiacionismo, tanto Tàpies como Rosler jugaron con esto, Tàpies con sus *Ready-mades*, como hacia Duchamp (un claro ejemplo es la obra que hemos comentado anteriormente [fig. 10])⁷³ y Rosler con la apropiación de la imagen que encontraba en las revistas o periódicos de interiorismo⁷⁴ con los que hacía sus conocidos *collages*. [fig. 13]



Fig.13 : Martha Rosler, *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series* (2004-2008)

Y otra cosa que tenían en común ambos artistas, pese a las evidentes diferencias que separan sus respectivos trabajos y propósitos, era en la descontextualización del objeto cotidiano. En el caso de Tàpies la podemos encontrar en una de sus obras conceptuales más conocidas, el *Armari (armario)* de 1973 [fig. 14], la cual es pensada para que sea colocada en un espacio expositivo y que el objeto se aproxime al espectador y cree en él una gran sorpresa, ya que este objeto en este espacio posee una enorme fuerza expresiva.⁷⁵



Fig.14 : Antoni Tàpies, *Armari* (1973)

Y en el caso de Rosler, una de las obras- exposición que se asocia a esta descontextualización del objeto cotidiano es la *Martha Rosler Library Exposition*, [fig.15] consistente en una serie variada de libros sobre muchos temas. Con esta exposición, Rosler intenta, entre otras cosas, cambiar el modo en que se utilizaba y se percibía el espacio expositivo de la galería.⁷⁶



Fig.15 : Martha Rosler, *Martha Rosler Library Exposition*

⁷³ MIRANDA, Sandra, op.cit., p. 43

⁷⁴ GILBERT, Alan, "La calle es un collae: entrevista a Martha Rosler" en GILBERT, Alan, ALIAGA, Juan Vicente, ROMERO, Yolanda, op.cit., p.123

⁷⁵ MIRANDA, Sandra, op.cit., p. 43

⁷⁶ GILBERT, Alan, op.cit en GILBERT, Alan, ALIAGA, Juan Vicente, ROMERO, Yolanda, op.cit., p.126

2.2.4 Las paredes

En este apartado hablaremos de las distintas cuestiones que se pueden analizar a la hora de tratar unos elementos como pueden ser las paredes.

Para empezar, comentaremos una serie de espacios que están compuestos por la unión de dos o más paredes, estamos hablando de los rincones y los pasillos.

Desde pequeños, cuando jugábamos al escondite con los amigos de la infancia, sabemos que un rincón es la unión de dos paredes. Según Bachelard, es aquel espacio donde nos gusta agazaparnos, nos gusta acurrucarnos en él. Los rincones son los espacios en los que estamos en soledad, nos asegura inmovilidad. En él se puede pensar, se puede estar en silencio, se puede soñar en soledad.⁷⁷

La función práctica de los pasillos es distribuir de manera ordenada las diferentes habitaciones; es un eje racionalizador de espacio.

Poéticamente hablando se trata de un espacio inhóspito, lleno de amenazas, casi siempre oscuro. Es el lugar de las apariciones y del contacto con el más allá.⁷⁸

La pared tiene la propiedad de proteger al soñador. Para proteger se necesitan fuertes muros de contención, además de un techo, que también es imprescindible.⁷⁹

Cuando se añaden una serie de paredes en un espacio todo parece tener más distancia. Pensemos, por ejemplo, en un laberinto. Pero en el momento que hay un agujero comunicante entre un lado de la pared y el otro todo se acorta⁸⁰.



Fig.16: Gordon Matta-Clark, *Bingo*

⁷⁷ BACHELARD, Gaston, op.cit., pp. 127-131

⁷⁸ VIAR, Javier, op.cit., en VV.AA., *Antonio López*, op.cit., p.88

⁷⁹ BACHELARD, Gaston, op.cit., p. 198

⁸⁰ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p.178

Este concepto ya lo trató Gordon Matta-Clark con *cuttings* [fig.16] o sus trozos de interiores de edificios cortados con una sierra mecánica, o la exposición *Canon* de Mateo Maté en la sala *Alcalá 31* de Madrid [fig.17]. En esta exposición, Maté juega con el espectador creando una especie de laberinto entre las diferentes piezas que allí presenta. Consigue que un espacio se haga mayor colocando una serie de “obstáculos”.



Fig.17: Exposición *Canon* de Mateo Maté en la sala *Alcalá 31* de Madrid

Tratando el tema de las paredes y del juego con el espectador, recordamos una serie de piezas del escultor estadounidense Bruce Nauman. Esta serie de “paredes” tituladas *Corridor* [fig.18] fueron creadas en los años 60 y trataban de que los espectadores entrasen en esta serie de corredores diseñados por él para que se produjera en ellos efectos de claustrofobia.

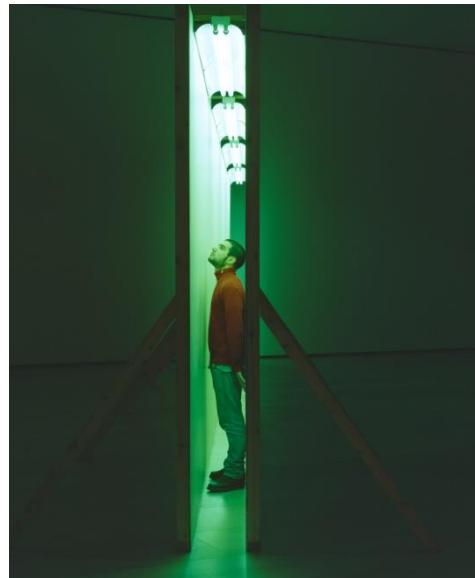


Fig.18: Bruce Nauman, una de las piezas de la serie *Corridor*

Las paredes simbolizan la frontera entre el espacio interior y el espacio exterior, aquí termina el espacio, todo lo que está al exterior de las paredes no es asequible desde el interior.⁸¹

La pared puede tener un significado negativo por simbolizar la separación o la distancia, pero también posee una connotación claramente positiva, que viene dada por el hecho de que en una pared podemos hallar inscripciones, frases enteras o palabras sueltas que expresan un sentimiento, una opinión; en definitiva, el muro es también un instrumento de libertad de expresión.⁸² Un claro ejemplo son las paredes de los baños públicos, los cuales están llenos de inscripciones y dibujos obscenos gracias a que puedes hacerlos mientras

⁸¹ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p.176

⁸² MIRANDA, Sandra, op.cit., p. 38

nadie te ve.

En la pared de un ámbito privado, como hemos dicho en el párrafo anterior, podemos encontrar una serie de inscripciones, huellas o acciones expresivas hechas por alguien que habitó ese lugar en el pasado. En nuestro trabajo esto es muy importante ya que partimos de un espacio que ahora habitamos nosotros pero que en el pasado fue habitado por otras personas que dejaron una serie de huellas o anotaciones que con el paso del tiempo hemos ido descubriendo.

Su descubrimiento nos ha llevado a buscar – y encontrar- más rastros de esas vidas anteriores a la nuestra que han habitado en ese mismo espacio y han dejado una huella, una impronta, antes de desaparecer como si de fantasmas se tratase. Así, la búsqueda de indicios y nuevas pistas de esa biografía incompleta de un desconocido se irá construyendo en nuestra imaginación por medio de señales en apariencia insignificantes.

Se trata de extraer significado de esa insignificancia para que lo más ordinario nos ayude a descubrir algo de lo que pasó en ese lugar antes de que fuese nuestro hogar.

Aparte de que pueda recordarnos al trabajo de un detective, también esa tarea que nos hemos impuesto nos ha hecho sentirnos a veces como si fuésemos arqueólogos. Es por eso que, a continuación vamos a comparar esta serie de huellas de las que estábamos hablando con los fósiles.

Un fósil, según “*El diccionario de los símbolos*” de Cirlot, integra ideas ambivalentes sobre el tiempo y la eternidad, sobre la vida y la muerte, sobre la evolución de las especies y su petrificación.⁸³

Un fósil es un trozo de vida, un fósil no es un ser que ha vivido, sino un ser que vive todavía dormido en su forma.⁸⁴

De igual modo, una casa que ha sido habitada, debe tener visibles ciertas huellas de una vida activa. La vivienda debe reflejar un largo pasado para que se pueda decir que tiene “historia”, ya sean de desgaste por el uso o unos leves deterioros.

En una casa que responde a estas cuestiones, cada huella recuerda a algo, a diferentes expresiones dejadas por los antiguos inquilinos, a menudo incomprensibles para el extraño, pero que mantienen en vida parte del pasado⁸⁵, como lo hace un fósil.

Para finalizar este apartado, vamos a hablar de la importancia que tiene el color de las

⁸³ CIRLOT, Juan Eduardo, op.cit., p.208

⁸⁴ BACHELARD, Gaston, op.cit., pp. 110-111

⁸⁵ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p. 140

paredes a la hora de habitar un espacio. Terminaremos contando la significación en cuanto al color de los papeles pintados, un ornamento que tiene nuestro piso y que ha servido como inspiración para un par de series que vamos a presentar en este trabajo.

Respecto al color, Bollnow, y no sólo él, nos cuenta que el tono de las paredes puede contribuir a la creación de una atmósfera cálida. Comenta que los colores cálidos y claros confieren a cualquier espacio un ambiente de alegre placidez.⁸⁶

De igual modo, los colores pueden estrechar o amplificar un espacio. Un espacio claro crea un espacio luminoso y da más sensación de amplitud, mientras que los tonos oscuros estrechan y pesan.⁸⁷

También Goethe, en su libro “La teoría de los colores”, nos da una amplia lección de lo que significa cada color en el espacio:

El amarillo es alegre, risueño y suave. El colocar un amarillo en la pared da al espacio una impresión grata y confortable.

El naranja claro produce una sensación agradable y serena, sin embargo un naranja rojizo da la impresión de ser insoportablemente violento.

Un rojo amarillento es el que más se acerca al hombre, es excitante, atractivo pero estrecha el espacio.

El rojo es un color serio y suntuoso.

El azul ensancha el espacio y da la sensación de frío.

Y el verde ni comprime ni ensancha, es tranquilizador y se usa mucho en las paredes de las viviendas⁸⁸

Esto, por supuesto, es una lectura del color bastante general, ya que no a todos nos afecta de la misma manera. Para saber el efecto que un color provoca a cada uno de nosotros lo mejor es aplicándolo sobre nuestras paredes y dejarle actuar.

⁸⁶ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p. 140

⁸⁷ *Ibidem.*, p. 208

⁸⁸ GOETHE, J.W, “La teoría de los colores”, Madrid, 1963, vol. I, p.537, en BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p. 209

2.2.5 Otros objetos cotidianos

En este apartado comentaremos algunas de las ideas que se nos han quedado en el tintero, ya que son ideas de que no encajan del todo bien en los otros apartados que hemos comentado. Dichos comentarios los haremos apoyándonos en las ideas de unos cuantos artistas, muy diferentes entre sí, que han trabajado con el objeto cotidiano como tema preferente durante su vida o en alguna etapa de ella.

Tanto los trabajos de los unos como el de los otros, pensamos, que pueden responder a una frase que dijo Bachelard: “Todo se activa cuando se acumulan las contradicciones”⁸⁹, ya que en todos ellos se ha partido del objeto cotidiano intervenido, a fin de que el espectador reflexione sobre ese objeto con el que convive a diario.

La primera artista que vamos a comentar, y que responde a la frase del párrafo anterior, es Martha Rosler. Esta artista, según nos informa Juan Vicente Aliaga, “utiliza las incoherencias del diseño para que la obra adquiera una prestancia frente a la linealidad de un pensamiento ortodoxo que avalaría la noción de la subjetividad coherente”.⁹⁰

En la obra *Semiotics of the kitchen* (1975) [fig. 19], por ejemplo, presenta una serie de utensilios de cocina por orden alfabético, y luego hace con ellos un movimiento que no es habitual al que estamos acostumbrados a la hora de utilizar ese objeto. Con esto, Rosler consigue que se pierda la función instrumental del objeto y de una forma sutil, irónica, e incluso humorística,



Fig.19: Martha Rosler. Fotograma de la obra *Semiotics of the kitchen* (1975)

denunciando el hecho de que las mujeres tengan la obligación de aprender la utilización de los diferentes utensilios de la cocina y los hombres no.⁹¹

⁸⁹ BACHELARD, Gaston, op.cit., p. 54.

⁹⁰ ALIAGA, Juan Vicente, op.cit., en GILBERT, Alan, ALIAGA, Juan Vicente, ROMERO, Yolanda, op.cit., p. 29

⁹¹ *Ibidem.*, p. 42

Por su parte, Carmen Laffón utiliza objetos corrientes que por casualidad están en su estudio sin ordenar, y a base de observarlos acaba por descubrir en ellos, como decía el crítico de arte Kevin Power, lo mucho que significan y la cantidad de historias particulares que llevan consigo.⁹²

Esto se puede apreciar en su pieza *Mesa en el estudio* [fig. 20] en el que mezcla la instalación contemporánea y el dramatismo del grupo escultórico barroco para asociar cada uno de los elementos a la búsqueda de la reflexión, a la mimesis y a la relación entre su obra y la realidad observada.⁹³



Fig.20: Carmen Laffón *Mesa en el estudio*

De la obra de Christian Boltanski nos quedamos con una exposición titulada *Compra-venta* que realizó en 1998 en el Museo del Almudín de Valencia [fig.21]. En esta exposición, el artista francés pidió a medio centenar de ciudadanos que le cediesen los muebles de los que quisieran deshacerse. Al entregarlos, les hacía una entrevista donde les preguntaba los recuerdos que tenían asociados a cada uno de los objetos que traían.

⁹² POWER, Kevin, "Carmen Laffón: Ordenando lo trémulo, constando lo vulnerable" en VV.AA., *Carmen Laffón: Bodegones, ... op.cit.*, pp.61-66

⁹³ Autor sin referenciar, en VV.AA., *Carmen Laffón: Esculturas, ... op.cit.*, p.40

Todos estos objetos y las grabaciones de las entrevistas se expusieron en el edificio nombrado anteriormente, creando así una instalación sonora. Como dijo el propio Boltanski cuando le preguntaron por la exposición: "Los muebles han perdido su función y están a la espera de que se les dé una historia. Me interesan las pequeñas historias de los individuos que no son célebres".⁹⁴

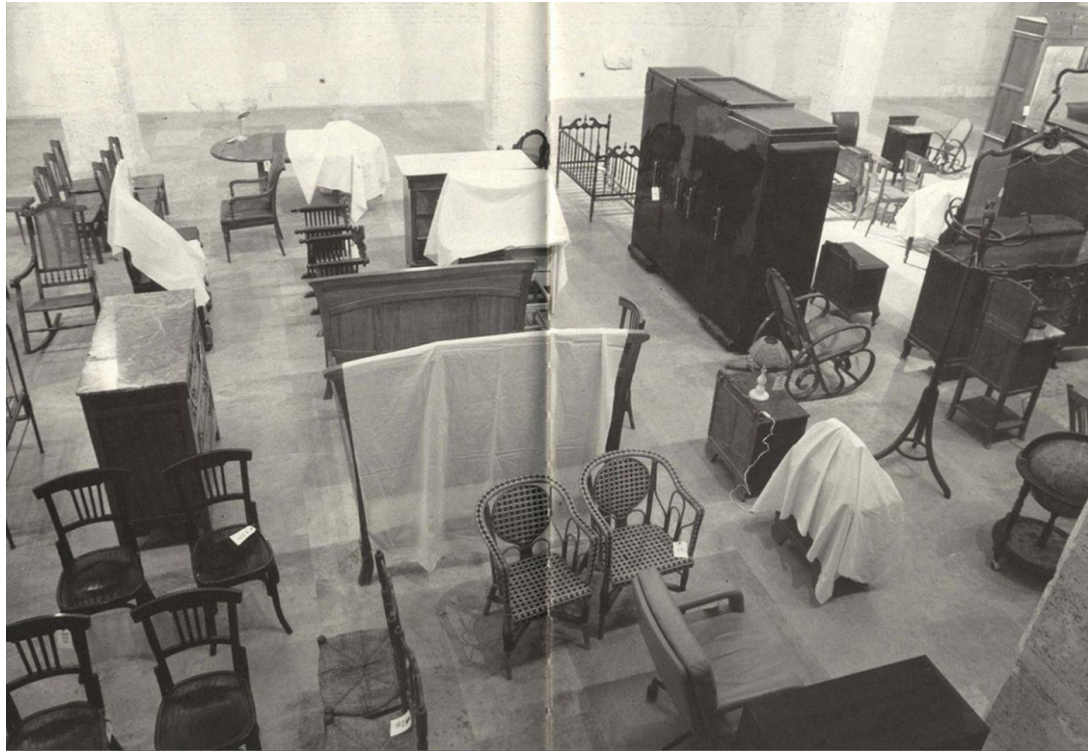


Fig.21: Christian Boltanski, Exposición *Compra – Venta* (1998) en el Museo de Almuñín de Valencia

Un artista muy distinto es Tàpies, que tendrá una etapa, a finales de los años en la que sesenta u principios de los setenta, en la que se inclinará por la realización de obras conceptuales en las que primará el objeto cotidiano sobre todas las cosas.⁹⁵

En esta etapa se puede observar, por piezas como, por ejemplo, *Cadira y roba* (*silla y ropa*) (1970) [fig.22] que son un intento de aproximarse al espectador, por el hecho de alejarse de la abstracción y, en su lugar, presentar un elemento que encontramos en todas las casas, como es una silla de madera y un montón de ropa encima de ella.⁹⁶

Esta fuerza del objeto y la importancia que les da el artista catalán se podría rastrear, si buscamos sus antecedentes, en los *ready-mades* de Duchamp. Los *Ready-Mades* de Duchamp parten de un objeto, muchas veces cotidiano a los que el artista sitúa en un

⁹⁴ BONO, Ferrán, "Boltanski vincula los objetos viejos con los recuerdos, en una instalación en Valencia", *El País*, 16 Julio, 1998. [Última consulta: 2017/07/15]

⁹⁵ MIRANDA, Sandra, op.cit., p.14

⁹⁶ *Ibídem*, p.96

contexto expositivo para posibilitar otro discurso, otra interpretación, otra utilidad, convirtiéndolos en una pieza artística.

Por último, comentaremos la importancia del objeto en la obra de Carmen Calvo. Los “objetos menores” y los despojos cotidianos son sus materiales más preciados de trabajo. En ellos, según asegura David Pérez, recuperará las fuerzas ocultas que duermen en su seno detectando una evidente carga mágica, simbólica y/o conceptual.⁹⁷



Fig.22: Antoni Tàpies, *Cadira e roba* (1970)

⁹⁷ PEREZ, David, “El haiku del espacio”. Catálogo *Carmen Calvo*, Sala Parpalló/Ivei, 1992, pp. 11-12

3- SEGUNDA PARTE: Proyecto Artístico

Llegamos a la parte práctica de este trabajo. En esta segunda parte vamos a explicar cada una de las piezas que hemos realizado para este Trabajo de Fin de Máster. Todas las piezas están relacionadas con el mismo tema, la casa. Unas hablan de una cosa y otras hablan de otra completamente distinta, pero siempre estando dentro del mismo tema.

Puesto que nos consideramos artistas multidisciplinares, nos vamos a encontrar tanto con pintura, escultura, dibujo y fotograbado.

La producción la hemos dividido por series temáticas. En la primera serie hablaremos de las piezas que contienen armarios o estanterías.

En el segundo tema presentaremos las piezas inspiradas a través de un objeto cotidiano como es el sofá.

En tercer lugar, hablaremos de las dos piezas que conforman (de momento) la serie de las ventanas.

A continuación, comentaremos las series de fotografías y de fotograbados que están dentro de lo que hemos llamado *Huellas íntimas* y *palimpsestos* encontrados en las paredes de nuestra casa.

Y por último, hablaremos de las diferentes piezas creadas a partir de un espacio que nos ha servido de inspiración y que es una zona de alta significación para nosotros. Ese espacio es el baño.

3.1 Serie *Armarios y estanterías*

En esta sección hemos ubicado piezas de carácter escultórico, pictórico y de grabado; Aun así pondremos algunos referentes artísticos que hemos encontrado durante esta investigación en este apartado de introducción.

Principalmente, esta introducción la vamos a dedicar a comentar alguna particularidad que tienen estos objetos cotidianos como es por ejemplo la idea de lo de dentro y lo de afuera de un armario.

Un armario o una estantería son unos contenedores de objetos, la diferencia entre una estantería y un armario son las puertas; en el primero puedes observar todo lo que contiene a simple vista, sin embargo, en el segundo necesitas abrir unas puertas para saber lo que este contiene.

Empezando por el armario, comentamos unas cuestiones que Bachelard nos deja en el libro "*Poética del espacio*", el cual habla en uno de sus capítulos de los cajones, de los cofres y de los armarios.

De los armarios, concretamente dice Bachelard que son espacios donde los soñadores esconden y ocultan los secretos, en ellos guardamos parte de los objetos que nos identifican, por lo tanto, son portadores de la identidad de su dueño.⁹⁸

En el mundo del arte, no hace falta abrir totalmente los armarios para saber su contenido, debemos escuchar a los artistas y poetas.

Con la idea del armario o la estantería como contenedor de objetos podemos poner de ejemplo la obra de Julio López Hernández, el cual crea una serie de piezas en las que testimonia la realidad de lo cotidiano, de lo diario, de lo perecedero. Su arte consiste en hacer directamente, de la vida, testimonio.

⁹⁸ BACHELARD, Gaston, op.cit., p.90

En la pieza *Silla* de 1964 [fig. 23], por ejemplo, encontramos una silla con una serie de objetos encima. Nosotros estamos hablando de armarios y estanterías, aun así, la idea es prácticamente la misma. ¿Qué es lo que ha querido testimoniar López Hernández al hacer la escultura de una silla cargada de cacharros? ¿A una silla cargada de cacharros? No. Ha querido testimoniar, es decir, fijar contra el tiempo, contra lo transitorio y lo perecedero, a los que es transitorio y perecedero.⁹⁹



Fig.23: Julio López Hernández, *Silla* (1964)

De igual modo, nosotros, en las piezas que próximamente explicaremos, tenemos la intención de testimoniar, de fijar en el tiempo, una serie de objetos que han estado a nuestro alrededor. Los fijamos para pasar ese objeto que es perecedero a imperecedero.

Una idea parecida es la que tuvo Carmen Calvo, la cual crea una serie de estanterías contenedoras de objetos residuales y descontextualizados que sirven de losas y nichos sepulcrales de estos mismos objetos.¹⁰⁰ Los objetos en estas “estanterías artísticas” se vuelven imperecederos. [fig.24]



Fig.24: Carmen Calvo, *Estantería*

Otra idea que ya comentaremos también más adelante es la descontextualización del objeto. Es decir, partimos de una serie de objetos que están asociados a un espacio, en nuestro caso el íntimo, pero los intervenimos, los convertimos en una pieza artística y los dejamos dentro de un espacio expositivo. Esta idea de dejar objetos privados en zonas públicas se puede ver en la obra de Martha Rosler, la cual expuso su biblioteca personal en

⁹⁹ MORENO GALVÁN, J.M., “Julio L. Hernández, sí” en VV.AA., *Julio López Hernández. Obra 1960-1995*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1995, p.282

¹⁰⁰ PEREZ, David, op.cit. en RÓDENAS, Clementina, PÉREZ, David, op.cit., p. 10

diferentes espacios expositivos.¹⁰¹ [fig.15]

3.1.1 *Alienación I* [figs. 25, 26, 27 y 28]



Fig.25: *Alienación I* (2017)



Fig.26: *Alienación I* (2017)



Fig.27: *Alienación I* (2017)

¹⁰¹ ROMERO, Yolanda, "La calle, la casa, la cocina", en GILBERT, Alan, ALIAGA, Juan Vicente, ROMERO, op.cit., p.13



Fig.28: *Alienación I* (2017)

Esta instalación trata de una composición que un ser humano cualquiera hace dentro de un espacio, en este caso, el cotidiano, y que el artista representa dando también su punto de vista.

Queremos hacer una crítica a la sociedad actual en la que vivimos, la cual, los alimentos comestibles que llevamos a nuestras casas, no son naturales, todos vienen prefabricados, y envueltos en cajas, sobres, bolsas, latas...

De ahí que haya reproducido todos esos envoltorios en metal, un elemento que no es apto para el consumo humano.

Me baso principalmente en las formas simples, en el cubo, en el cilindro, en el prisma, en la unión de formas geométricas para conseguir un objeto complejo. Las cajas, las latas y casi todo lo que te encuentras en un armario de cocina tienen formas simples, y empiezan a cobrar sentido y significado en el momento que le introduces en un escenario y las acompañas con una serie de piezas similares en su uso o en su forma.

En esta pieza, hemos partido de un armario de cocina sacado de la realidad y lo hemos intervenido añadiéndole piezas de hierro oxidado [figs. 29, 30, 31, 32 y 33] y pintando todo el interior de color negro.

El color negro le da a la composición un toque más denso, el color negro envuelve, toca de

inmediato, penetra antes en el espectador que el color blanco del que partíamos. Además, esto hace que las piezas se fusionen con el espacio en el que están. Hace la composición más opaca y a la vez, más llena de misterio.¹⁰²



Fig.29: Fragmentos inacabados de *Alienación I* (2017)



Fig.30: Fragmentos inacabados de *Alienación I* (2017)



Figs.31, 32 y 33: Fragmentos inacabados de "*Alienación I*" (2017)

Ya en el siglo XVII, en pleno barroco español, el negro se utilizaba para referirse a lo inmutable y a lo eterno.¹⁰³

Volviendo a la obra de Tàpies, nos encontramos con una pieza llamada *Collage amb sobre* (*collage con sobre*) (1966) [fig. 34]. En esta pieza juega con el significado del color blanco y del color negro. El blanco es el color de la pureza y el negro alude a instintos más bajos. A Tàpies le intriga la doble naturaleza de los objetos y, por supuesto, de los seres humanos; nada es blanco o negro, sino que todo puede ser blanco y negro al mismo tiempo.¹⁰⁴

¹⁰² BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p.204

¹⁰³ Autor sin referenciar, en VV.AA., *Carmen Laffón: Esculturas, ...* op.cit., p.30

¹⁰⁴ MIRANDA, Sandra, op.cit., p.86

Por mi parte, a mí no me interesa mostrar toda la información al espectador. Quiero que el espectador participe y asocie esa forma simple a algo que tiene en su armario de cocina. Quiero contar que hay en mi armario de cocina, pero también me interesa que el espectador se identifique con la pieza y que también ese sea su “armario de cocina”.

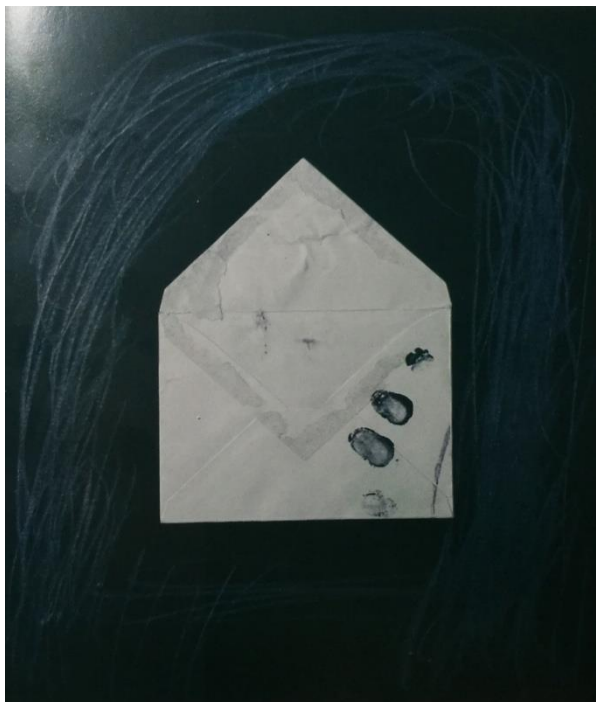


Fig.34: Antoni Tàpies, *Collage amb sobre* (1966)

Hablando de la identificación con un armario de cocina, hemos investigado sobre esta estandarización de los armarios de cocina y hemos encontrado que en torno a 1945 una serie de empresas que vendían armarios de cocina crearon unas bases que decían que estos armarios de cocina debían de ser de 60 cm. de profundidad. Esta estandarización, acompañada de una serie de variaciones en cada uno de los fabricantes, nos lleva a las cocinas que conocemos hoy en día de cada casa.

Los armarios de cocina se crearon a principios del siglo XX y sirvieron para almacenar enseres. Todo esto se produjo por la falta del servicio doméstico lo cual conllevaba a que hubiese compras menos frecuentes.¹⁰⁵

En esta pieza, también nos hacemos a nosotros mismos una autocrítica, ya que todos estos alimentos precocinados solemos comprarlos por la falta de tiempo y conocimientos de cocina.

Como hemos comentado en la parte teórica del trabajo, estamos describiendo la vida de un piso de estudiantes y, salvo excepciones, los estudiantes del siglo XXI no dedicamos nada de tiempo a la cocina. Este tiempo, que a la vez también es dinero, lo invertimos en otras cosas, como el ocio o el estudio.

Por ello, compramos muchos productos semipreparados o platos listos para calentar, los cuales vienen, como ya hemos dicho, empaquetados en cajas y otros envoltorios.

¹⁰⁵ ZABALBEASCOA, op.cit., p. 65

Observando diferentes armarios de cocina, nos daremos cuenta de que cada uno contiene cosas diferentes. Con esto entendemos que el armario también puede describir la identidad y la sociedad en la que vive su dueño.

También hemos cambiado de conocimientos en torno a la comida.

Anteriormente, teníamos que saber multitud de recetas para prepararnos platos elaborados, además de multitud de trucos para almacenar estos alimentos naturales y que no se estropeasen. Ahora hemos pasado a tener un conocimiento de lectura de las etiquetas, las cuales, muchas veces son difíciles de descifrar.

Nos quedamos con una frase que hemos sacado del libro “La invención de lo cotidiano” que une nuestra simplificación del objeto y lo que acabamos de explicar: *“Hay que saber examinar ese ‘ladrillo’ de leche pasteurizada para descubrir su fecha de caducidad.”*¹⁰⁶

Pasando ya al tema de los referentes, esta pieza tiene semejanzas conceptual y/o técnicamente con algunas obras de Antoni Tàpies, Manolo Valdés, Amselm Kiefer, Carmen Calvo y Miquel Navarro.

De Antoni Tàpies me ha interesado toda su obra de la época conceptual en la que habla del objeto cotidiano como obra de arte. Un ejemplo puede ser la pieza *Armari* [fig.14] en la cual coge un objeto de la realidad y lo interviene, hace de un objeto cotidiano una obra de arte.

Con *Armari (Armario)* genera en el espectador un sentimiento de curiosidad innegable, pues vemos la ropa del artista o de su familia colgando de un armario. En este sentido, nos acerca al lado humano del artista, al lado que nosotros no vemos pero que también suscita un interés en nosotros. Tàpies siente la necesidad imperiosa de incorporar el objeto cotidiano en sus obras para acercarse más al espíritu humano. Se siente más próximo si comparte con el público esos objetos de nuestro entorno, comunes a todos: el objeto posee una enorme fuerza expresiva; y, a través de él, Tàpies llega al espectador. Lo que es verdaderamente importante es la esencia del objeto.¹⁰⁷

¹⁰⁶ DE CERTEAU, Michel, GIARD, Luce, MAYOR, Pierre, *La invención de lo cotidiano: 2. Habitar, Cocinar*, Universidad iberoamericana, Mexico D.F., 1999, p. 215

¹⁰⁷ MIRANDA, Sandra, op.cit, p. 100



Fig. 35: Manolo Valdés, *Libros*

De Manolo Valdés me ha interesado la forma en la que aborda el objeto cotidiano en la escultura, llevándolo a un estilo propio construyendo formas con trozos de madera. Destacamos en su producción la pieza titulada *Libros* [fig. 35], en la que aparece una estantería con diferentes objetos, principalmente libros, creados con fragmentos de madera.



Fig. 36: Amselm Kiefer *Microcambios*

Amselm Kiefer, al igual que Valdés, destaca en el mundo artístico por su pintura, pero también tiene obra escultórica muy interesante, y nosotros nos hemos interesado por la serie de estanterías que ha hecho con diferentes materiales, ya sea metal, cristal, ramas secas... un claro ejemplo es *Microcambios* [fig. 36], obra en la que interviene una estantería de metal con diferentes materiales simulando libros.

De Carmen Calvo me interesan sus collages con objetos y formas. Nuestros objetos y nuestras formas tienen un parecido, parten de la forma simple. Calvo hace un culto al objeto poniéndolos dentro de una estantería, que es su lienzo natural. De esta artista destaco la serie de estanterías que hizo en 1990 [fig. 24] en las cuales interviene una estantería de madera con diferentes objetos cerámicos sin ninguna forma específica (simples y geométricos).



Fig. 37: Miquel Navarro, *Ciutat roja* (1994)

Y por último, de Miquel Navarro me interesan sus instalaciones, en las que uniendo formas simples, crea piezas que parecen ser ciudades en miniatura. El concepto es el mismo que el nuestro, la unión de varias formas simples crea un significado y articula una forma más compleja. [fig. 37]

En cuanto a la realización de esta obra, para hacer las diferentes piezas de hierro, usamos como materia prima bastantes trozos de chatarra y objetos metálicos que nos íbamos encontrando.

Decidimos soldarlo todo con una máquina de soldar Inverter, la cual funciona por medio de un cortocircuito producido entre la pieza a soldar y un material de aporte, en nuestro caso, una varilla de rutilo. Nos interesaba utilizar esta máquina, y no otras, por su acabado presentable y porque gracias a esta podías dejar en la pieza tu propio gesto.

Para la oxidación de las piezas hicimos varias pruebas con diferentes ácidos, y el que mejor funcionó fue la mezcla de sal, zumo de limón y agua. Tras tener la oxidación deseada, añadimos a cada una de las piezas un par de capas de barniz para metales mate para que parase el proceso de oxidación y protegiese a la pieza. [fig. 38]

En cuanto al armario, fue pintado por dentro con un spray de color negro mate.

La idea de exposición de esta pieza es colgarla en una pared, a una altura de 150 cm. entre la base y el suelo. Hay dos formas de exponerla, la primera es colgarla directamente y que la pieza dialogue con el espectador. Otra forma que hemos pensado de presentarla al público es metiéndola en un contexto de cocina dibujado dentro del espacio expositivo.

Esta idea se podría cumplir añadiendo alrededor una serie de líneas (principalmente negras) de un grosor de aproximadamente un centímetro. Estas líneas responderían a cada uno de los armarios y muebles que nos encontramos en nuestra cocina. Estarían representados por el dibujo de líneas verticales y horizontales. En esta imagen se puede ver una aproximación de cómo quedaría presentada la instalación. [fig. 39]



Fig. 38: Piezas de *Alienación I* durante el proceso de oxidación

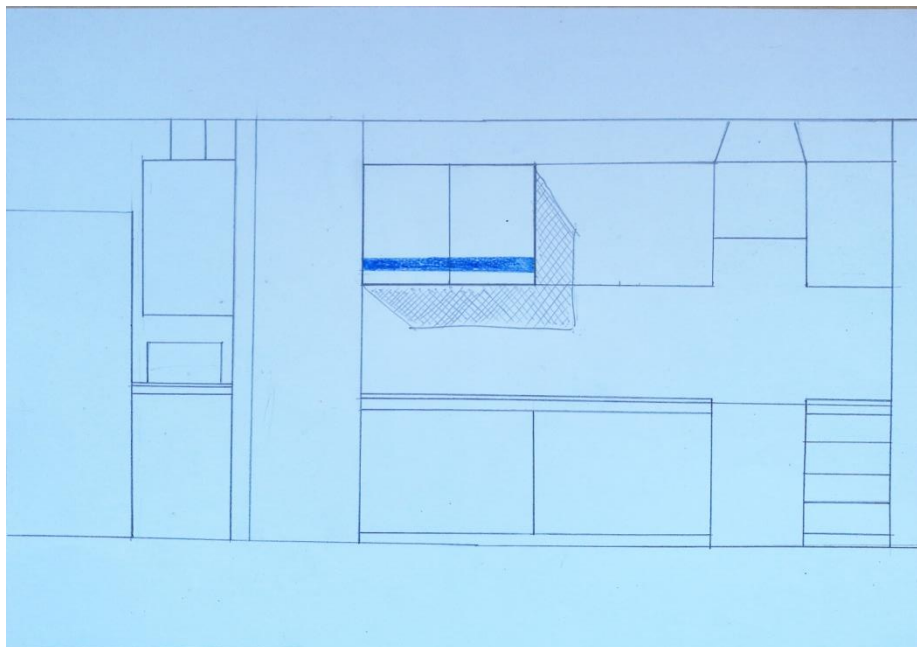


Fig. 39: Plano de aproximación de una posible instalación de *Alienación I* en un espacio expositivo

3.1.2 Serie *HÁBITAT*

Se trata de una serie de fotograbados en los que representamos diferentes armarios y estanterías de una casa. No todos los armarios y estanterías son iguales, todos estos serán distintos dependiendo del lugar de la casa donde se encuentren.

En esta serie de fotograbados hemos experimentado con diferentes técnicas y recursos gráficos para conseguir la imagen deseada.

Cada uno de ellos tiene un recurso gráfico diferente: estampación del fotopolímero en hueco, en relieve, partiendo de una fotografía, partiendo de un dibujo, interviniendo una fotografía, estampación en blanco de un fotopolímero de relieve o de hueco sobre un fondo negro, pruebas de dibujo sobre papel de poliéster...

Estos fotograbados fueron el origen de este tema que estamos tratando, el espacio íntimo.

En estos fotograbados tratamos los espacios donde más tiempo estábamos el año pasado, es decir, las diferentes partes del piso de estudiantes de Madrid, y el aula de grabado, lugar donde teníamos otro tipo de armario para guardar nuestros materiales.

La serie comienza con una portada en la que aparece estampada una puerta abierta. [fig. 3]

Se trata de la puerta del piso, es una referencia al espectador para que se anime a seguir indagando en esta serie. Es un símbolo que utilizamos como principio del tema, como invitación del artista para que el espectador observe su espacio íntimo. Así pues, por la puerta se entra al espacio íntimo, y si esta está cerrada no se podrá entrar ni se podrá observar el espacio íntimo del artista. Esta puerta está realizada por un fotopolímero en relieve. Las partículas fotopolímeras, que es de lo que están hechas estas planchas, reaccionan a la luz, se emblandecen. Para conseguir un fotopolímero en relieve es necesario que la plancha sea expuesta a la luz. Poniendo un fotolito con un negativo de la imagen deseada encima (solo en dos colores, blanco y negro), antes de exponerla a una luz, conseguiremos que solo emblandezcan las zonas que no deseamos entintar. Tras la exposición, lo meteremos en una máquina que tiene una especie de cerdas duras que retirará todo el fotopolímero blando. Tras esto, dejaremos que el fotopolímero restante endurezca y ya podrá ser entintado con un rodillo de grabado. [fig. 40]

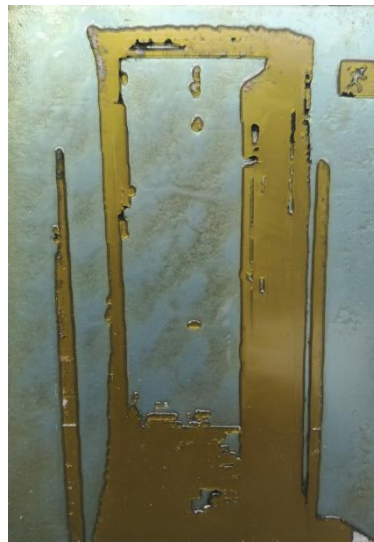


Fig. 40: Fotopolímero en relieve de el fotograbado *Puerta abierta*, serie *Hábitat*

Tras la justificación de tirada, pasamos a ver los diferentes armarios y estanterías de la casa. El primero en aparecer será el armario de *La cocina* [fig.41]. En este fotograbado partimos de una fotografía de dicho armario, la cual ha sido impresa en un papel de poliéster y la hemos retocado con diferentes materiales, como puede ser el aguarrás, el rotulador o el grafito.

Este dibujo nos servirá de fotolito (por la semitransparencia del papel de poliéster).

Al ser un grabado en hueco tendremos que exponerlo a la luz, pero esta vez con la imagen en

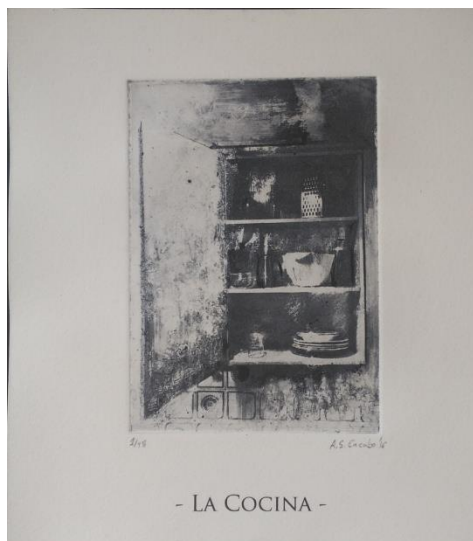


Fig. 41: Fotograbado *La cocina* (2016), serie *Hábitat*

positivo. Tras estar un tiempo expuesta a la luz, retiraremos las partículas de fotopolímero blando en una cubeta con agua y con una brocha con unas cerdas muy finas. Tras esto, al igual que en la técnica del relieve, dejaremos que las partículas de fotopolímero restantes endurezcan para poder entintarlo después con una rasqueta y quitar el exceso de tinta con la tarlatana. [fig.42]



Fig. 42: Fotopolímero en hueco del fotograbado *La cocina*, serie *Hábitat*

El siguiente es la estantería de *El baño* [fig.43]. Aquí hemos estampado dos fotopolímeros en hueco, los cuales se han obtenido dibujando en un papel de poliéster y luego transfiriéndolo al propio fotopolímero del mismo modo a como se hizo en el fotograbado anterior.

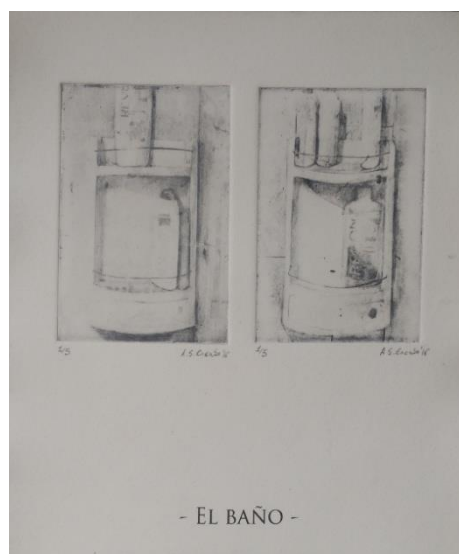


Fig. 43: Fotograbados *El baño* (2016), serie *Hábitat*

Pasando ya a la estantería de *El salón* [fig.44], vemos que los recursos gráficos que hemos utilizado aquí son bastante parecidos a los que hemos utilizado en el de *La cocina*. [fig. 41]

Llegamos a un armario muy importante, el armario de *El estudio* [fig. 45]. El estudio es un lugar muy importante para el artista, es su lugar de trabajo dentro de la casa, donde se acumulan cachivaches, el lugar donde el artista refugia sus ansiedades, donde se crea, es un lugar que sin duda lo sentimos como nuestro y que ha servido de inspiración a cantidad de artistas. Desde Picasso a Matisse, y desde Carmen Laffón ¹⁰⁸ a Antonio López.

Este fotopolímero ha sido creado a través de un dibujo realizado en 50x70 cm. [fig. 46] el cual escaneamos, pasamos a digital y lo transferimos al fotopolímero mediante un fotalito impreso digitalmente. Para conseguir un fotalito digitalmente solo tendremos que imprimir en un acetato transparente la imagen deseada en escala de grises.

Esta misma técnica fue también la utilizada para pasar a fotopolímero todos los *frottages* que explicaremos más adelante en el apartado de la serie *Huellas íntimas*.

El siguiente que comentaremos será el armario de *La habitación* [fig. 5]. Esta apariencia tenebrista ha sido conseguida estampando con color blanco sobre un fondo negro el fotopolímero en negativo [fig.47]. En este caso, hemos transferido una



Fig. 44: Fotograbado *La cocina* (2016), serie *Hábitat*

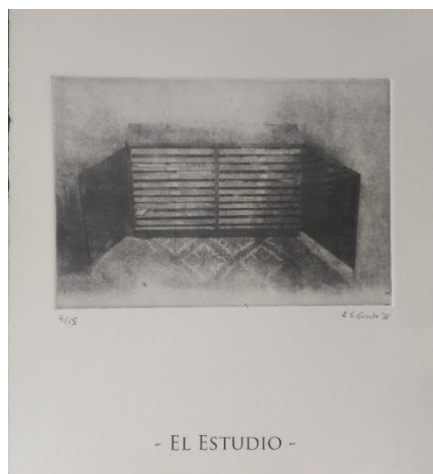


Fig. 45: Fotograbado *El estudio* (2016), serie *Hábitat*



Fig. 46: *El estudio: Puertas abiertas* (2016)

¹⁰⁸ Autor no referenciado VV.AA., *Carmen Laffón: Esculturas...* op.cit., p.39

imagen para un fotograbado en hueco, pero en vez de en negativo, en positivo. Al hacer eso, estamparemos los grises más claros (conseguidos con el blanco) en vez de los grises más oscuros (conseguidos con el negro).

Lo que queremos contar con este fotograbado es la primera visión que tienes al despertar. Todo el espacio que te encuentras está en tinieblas y el mundo circundante se logra de modo aproximado. La única luz que da volumen a los objetos es la que entra por las rejillas de la persiana. Para conseguir una visión definitiva es necesaria la claridad del día.¹⁰⁹



Fig. 47: Fotopolímero en hueco del fotograbado *La habitación*, serie *Hábitat*

Toda serie tiene que acabar, por ello la cerramos con el mismo recurso que lo hemos abierto, la puerta. Esta puerta es la misma puerta que antes, la del piso, solo que esta vez se encuentra cerrada. [fig.4]

El recurso plástico que hemos utilizado para este fotograbado es muy parecido al que hemos explicado en *La habitación*, solo que este está estampado en relieve y el otro en hueco. En este caso, hemos creado el fotolito en positivo, ya que los fotolitos para crear un fotopolímero en relieve tienen que ser en negativo, y en este caso está en

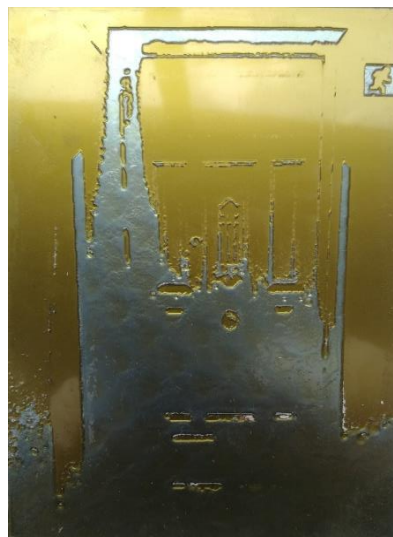


Fig. 48: Fotopolímero en relieve del fotograbado *Puerta cerrada*, serie *Hábitat*

positivo porque lo que nos interesa estampar son las zonas claras, no las oscuras. [fig.48]

Y, por último, en el colofón, hemos estampado otro de los dibujos que realicé en grafito [fig. 49] y que luego pasé a fotopolímero (la misma operación que *El estudio*).

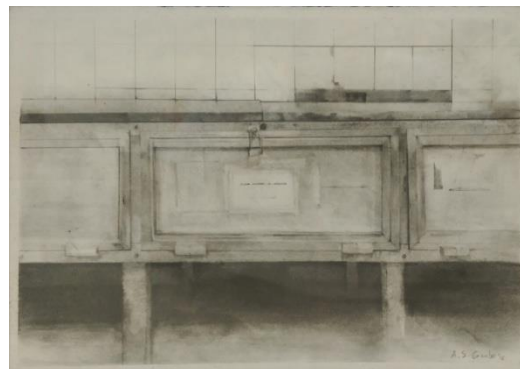


Fig. 49: *Taquilla del aula de grabado* (2016)

¹⁰⁹ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p. 166

En este caso hemos representado la taquilla del aula de grabado de la facultad de Madrid. Es un espacio de interior, en el que he estado mucho tiempo y que concuerda con las palabras que salen arriba como colofón. [fig. 50]

Todas las tiradas han sido estampadas sobre un papel *super alfa* de 250 gramos. Las 9 estampaciones originales que conforman esta serie han sido numeradas de la siguiente forma:

- *Puerta abierta, Puerta cerrada*, y las dos estampaciones de *El baño* están numeradas de 1/5 a 5/5.
- *La cocina, El salón, La habitación, El estudio y El aula de grabado* están numeradas de 1/15 a 15/15.

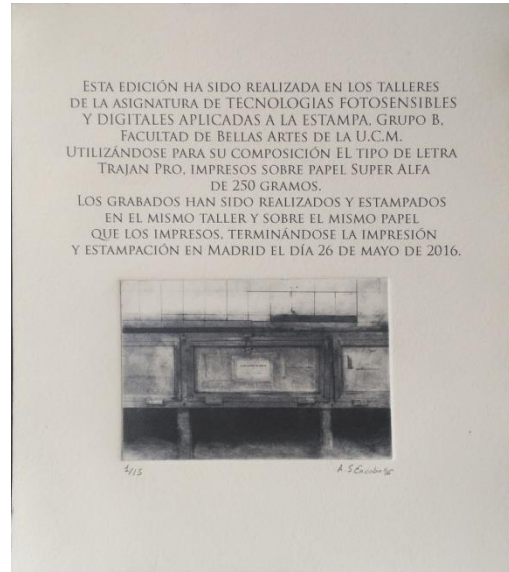


Fig. 50: Fotograbados *La taquilla del aula de grabado* (2016), serie *Hábitat*

3.1.3 *La nave* [fig. 51]



Fig. 51: *La nave* (2017)

Este cuadro surgió tras un dibujo que hice el verano pasado, durante una estancia en un taller para estudiantes de arte, en una nave que nos sirvió de estudio a cuatro artistas. Al terminarlo, decidimos pasar este dibujo a un tamaño más grande y en óleo. [fig. 52]

El soporte desde el principio tuvimos claro que iba a ser en madera, concretamente un contrachapado. Es un material que ya he utilizado muchas veces y que aguanta bien mis acciones, a veces un poco bruscas. Además, yo que suelo introducir grandes líneas rectas, con un lienzo pueden deformarse si este mismo no está bien tenso.

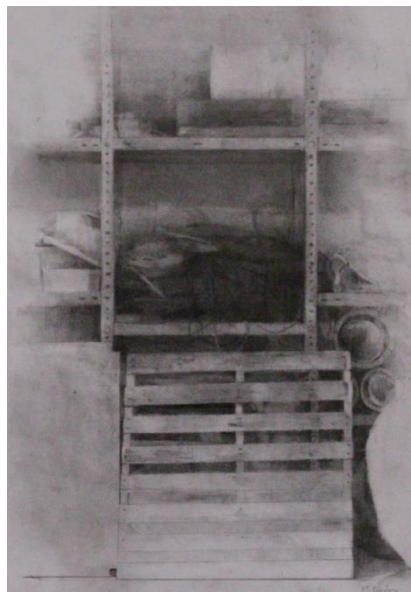


Fig. 52: *La nave* (2016)

Las medidas de este contrachapado son de 100x 81 cm., una medida con la que me encuentro muy cómodo y que he utilizado en mis otras piezas pictóricas que presentamos en este proyecto (excepto la serie de cuadros pequeños que aparecen en la sección “El baño como zona de alta significación para el artista”).

La composición nos llamó la atención desde el principio. Se trataba de una serie de elementos que habían sido colocados en una estantería de una forma aleatoria por alguien que recogió ese espacio antes de prestarnos ese lugar.

En nuestra investigación nos interesa mucho la aleatoriedad que tiene innata el ser humano a la hora de colocar diferentes elementos en un espacio. Creemos que el ser humano compone sin querer y ahí entraría la labor del artista para aprovecharlo como motivo en su obra.

En las próximas explicaciones de las obras comentaremos algunos detalles de cómo abordamos los cuadros, nuestro estilo y nuestras preferencias a la hora de producir un cuadro.

3.2 Serie Sofás

En esta sección hablaremos de una serie de sofás hechos con diferentes técnicas.

Se tratan de tres sofás hechos a escala miniaturizada, en los que hay registradas una serie de huellas que ilustrarían la posición de la persona o personas que se encuentran en ellos. Para completar tanto la composición como una mejor interpretación de la obra, le añadimos una serie de pequeñas piezas que equivaldrían a prendas íntimas de los seres humanos allí representados.

Para comenzar, comentaremos tres puntos que tienen en común las tres piezas que aquí traemos: La miniatura, la huella y el fragmento.

La primera idea que pondremos encima de la mesa será la de la miniatura. Para ello volveremos a hojear el libro "*La poética del espacio*" de Bachelard, el cual tiene un capítulo entero que habla de la miniatura.

En este capítulo, Bachelard nos habla de que un objeto en miniatura es un objeto falso pero provisto de una objetividad psicológica verdadera.¹¹⁰ En realidad, nuestros sofás son pequeños y no pueden servir para lo que en realidad sirve un sofá, pero sí que es una pieza artística. Ya entraríamos en otra conversación si nos ponemos a hablar del valor del arte y de su utilidad.

Quienes creamos los objetos miniaturizados somos en realidad soñadores innatos, además, Bachelard nos comenta que es una imaginación innata.¹¹¹

En la miniatura los valores se condensan y se enriquecen. La miniatura nos hace soñar aunque pueda parecer algo insignificante. Además es considerada como uno de los albergues de la grandeza.¹¹²

Pasando al tema de las huellas, queremos representar la acción del hombre a través de un objeto cotidiano, en este caso, lo hemos conseguido gracias a las deformaciones que el ser humano realiza a ese objeto cuando está realizando allí una acción.

¹¹⁰ BACHELARD, Gaston, op.cit., p. 136

¹¹¹ Ibidem., p.137

¹¹² Ibidem., pp.138-144

Jugamos con las propiedades que tenemos asociadas a un sillón como que es blando y lo contraponemos en la pieza creando lo que Bachelard llama un mixto funcional (algo que la memoria sabe por experiencia que es blando, pero que la imaginación nos dice ahora que es duro y pesado).¹¹³

El último punto que tienen en común es el fragmento. Más bien nos centramos en el fragmento del cuerpo humano pero de una forma indirecta. Estos fragmentos no son creados por trozos de cuerpo, sino por prendas que el ser humano lleva puestas en un espacio íntimo y que fuera de estos espacios son más difíciles de ver. Es el caso de los calzoncillos y los calcetines.

Sólo representado estas prendas y de cómo se pegan al cuerpo del ser humano podemos saber la postura de ese cuerpo en el espacio, sin necesidad de representar el cuerpo entero. Además, si estos “fragmentos” son ayudados por las huellas que el cuerpo deja en un espacio, el entendimiento de la pieza será sencillo.

El tema de los fragmentos ha sido tratado por multitud de escultores desde que Auguste Rodín, [fig. 53] y uno de los artistas que más nos ha influido en este trabajo trata este tema. Nos referimos al escultor Julio López Hernández. [fig. 54]



Fig. 53: Auguste Rodin, *La mano de dios* (2016)

Leyendo algunos textos sobre su obra, podemos encontrar uno que habla de esto mismo, escrito por Juan Manuel Bonet, antiguo director del IVAM, del Museo Centro de Arte Reina Sofía, y actual director del Instituto Cervantes.

En este texto, Bonet comenta que a partir del fragmento de las manos puede aludir a una figura entera, lo cual es una idea moderna por experiencia.¹¹⁴

¹¹³ BACHELARD, Gaston , op.cit., p.36

¹¹⁴ BONET, Juan Manuel, "Instantes esculpidos" en VV.AA., *Julio López...* op.cit., p.23



Fig. 54: Julio López Hernández, *El tesoro de Marcela* (1970)

Otra opinión que también nos gustaría comentar es la idea que propone la hija de Julio López, Esperanza López Parada, cuando sugiere la idea de que toda escultura no es más que un fragmento. ¹¹⁵Es un fragmento de la sociedad, un fragmento del espacio, o un fragmento de un ensueño.

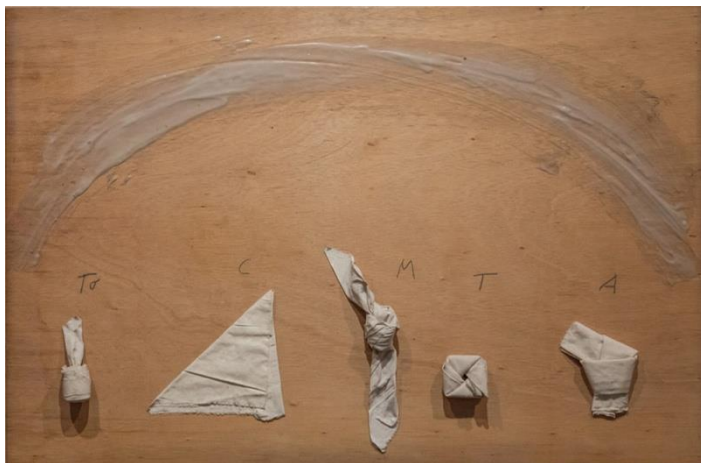


Fig. 55: Antoni Tàpies, *Tavallons plegats* (1973)

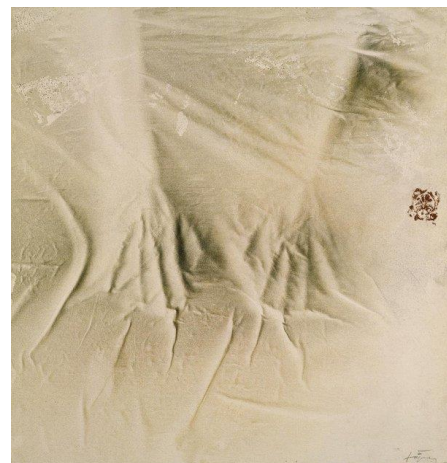


Fig. 56: Antoni Tàpies, *Les mans de Clara* (1970)

Pasando otra vez al tema de la descripción indirecta del ser humano a través de un objeto,

¹¹⁵ LÓPEZ PARADA, Esperanza, "La vida detallada. Los gestos del alma" en VV.AA., Julio López... op.cit., p.58

podemos ver en multitud de piezas de artistas contemporáneos esto mismo. Uno de ellos es Tàpies y se puede ver en dos de sus obras: *Tavallons plegats (Servilletas plegadas)* de 1973 [fig. 55] en la que describe a su familia mediante las dobladuras de las servilletas¹¹⁶ y *Les mans de Clara (Las manos de Clara)* (1979) [fig. 56] en la que a través de las arrugas de una sabana podemos observar las manos de su hija.¹¹⁷

El catálogo de Julio López Hernández nos ha dado muchas pistas para tratar este tipo de cuestiones. Otra crítica, en este caso de Francisco Brines, nos explica como Julio López trata el tema de la presencia indirecta del ser humano en el espacio:

“Esa misma sensación nos la producirán las arrugas de unas sábanas que cubren las camas de una habitación vacía. Esta paradoja (presencia humana en el vacío) ha creado en nosotros una ansiedad contemporánea intranquilizadora, pues la presencia humana que allí opresivamente gravita no es nostálgica, o espiritual, sino de índole estrictamente material. Este misterio que consiste en que sea un cuerpo, en su física consideración, el que protagonice el suceso narrado, y que este cuerpo no sea posible contemplarlo en su natural concreción, es una hazaña paralela a la que antes asistimos en la eliminación del carácter en unas esculturas físicamente individualizadas; tampoco aquí hay huellas, o ensoñación, del espíritu, como hubiera sido lo propio en una visión tradicional de suceso. Estas obras ratifican, y profundizan, aquella visión del hombre identificado con la materia.”¹¹⁸

A pesar de que ya hemos nombrado a algunos de nuestros referentes (Julio López Hernández y Antoni Tàpies) vamos a comentar otros más que hemos tenido en cuenta mientras producíamos esta serie. El primero que nombraremos será el artista conceptual cubano Félix González Torres (1957-1996).



Fig. 57: Felix González-Torres, *Sin título* (1991)

De Gonzales- Torres nos puede recordar a nuestras piezas las fotografías tituladas *Sin*

¹¹⁶ MIRANDA, Sandra, op.cit, p. 98

¹¹⁷ MIRANDA, Sandra, op.cit, p. 104

¹¹⁸ BRINES, Francisco, "Significación del hiperrealismo en Julio Hernández" en VV.AA., *Julio López...* op.cit., p.285

título que realizó en 1991 [fig. 57] y puso en diferentes carteles publicitarios. El concepto que González-Torres propuso con esta obra fue la presencia de dos personas dentro de una cama, pero que ya no están. Pese a ello, se sigue notando su presencia en ese objeto gracias a la impronta que sus cuerpos han dejado entre las sábanas.

En nuestro caso la intención no es el de representar lo que no está, sino representar lo que está pasando a través de los distintos volúmenes que diferencian a un sillón sin nada encima a un sillón en el que hay algo encima.

Otras piezas que nos han servido de referencia son las de Mateo Maté, en especial la serie de fotografías tituladas *Desubicado* [fig. 58]. El artista toma la cama como un territorio en el cual hay montañas hechas por las curvas de las sábanas y también una especie de concavidades hechas por un ser humano, el cual no está pero sí su huella.



Fig. 58: Mateo Maté *Viajo para conocer tu geografía* dentro de la serie *Desubicado*

Otros artistas contemporáneos que han creado piezas en las que aparecen huellas o vestigios de una presencia corporal que ya no está presente son Sarah Lucas y su pieza *Au Naturel* (1994) [fig. 59], Tracey Emin y *My bed* (1999) [fig. 60], Anthony Gormley y *Bed* (1981) [fig. 61] y Ana Mendieta con *Siluetas* (1976) [fig. 62].



Fig. 59: Sarah Lucas, *Au naturel* (1994)



Fig. 60: Tracey Emin, *My bed* (1999)



Fig. 61: Anthony Gormley, *Sin título* (1981)



Fig. 62: Ana Mendieta, *Siluetas* (1976)

Las piezas deberían de ser presentadas al público ayudado de una peana que las levante del suelo unos 120 cm., para que puedan ser observadas a la altura de una persona de estatura media (de aproximadamente, 170 cm. de altura).

Cada pieza debería de estar en una peana.

La peana debe de ser más grande que la base de la pieza, un paralelepípedo de aproximadamente 120 x 50x70 cm. [fig. 63]

Estas piezas creemos que pueden ser el inicio de una serie de sofás en los que se representarían diferentes acciones del ser humano. Nuestra intención es hacerlos de diferentes materiales escultóricos como puede ser, además de la cerámica y la piedra, el bronce, la escayola directa, resina de poliéster...

Quizás una serie de sofás en los que hay diferentes acciones humanas representadas en ellos en una exposición podría ser muy interesante.



Fig. 63: Ejemplo de peana para la serie *Sofás*

3.2.1 *Homenaje a la siesta* [fig. 64]



Fig. 64: *Homenaje a la siesta* (2017)

Se trata de una pieza realizada en piedra Emperador claro de Buñol entre 2016 y 2017. La intención de la pieza es hacer constar la huella que deja un ser humano en un objeto cotidiano como es un sofá. En un sofá se pueden hacer varias acciones, y este se acomoda a la acción gracias a que está acolchado.

Se ha intentado contraponer las características de los elementos que tendría un sofá con el que tiene el material de la pieza. Como ocurre en el mixto funcional de Bachelard, aquí un sofá es blando al estar almohadillado, y la piedra es un material duro, aunque a simple vista la piedra parece blanda porque está representando un objeto cuyo material es blando.

En este caso, la acción es echarse una siesta. Se puede intuir la huella del cuerpo humano echándose la siesta principalmente en los dos grandes cojines de la parte delantera de la pieza, los cuales sufren una alteración de su estado normal cuando son aplastados por cualquier peso que repose encima de él. [fig.65]

El motivo de la siesta es un signo identificativo que tenemos en nuestro país, España, ya que los españoles, muchas veces, al terminar de comer, nos tumbamos en un sofá y dormimos un poco para luego afrontar la tarde con energías.



Fig. 65: Detalle de la pieza *Homenaje a la siesta* (2017)

Esta pieza es un homenaje no solo a la siesta, sino a también a la casa. La casa, según Bollnow, es una esfera inviolable de la paz, netamente separada del exterior.¹¹⁹ Conseguimos dormirnos gracias a que hemos encontrado una situación de amparo y seguridad y esto consigue relajarnos. Si una casa no tuviese ese carácter de cobijo, y estuviésemos en un entorno hostil y agresivo, esta acción no sería posible.

El sofá, también es verdad, ayuda a la casa a llegar a esa acción, ya que es cómodo, y eso ayuda a que desaparezca la tensión de nuestra actitud.¹²⁰

Durante la siesta se abandona la postura, no solo del cuerpo, sino de la consciencia en su totalidad. En este estado, la tensión del mundo se ha desvanecido. Nos relajamos y nos sumergimos en el olvido del sueño.¹²¹

Para la realización de este trabajo, decidimos hacer un boceto previo en plastilina que nos serviría a la vez de boceto. [fig.66]

Tras conseguir los volúmenes de la pieza con diferentes herramientas, nos centramos en las diferentes texturas y acabados que iba a tener.



Fig. 66: Boceto en plastilina de la pieza *Homenaje a la siesta* (2016)

No nos interesó un acabado homogéneo, sino que investigamos sobre diferentes texturas y la parte que

¹¹⁹ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p.137

¹²⁰ Ibidem, p.158

¹²¹ LINSCHOTEN. J, *Acerca del sueño*, 1952, p.279. en Ibidem., p. 158

más nos interesaba de la pieza la acabamos con una textura parecida a la del sofá en que nos inspiramos, con varias pruebas con sulfuro y con un disco de alambres de carburo.

Otras partes las dejamos con la textura que deja la bujarda y otras, las menos vistas, con la textura que deja la radial y el martillo a la hora del desbaste. [figs. 67, 68 y 69]



Fig. 67: Diferentes texturas de la pieza *Homenaje a la siesta* (2017)



Fig. 68: Diferentes texturas de la pieza *Homenaje a la siesta* (2017)



Fig. 69: Diferentes texturas de la pieza *Homenaje a la siesta* (2017)

Una vez acabada la pieza, decidimos hacer tres piezas más de cerámica.

Estas tres piezas representan a los calcetines y a los calzoncillos de la persona que está en el sofá. Seguimos con nuestra intención de representar al ser humano de una forma indirecta, y en este caso, a partir de dos prendas íntimas, las cuales, al salir al espacio exterior no se ven ya que son tapadas por otras prendas que utilizamos para salir a la calle. Estas prendas, con las huellas que tiene el sofá,



Fig. 70: Piezas cerámicas de la obra *Homenaje a la siesta* (2017)

ayudan a comprender la postura del ser humano en ese sofá. [fig. 70]

Partimos del fragmento, por entender que, no hace falta la figura entera para poder comunicar la presencia de un cuerpo. Esto se puede apreciar igualmente en los restos que han llegado hasta nuestros días de culturas clásicas como la romana o la griega, muchos de los cuales solo nos han llegado de forma fragmentada, y aun así podemos resolver que es lo que quería representar esa pieza antes de que estuviese rota. Pero este tema lo abordaremos con más detalle en la presentación de las dos próximas piezas.

3.2.2 *Primer Acto* [fig. 71] y *Segundo Acto* [fig. 72]



Fig. 71: *Primer Acto* (2017)



Fig. 72: *Segundo acto* (2017)

Se trata de dos piezas escultóricas realizadas en dos tipos distintos de pastas cerámicas entre Marzo y Mayo del 2017.

Son dos representaciones de dos sillones en las que hemos representado dos posturas sexuales que se pueden realizar en un sofá.

La representación del sofá, y no de una cama, por ejemplo, es simplemente porque tenemos asociado que el lugar donde se practica el acto sexual, que a la vez es un acto íntimo, sea una cama, y en el sofá estas acciones también se pueden producir.

La pieza *Primer acto* [fig. 71] se titula así porque representa la postura con la que empecé a practicar sexo y la pieza *Segundo acto* [fig. 72] se llama así porque es la postura preferida.

Como en la anterior pieza comentada (*Homenaje a la siesta*) [fig.64] hemos añadido otras piezas más pequeñas que representarían prendas de vestir que solo se dejarían ver dentro de un espacio íntimo, y que, en otro espacio, como por ejemplo el urbano, serían más difíciles de ver. Estas prendas son los calcetines y los calzoncillos.

En este caso, al ser una acción sexual, el elemento de los calzoncillos no puede aparecer, por lo tanto, sólo aparecen en cada pieza cuatro calcetines hechos de cerámica, dos de una persona y otros dos de otra.

Es un acto heterosexual. Por lo tanto, quería diferenciar de alguna forma la pose y la huella del hombre y la pose y la huella de la mujer. Por eso mismo cambié los colores de los calcetines, haciendo los del hombre de color rojizo y los de la mujer, blancos.

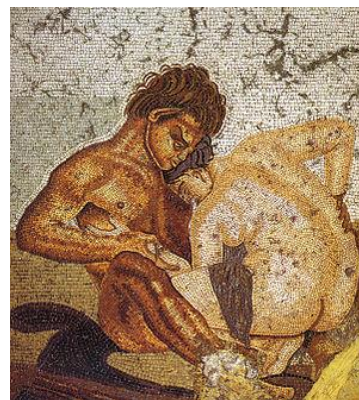


Fig. 73: Mosaico grecorromano

El porqué hemos diferenciado los calcetines del hombre y los de la mujer lo encontramos en la simbología de la antigua Grecia y Roma. Esta cultura ha sido también el detonante por lo que hemos elegido hacer estas piezas en cerámica.

De estas dos culturas nos han interesado la forma de representación del cuerpo del hombre y de la mujer, los cuales a través del mosaico [fig. 73], la cerámica y la pintura [fig. 74], representaban a la mujer con una tez muy blanca y a los hombres con la tez más oscura, morena o más rojiza.



Fig. 74: Fresco romano

Además de esto, miramos los colores que se utilizaban en la cerámica griega y romana y predominaba el color blanco, rojizo y negro [fig.75].



Fig. 75: Ánfora griega cerámica (hacia 560 a.C.)

Dicho esto, decidimos utilizar estos tres colores como los colores de mis piezas cerámicas: Los calcetines de la mujer de color blanco, los calcetines del hombre de color rojizo, y el sofá que engloba todo esto, de color negro.

Además, actualmente, y como ya hemos dicho, la mayoría de las piezas que conservamos de estas culturas son fragmentos de las mismas, por lo tanto, los calcetines están inspirados en estos fragmentos de esculturas de las culturas clásicas y de los que no se necesita todo el cuerpo humano para intuir la acción que esta figura realiza. [fig. 76]



Fig. 76: Fragmentos de esculturas de la Grecia Clásica

En cuanto al proceso de trabajo para producir estas piezas, lo primero que hicimos fue modelar el sofá. [fig. 77] Tras esto, hicimos un molde de tres piezas [fig. 78] y a partir de ese molde por la técnica del “apretón” [fig. 79] (hacer una pared de pasta cerámica de unos 4 cm, por toda la superficie de la pieza para que esté hueca por dentro, dejamos secar unos días hasta que tenga una textura parecida a la del cuero y luego retirar el molde) conseguimos ambas piezas, las cuales intervenimos y modelamos las huellas deseadas en cada sillón.



Fig. 77: Modelado del sofá en barro



Fig. 78: Molde de escayola de tres piezas del sofá.



Fig. 79: Reproducción de una pieza a partir de la técnica del apretón

Una de ellas (*Primer acto*) modelada con arcilla roja, antes de meterla en el horno le dimos un engobe de color negro, pero al sacarla del horno el color del engobe no nos convencía y decidimos pintarla con óleo negro. [fig. 80]



Fig. 80: “Primer acto” antes de la cocción



Fig. 81: “Segundo acto” antes de la cocción

La otra pieza (*Segundo acto*) decidimos hacerla con pasta cerámica de alta temperatura de color negro con chamota de grano medio. Esa rugosidad al tacto de la chamota pensamos que se conseguía transmitir una pérdida de la característica de “comodidad” que suele asociarse a un sofá, provocando en el espectador una cierta sensación de incoherencia que acabó por gustarnos. [fig.81]

En el caso de las piezas que representan a los calcetines fueron modeladas una a una con una pasta cerámica de alta temperatura blanca, sin chamota (los calcetines que representan a la mujer), y con una pasta cerámica de baja temperatura roja (los calcetines que representan al hombre).

3.3 Serie *Ventanas*

Actualmente, esta serie consta de dos cuadros de la misma medida en la que el motivo es el mismo, la ventana de mi habitación a distintas horas del día. Próximamente, tenemos la intención de crear varios cuadros con el mismo motivo y así ampliar la serie, ya sea un amanecer, un atardecer o distintas horas del día en las que podamos contar una historia.



Fig. 82: “El día” y “La noche” (2017)

A día de hoy, están realizados *El día* y *La noche* [fig. 82], las cuales se complementarían entre ellos.

Con estos dos cuadros hablamos de cómo cambia un sujeto dependiendo del día, hablamos de la luz natural y luz artificial, de la luz exterior e interior, de lo abierto, de lo cerrado, de las transparencias, de las opacidades, de lo de dentro de lo de fuera, de la supuesta luz del día y de la supuesta luz de la noche. Digamos que es una serie de contrarios en una misma composición y en un mismo motivo.

Pretendemos jugar con las experiencias visuales del espectador. Al tener los dos cuadros enfrente pensamos que el cuadro más claro representa al día y el más oscuro a la noche. Sin embargo, en este caso es lo contrario, y la noche es el cuadro más claro, en el que predominan diferentes matices de blancos y sin embargo en el día predominan diferentes matices de grises medios y oscuros.

Seguimos hablando de la luz, en estos cuadros jugamos con la luz externa y la luz interna, la luz externa es la que consideramos natural, y la luz artificial es la que consideraríamos la luz interior.

Hablando de la lámpara (tema que ya hemos tocado en la primera parte del trabajo) en el libro *“Todo sobre la casa”*, Anatxu Zabalbeascoa nos cuenta que la luz artificial fue la que cambió la naturaleza de la vida familiar;¹²² en el caso de nuestro díptico, la luz artificial nos ha cambiado la percepción de lo claro y lo de lo oscuro, nuestra experiencia visual nos ha fallado.

En estos dos cuadros también podemos hablar de lo abierto y de lo cerrado. En este caso, lo abierto es *El día* y lo cerrado es *La noche*. Las ventanas son nuestros ojos, por el día los tenemos abiertos y por la noche los cerramos.

En su libro *“Hombre y espacio”*, Bollnow dice, a ese respecto, lo siguiente:

“Desde su ventana ve el mundo que se extiende ante él con claridad, mientras el mundo no le ve a él. Mediante cortinas y cortinajes los hombres han intentado aumentar la impermeabilidad de la ventana [...] cuando por la noche el hombre se encuentra en la habitación iluminada, expuesto a las miradas del extraño, que quizá mira desde la oscuridad sin ser visto, entonces se siente inseguro y cierra gustosamente las cortinas y los postigos.”¹²³

¹²² ZABALBEASCOA, Anatxu, op.cit., p.197

¹²³ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p.148

Otro tema de comparación entre un cuadro y otro es el de los cristales, en el caso de *El día* [fig. 87] se puede ver tras los cristales el exterior, sin embargo, en el de *La noche* [fig. 88] es todo lo contrario, lo que se ve es el interior.

También depende mucho la cantidad de “filtros” que tenga la imagen, es decir, los cristales actúan de filtros de la imagen. En el caso de *El día* contra más cristales haya entre el ojo y la imagen menor será lo que se verá de mundo exterior. [fig. 83] Lo contrario es *La noche*, que cuantas más capas de cristal tenga, mejor definido se verá el espacio interior. [fig. 84]

El tema en este caso lo utilizo como una excusa para centrarme en ciertos detalles plásticos y conceptuales.

Terminamos de contar detalles de ambos cuadros haciéndonos una pregunta: “¿Por qué hemos puesto en primer plano una ventana pudiendo haber descrito lo que veíamos desde ella sin que esta estuviese, por ejemplo, enmarcando el paisaje?”

La respuesta es bien sencilla. Necesitamos colocarnos en el espacio, sobre todo en el caso del cuadro de *El día*. La vista que vemos desde esta habitación es una mirada muy alta y no es una altura natural para un hombre de estatura media.

Por eso necesitamos colocar al pintor y al espectador en un mismo espacio. Además, en nuestro tema de investigación hablamos de los espacios cotidianos de interior, por lo tanto, estamos contando partes del mundo exterior pero desde el mundo exterior.

Tras estas observaciones, pasemos a las propiedades técnicas de los dos cuadros.

Para nosotros, que ambos cuadros sean del mismo tamaño es muy importante, ya que están pensados para que, en una supuesta exposición, sean expuestos uno al lado del otro habiendo una separación entre ellos de unos 10 cm.



Fig. 83: Detalle del cuadro *El día* (2017)



Fig. 84: Detalle del cuadro *La noche* (2017)

En cuanto al material del soporte, hemos utilizado un tablero contrachapado de 5 mm., es un material que ya hemos utilizado anteriormente y que nos gustan mucho sus prestaciones. Es bastante ligero, puedes aplicarle cualquier tipo de material pictórico, aguanta mucho, y con la colocación de un bastidor no curva.

Al ser un díptico el tamaño de ambos es el mismo, 100x 81cm. Es una medida con la que nos sentimos muy cómodos, que no es ni muy grande ni muy pequeño, y que para el motivo que queríamos representar era adecuado.

Además, en esta investigación hemos descubierto que artistas como Carmen Laffón ha hecho alguna de sus series en este mismo formato. Véase por ejemplo su serie de armarios. [fig. 11 y 12]

Como hemos dicho anteriormente, en el apartado en que explicábamos la pieza titulada *La nave*, [fig. 51] me considero un pintor “bruto”, y suelo maltratar mucho el soporte con mis acciones durante el proceso. Por ejemplo, utilizo muchos otros materiales y herramientas además de la pintura (ya sea óleo o encáustica) y el pincel, como puede ser reglas, espátulas de todo tipo y tamaño, lapiceros de grafito y de colores (alpino normales y acuarelables)...

Mis composiciones suelen ser bastante simples. Doy a la geometría un gran protagonismo. Entre medias de la composición se puede intuir el ruido que hacen algunos grafismos o curvas. Estos grafismos se pueden apreciar en las cortinas de ambos cuadros.

En cuanto al cromatismo, me suelo mover dentro de unas gamas apagadas y agrisadas, algo bastante característico de la pintura española a la que tanto admiro.

En ambas ventanas, nuestros principales referentes han sido Antonio López y Mariano Villegas, ambos dentro del movimiento realista madrileño. De Antonio López nos gustaría destacar dos de sus cuadros que encajan perfectamente con la obra presentada en esta sección. Se trata de *Ventana por la tarde* (1974-82) [fig. 1]



Fig. 85: Antonio López, *Ventana grande* (1972-1973)

que es un interior oscuro que da al exterior iluminado y *Ventana grande* (1972-1973) [fig. 85] un interior iluminado que da al exterior nocturno. Estas ventanas son metáforas del cuadro, que también nos permite trasladarnos, o al menos asomarnos, a otro mundo.¹²⁴

Otro de nuestros referentes en esta serie es Claude Monet con la serie de cuadros que hizo a distintas horas del día de la catedral de Rouen. [fig. 86]



Fig. 86: Claude Monet, Serie *La catedral de Rouen*

No nos interesa una visión hiperrealista del tema, nos gusta que el ojo del espectador termine de componer el cuadro. Damos detalle en las zonas que nos interesan y lo demás lo dejamos intuido. Como dice Javier Viar en una de sus críticas a la obra de Antonio López:

*“La desaparición de ciertos elementos de una imagen originalmente real puede convertir al fragmento superviviente en una aparición, de modo que, por una reiteración voluntaria y controlada del método, se obtiene una asociación múltiple con resultados de fuerte intensidad emotiva”*¹²⁵

Y lo cierto es que, para crear una imagen como un simple sustituto de la realidad, ya existe la fotografía.

¹²⁴ SOLANA, Guillermo, op.cit., en VV.AA., *Antonio López*, op.cit., p. 45

¹²⁵ VIAR, Javier, op.cit., en VV.AA., *Antonio López*, op.cit., p.73

3.3.1 *El día* [fig.87]



Fig. 87: *El día* (2017)

El primer cuadro que analizaremos será el que hemos titulado como *El día*.

Empecemos contando la idea y la motivación para realizar este cuadro. Vengo de una ciudad en la que no hay mar y en la que las vistas desde mi ventana no muestran grandes edificios ni viviendas.

Al llegar a Valencia me sentí atraído por la ventana de mi habitación, en ella se podía ver el mar, el puerto y multitud de edificios que simplificados eran la unión de diferentes formas geométricas.

El símbolo del mar para alguien que vive en el interior de la península significa algo vacacional, que lo ves en un viaje, no en el día a día como me estaba sucediendo ahora.

Como hemos comentado anteriormente, en este cuadro partimos de la luz natural exterior, y por ello se puede ver un contraste entre lo que se puede ver en el exterior, lo cual es claro, y lo que está en el interior, que es oscuro.

En este cuadro se puede apreciar el horizonte, únicamente visto en un mundo visible, al contrario del cuadro de *La noche*, [fig. 88] en el que el horizonte no se aprecia.

En este cuadro he utilizado distintos materiales como grafito y lapiceros de colores, pero principalmente óleo.

El cuadro del día fue el primero que realicé. Al terminarlo, no acabé muy orgulloso con el resultado (doy mucha importancia al gesto en los cuadros, y en este caso el gesto no se puede evidenciar debido al detallismo que tienen algunas partes), pero este me sirvió de ejemplo y como práctica para realizar el siguiente, *La noche*, de una visión distinta, sabiendo que hacer y qué no hacer.

3.3.2 *La noche* [fig. 88]



Fig. 88: *La noche* (2017)

Como ya hemos comentado en la explicación del cuadro anterior, ese fue el primero que se realizó. Durante la producción del mismo, empezamos a leer libros como *“La poética del espacio”* de Bachelard, u *“Hombre y espacio”* de Bollnow. Eso nos hizo reflexionar y creamos otro cuadro a partir de lo que habíamos hecho en *El día*. [fig. 87]

Partiendo de ese cuadro, intentamos no utilizar los recursos de los que no estábamos orgullosos en el anterior, nos pudimos soltar un poco más, y conseguimos un cuadro a nuestro parecer más fresco.

Esta composición es igual que la anterior solo que cambiamos la luz natural por otra artificial, y no dejamos ver lo que hay en el exterior, sino que reflejamos lo que hay en el interior.

Como se puede apreciar en este cuadro, la figura del pintor no aparece reflejada en los cristales de la ventana. [fig. 89] Esto también se puede ver en las obras de Antonio López, como es la de *Baño y espejo* [fig. 90]. Esta decisión hace que el cuadro proporcione angustia, según la opinión de Javier Viar.¹²⁶

Este segundo cuadro ha sido pintado principalmente con pintura encáustica. Le empecé sin imprimación ninguna, directamente sobre el tablero, y el resultado, a día de hoy, ha sido bueno, ya que no hemos tenido ningún problema de desprendimiento de la pintura. Los pequeños detalles han sido realizados con óleo, ya que ambas técnicas se complementan.

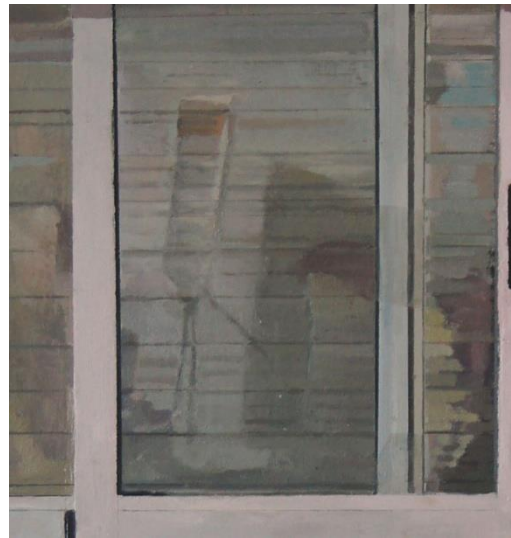


Fig. 89: Detalle del cuadro *La noche* (2017)



Fig. 90: Antonio López, *Baño y espejo* (1967)

¹²⁶ VIAR, Javier, op.cit., en VV.AA., *Antonio López*, op.cit., p. 90

3.4 Serie *Huellas íntimas y palimpsestos*

En este apartado nos encontramos con dos series que parten de un mismo recurso gráfico pero que conceptualmente aluden a cosas totalmente diferentes.

Lo que estas dos series tienen en común son los *frottages* sobre las diferentes paredes de la casa donde he vivido este año. En el caso de la serie *Huellas íntimas* hay *frottages* de diferentes salas de la casa como puede ser la cocina, el pasillo y el salón. Y en el caso de *¿Como en casa?* solo tenemos *frottages* del salón.

Un *frottage* es un recurso gráfico que consiste en frotar con un grafito u otro tipo de pintura dura, como los *plastidecor*, sobre un papel que está encima de una superficie rugosa. El resultado será la unión de la impronta conseguida por el frotamiento en el papel y la textura que había en esa superficie. [fig. 91] Este recurso se utilizó bastante en los movimientos expresionistas y surrealistas de principios del siglo XX (muy en particular por Max Ernst).



Fig. 91: Detalle del *frottage* realizado para la intervención *¿Como en casa?* (2017)

Todas estas huellas han sido obtenidas de rastros o anotaciones que han dejado en el papel pintado y en las paredes los diferentes inquilinos que han pasado por la casa. Estas huellas, creadas muchas veces indirectamente, hacen que esta casa sea única y que refleje parte de la personalidad de los antiguos inquilinos. Habitar significa dejar huella, como dijo Bertolt Brecht.¹²⁷

¹²⁷ ZABALBEASCOA, Anatxu, op.cit., p.9

Empapelar las paredes de las habitaciones con el papel pintado fue una moda que empezó a mediados del siglo XIX¹²⁸ y que actualmente se sigue usando.

Mi piso, que calculo que será de mediados del siglo pasado, ya los tenía, y ha sufrido diversas modificaciones durante las diferentes estancias de los distintos inquilinos que han pasado por aquí.

Estas huellas hacen activar la reflexión del espectador y cada uno de ellos las interpreta de una manera diferente.

El que hayamos decidido crear estas piezas con la técnica del frottage es simplemente por la intención de que el artista pueda poner algo de presencia en la composición, ya que cada frottage será distinto, cada persona dejará allí su impronta.

Digamos que estas piezas tienen mucho parecido a un palimpsesto. Un palimpsesto según la Real Academia de la Lengua es un “manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente”.¹²⁹ [fig. 92]

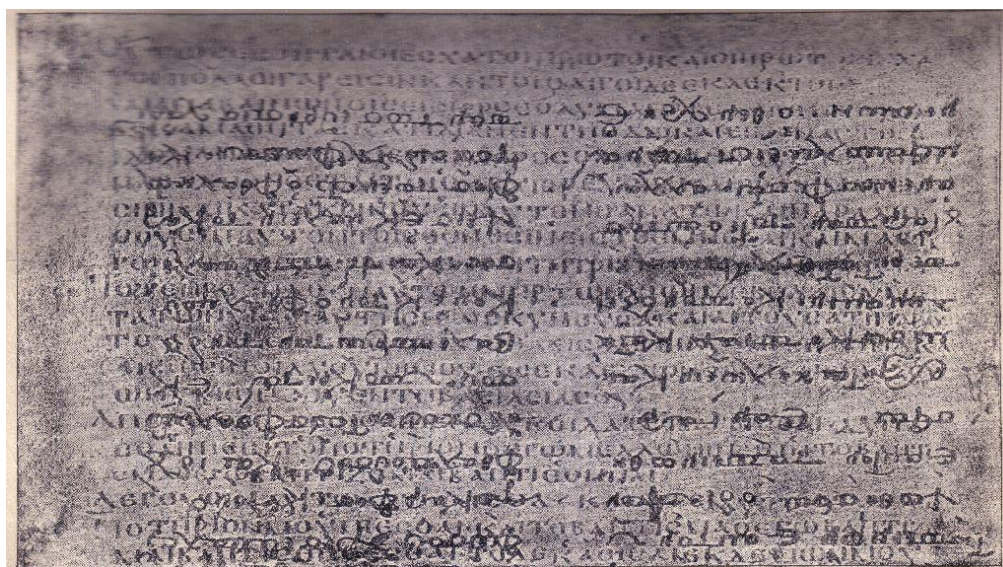


Fig. 92: Ejemplo de un palimpsesto: Codex Ephraemi Rescriptus de la Biblioteca Nacional francesa

Nuestro caso es muy parecido, tomamos una textura o unas huellas que tienen un relieve, y a estas le añadimos la impronta que deja nuestro frotamiento con el grafito al papel.

¹²⁸ ZABALBEASCOA, Anatxu, op.cit., p.201

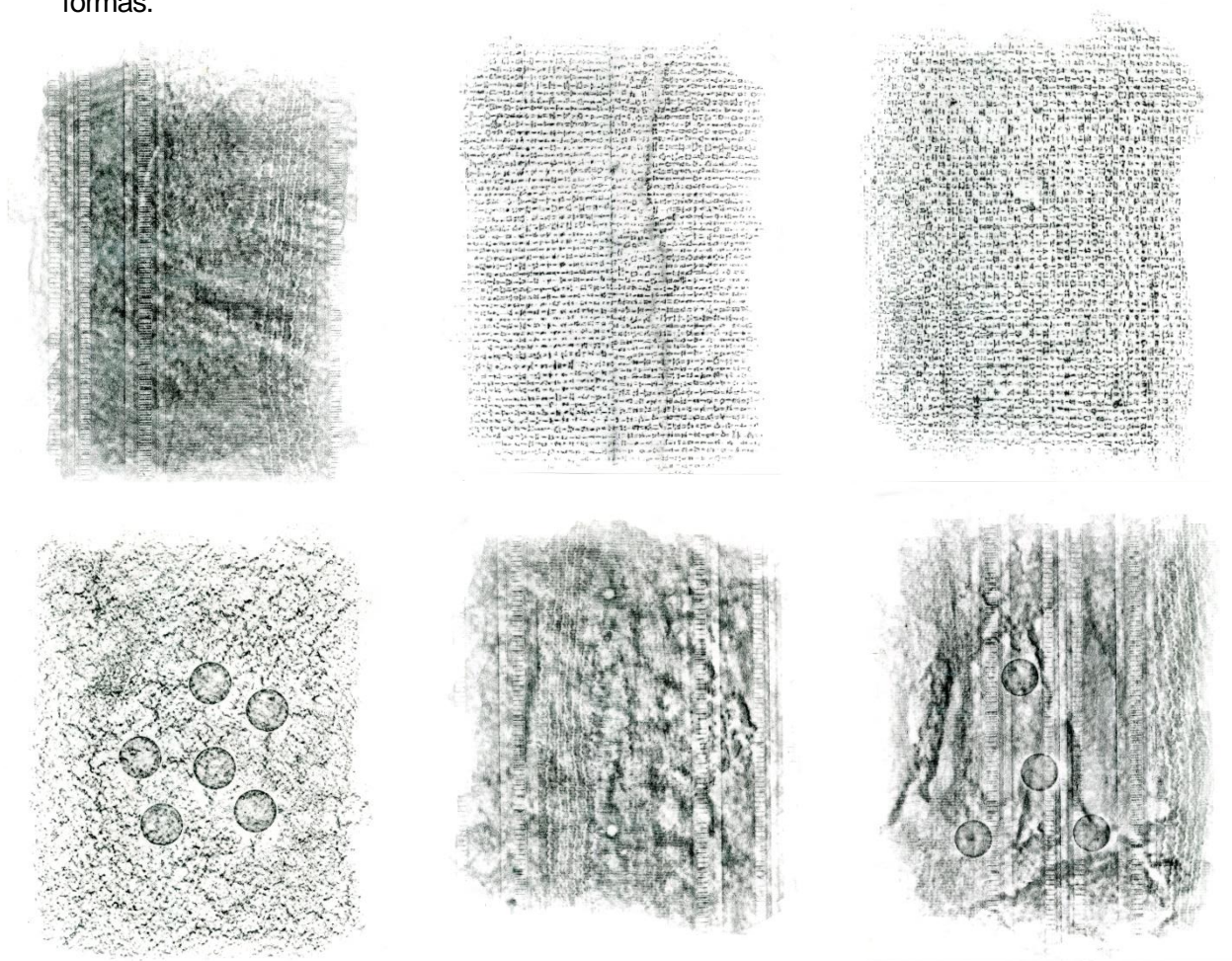
¹²⁹ Diccionario de la lengua española [http://dle.rae.es/?id=RYgSASM], [Última consulta: 2017/07/09]

3.4.1 Serie *Huellas íntimas*

Se trata de una serie de fotograbados en los que se ha experimentado con diferentes técnicas gráficas como la cianotipia, el *transfer*, el *collage*, el grabado calcográfico y sobre todo, el fotopolímero.

En realidad, todo lo experimentado ha sido un acompañamiento de la imagen conseguida por el fotopolímero.

Hemos intentado que cada una de las estampaciones se diferencien en algo una de la otra técnicamente hablando. Es decir, todas ellas tienen en común que parten de una imagen transferida a un fotopolímero, pero luego esta imagen se ha modificado de diferentes formas.



Figs. 93, 94, 95, 96,97 y 98: *Frottages* que nos sirvieron de inspiración para la serie *Huellas íntimas*

Nos hemos inspirado en una serie de *frottages* que realizamos captando algunas de las huellas que hemos podido encontrar por nuestra casa, espacio íntimo por el cual han pasado diferentes personas que han dejado diferentes huellas durante su estancia allí, ya sea la decisión a la hora de hacer un agujero para colgar un cuadro, la colocación de *gomets* como adorno para la casa, o las líneas en la pared en la que se apunta la estatura de cada uno de los habitantes... [figs. 93, 94, 95, 96, 97, 98 y 99] Queremos que cada uno de los fotograbados que conforman esta serie cuenten algo de la historia de la casa en la que vivimos.

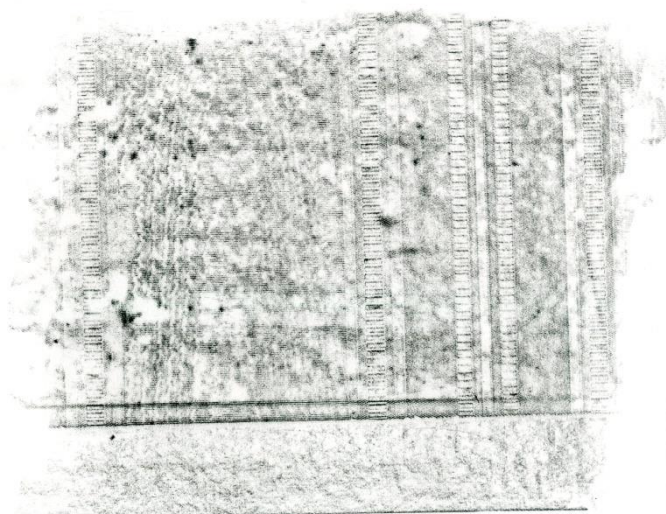


Fig. 99: *Frottage* que nos sirvieron de inspiración para la serie *Huellas íntimas*

Partiendo de lo que nos dice Bollnow en su libro “*Hombre y espacio*” podemos resumir en este texto el significado de estos fotograbados:

“La vivienda debe reflejar un largo pasado, si es que debe procurarle al hombre la sensación de una constancia y continuidad de la vida. A esto pertenece todo lo que en ella tiene “historia”. Incluso las huellas debidas al uso y las leves deterioraciones adquieren valor positivo. En una vivienda de tal índole, la construcción gradual es la expresión de la historia de la vida; en ella cada elemento recuerda algo; algo a menudo incomprensible para el extraño, mantienen en vida parte del pasado.

*La auténtica vivienda no es creada artificialmente, sino que ha crecido poco a poco y tiene parte en la seguridad que atrae nuestra confianza y que es propia del crecimiento lento”.*¹³⁰

Todas las estampaciones que hemos realizado han sido realizadas en un papel *Canson Edition* Blanco de grabado de 250 Gramos.

¹³⁰ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p. 140

El trabajo se ha dividido en dos partes:

- Serie de 6 estampaciones partiendo de diferentes imágenes. Numeradas cada una de ellas del 1/5 al 5/5.

En esta serie hemos utilizado, partiendo del fotopolímero como base, [fig. 100] diferentes técnicas gráficas, como son el *collage* (pegar un elemento, ya sea un papel o un objeto de tres dimensiones), [fig. 101] incisiones de punta seca (rallar la plancha con un elemento punzante para que luego esas incisiones aparezcan reflejadas en el resultado) [fig. 102 y 103] y *transfer* (transferir una imagen en color o en blanco y negro a una superficie). [fig. 104 y 105]

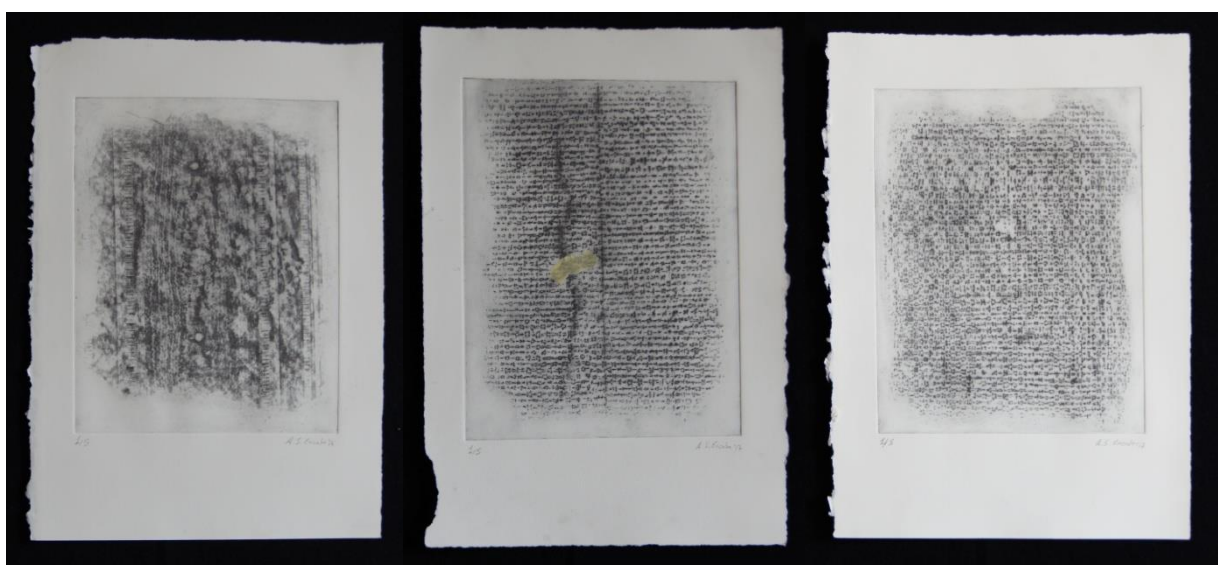


Fig. 100: Fotograbado H.I. I de la serie *Huellas íntimas* (2017)

Fig. 101: Fotograbado H.I. II de la serie *Huellas íntimas* (2017)

Fig. 102: Fotograbado H.I. III de la serie *Huellas íntimas* (2017)

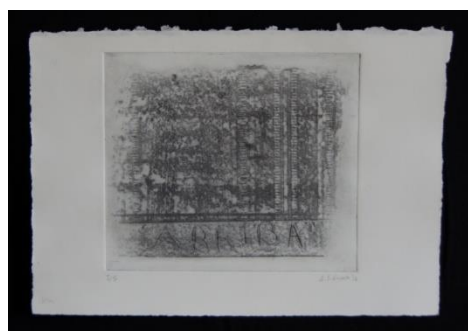


Fig. 103: Fotograbado H.I. IV de la serie *Huellas íntimas* (2017)



Fig. 104: Fotograbado H.I. V de la serie *Huellas íntimas* (2017)



Fig. 105: Fotograbado H.I. VI de la serie *Huellas íntimas* (2017)

- Serie de 4 estampaciones partiendo de la misma imagen. [fig. 93]
Numeradas dos de ellas de 1/5 al 5/5. Una de ellas de 1/2 a 2/2. Y otra de ella en 1/1.

En esta otra serie de estampaciones, al igual que en la anterior explicada, también hemos partido del fotopolímero, y hemos utilizado diferentes técnicas gráficas además de un juego con la imagen base.

Como técnicas gráficas hemos utilizado el *transfer* y la cianotipia (recurso gráfico fotosensible parecido a la obtención de la imagen grabada en un fotopolímero. En este caso aplicamos un líquido fotosensible al papel, lo exponemos a la luz con un fotolito, lo vertemos en agua y el resultado será la imagen del fotolito pero con una pigmentación cian). [fig. 106] En otra, como jugamos con la imagen hemos insolado en el mismo fotopolímero la imagen puesta de dos formas diferentes. [fig. 107] En otra de ellas hemos estampado el mismo fotopolímero en el papel pero de diferentes formas. [fig. 108] Y en otra, hemos estampado otro fotopolímero con una imagen distinta encima de la imagen de la que partíamos. [fig. 109]



Fig. 106: Fotografado H.I. VII de la serie *Huellas íntimas* (2017)



Fig. 107: Fotografado H.I. VIII de la serie *Huellas íntimas* (2017)



Fig. 108: Fotografado H.I. IX de la serie *Huellas íntimas* (2017)



Fig. 109: Fotografado H.I. X de la serie *Huellas íntimas* (2017)

3.4.2 Serie “¿Como en casa?”

Esta serie de fotografías es el resultado de una intervención a una parada de autobús dentro de la ciudad de Valencia.

En este proyecto hemos intentado hacer una crítica a esos espacios dentro de la ciudad que los consideramos cómo zona de confort y que en realidad, al estar dentro de la ciudad (campo de batalla), no pueden serlo.

Uno de esos espacios son las paradas de autobuses de cualquier ciudad. Son una zona de espera, lugar de reunión en muchos casos.

A través de nuestro interés por los espacios cotidianos de interior, lugares donde se realiza el acto de habitar y que para nosotros sí que estarían dentro de nuestra zona de confort, intentamos comparar esa parada con un hipotético salón de una casa, en el cual, las diferentes personas que han vivido allí han dejado una serie de huellas.

Suponiendo, según dicen algunos pensadores, que la ciudad no es más que una casa pero en grande,¹³¹ quisimos llevar la virtud de la casa por experiencia, es decir, el confort, a lo que más se pareciese a una casa del mobiliario urbano.

Elegimos una parada de autobús porque tiene tres paredes de cristal que se puedan parecer a unos muros fuertes de protección, como dice Saint-Exupéry,¹³² un techo, y unos asientos que podrían ser entendidos como una silla o un sofá.

Leyendo el libro “*Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*” de Juhanni Pallasmaa nos dimos cuenta que esto que tenía pensado no iba a ser posible.

Dicho arquitecto comenta que actualmente toda la información que poseemos de la realidad es recibida mediante el sentido de la vista y que no damos nada de importancia a los otros sentidos. Para él es muy importante el sentido del tacto, ya que con el tacto podemos tener una mejor experiencia perceptiva del espacio y una también mejor comprensión del mundo. Da más importancia a lo aptico que a lo óptico.¹³³

¹³¹ BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p.134

¹³² Ibidem., p.122

¹³³ PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006,

Leyendo esto, comprendimos que en una parada de autobús no podría transmitir de ninguna forma una sensación de confort. Una parada de autobús puede cumplir una función visual correcta, pero a la hora de entrar en contacto con ella, los bancos y su estructura no son muy agradables para el sentido del tacto al ser fríos y duros.

La marquesina de una parada de autobús no tiene una multifuncionalidad, y tampoco a la empresa le interesa que la tenga, ya que para ellos es, simplemente un punto de encuentro entre sus servicios y las personas.

Se nota esta falta de interés en que no sea confortable en los asientos. En ellos no nos podemos tumbar, por lo que, un vagabundo, cuya casa es la calle, no podría dormir allí.

Si a esa hipótesis le añades alguno de los elementos de la casa pero cambiando en su funcionalidad, en este caso las huellas interiores conseguidas por *frottage*, la intencionalidad de “espacio anti confort” aumentará. Para conseguir este efecto instalamos unos *frottages* realizados con barra de grafito. Al pasar de un color amable, como es el color amarillo apagado, a un color oscuro, como es el gris que produce una barra de grafito 6B, esta parada de autobús no invita demasiado al acto de habitar. [figs. 91 y 110]



Fig. 110: Fragmento de la pared del salón que nos ha servido para hacer los *frottages* de la intervención *¿Como en casa?*

De las sensaciones que tiene un ser humano al convivir con un color habla Goethe en “*La teoría de los colores*”:

“El color amarillo, posee una condición alegre, risueña, que impresiona por un modo suave... la experiencia enseña que el amarillo hace una impresión marcadamente grata y confortable.¹³⁴ El negro, por ejemplo tiene algo de pesado y opresor.

pp. 9- 13.

¹³⁴ GOETHE, J.W, op.cit. , en BOLLNOW, Otto Friedrich, op.cit., p. 208

Durante la producción de esta pieza, observamos la obra de diferentes artistas urbanos:

Esta intención de trasladar parte de un espacio a otro espacio totalmente diferente también se puede observar, salvando las distancias, en la obra de Gordon Matta-Clark (1943 – 1978) [fig. 16] el cual trasladaba zonas de una casa en ruinas a una galería, sala de exposiciones o museo. Matta Clark cortaba fragmentos o paredes de una casa y eso mismo pasaba a convertirse en su pieza, la cual se podía entender como una acción.

También con la idea del palimpsesto, ya explicado anteriormente, podemos relacionar nuestra intervención, así como la obra tanto de Matta-Clark como del trabajo de dos artistas valencianas, María Jesús González y Patricia Gómez, interesadas ambas por la impronta que deja en sus telas los trozos de pared que más les llama la atención en casa amenazadas de desaparición por derribo. [fig. 111]



Fig. 111: María Jesús González y Patricia Gómez, *Los tiempos del color*

La idea del acto de “empapelar” una parada de autobús, transformándola en una pieza artística dentro del entorno urbano, también la utilizaron los artistas Christo y Jean – Claude, por ejemplo, en la obra *Edificio Reichstag* (1995). [fig. 112]



Fig. 112: Christo y Jean-Claude, *Edificio Reichstag* (1995)

La idea de cambiar alguna de las propiedades de algo que estamos acostumbrados a ver de una forma, para verla de otra y llamar la atención se puede encontrar también en el libro de Gastón Bachelard “*La poética del espacio*”. En este libro, Bachelard dice una frase que nos marca nuestra producción artística “*Todo se activa cuando se acumulan las contadicciones*”.¹³⁵ Esta frase la podemos interpretar como la ausencia del color que suele estar en ese objeto, es decir, si nosotros hubiésemos instalado el propio papel pintado que tengo en mi salón en esa parada de autobús, el concepto no sería tan potente como su traslación mediante un *frottage*.

Al ser algo distinto a lo que la gente suele ver en un espacio como este, le llama la atención y se sienten atraídos (y extrañados a la vez) por ello, intervienen y juegan con la pieza, sienten curiosidad.

“¿Como en casa?” es un ejemplo de *site-specific*, ya que la pieza está hecha a medida para esa parada de autobús, hemos respetado todos los carteles y pegatinas informativas de la EMT.

Pasando ya a la parte más técnica de la intervención, los *frottagges* fueron hechos en un

¹³⁵ BACHELARD, Gaston, op.cit, p.54

papel de bajo gramaje, en este caso utilizamos el papel *Kraft*, el cual se vende en rollos de grandes dimensiones ideales para esta intervención.

Tras la realización del *frottage* de las paredes del salón (con barras de grafito 6B), [fig. 113] acomodamos estos *frottages* a las medidas de la parada de autobús y lo instalamos.

Tras la instalación tomamos una serie de fotografías en las que se pueden ver las reacciones del vecino viajero dentro de la instalación.

Decidimos hacer una serie de 5 fotografías con diferentes personajes dentro de la intervención. [figs. 114, 115, 116, 117 y 118]



Fig. 113: Durante la realización de los *frottages* para la intervención *¿Como en casa?*



Fig. 114: *¿Como en casa?* I (2017)



Fig. 115: *¿Como en casa? II* (2017)



Fig. 116: *¿Como en casa? III* (2017)



Fig. 117: *¿Como en casa? IV* (2017)



Fig. 118: *¿Como en casa? V* (2017)

3.5 El baño como zona de alta significación para el artista

En esta sección vamos a hablar de un espacio íntimo de la casa que nos ha servido de referencia en bastantes piezas durante este año. El espacio al que nos estamos refiriendo es el baño.

Investigando sobre este espacio, encontramos una serie de comentarios en el libro *“Todo sobre la casa”* en donde se cuenta la historia del baño (y de otros espacios de la casa) desde la época clásica hasta nuestros días. Este libro nos cuenta que el baño es el espacio más íntimo de la vivienda y que tradicionalmente ha sido un lugar inexistente y privado, excepto en culturas antiguas como la romana o la musulmana, que eran públicos.

A día de hoy, el baño ha pasado a ser una habitación importante debido a su valor representativo.¹³⁶

Nos llama la atención este tipo de espacios por su simplicidad, y esto ayuda a que estos sean centros de fijación de los recuerdos que se queden en la memoria.¹³⁷

Las piezas que a continuación se presentan, ya sean escultóricas o pictóricas, se centran en diferentes acciones e historias que pueden ocurrir en un espacio como es el cuarto de baño. Nos hemos fijado en objetos insignificantes, de uso común, y en la búsqueda de identidad del dueño de cada uno de esos objetos que están allí.

¹³⁶ ZABALBEASCOA, Anatxu, op.cit., pp. 17-43

¹³⁷ BACHELARD, Gaston, op.cit, p.46

3.5.1 *Contracasualidad I* [fig. 119]



Fig. 119: *Contracasualidad I* (2016)

Se trata de una instalación que consta de tres piezas, cada una en diferentes materiales. La primera es una pieza en latón patinado que representa a un paquete de rollos de papel higiénico. [fig. 120] La segunda es una pieza en parafina que representa a una alcachofa de la ducha. [fig. 121] Y la tercera es una estantería encontrada en mi última vivienda cuando llegué a ella, que engloba las dos piezas anteriores y las coloca en el espacio expositivo.



Fig. 120: Pieza que forma parte de la instalación *Contracasualidad I*

En la pieza *Contracasualidad I* hablamos de la composición aleatoria y azarosa de objetos que hace el ser humano en un espacio cotidiano de interior.

Esta composición la hemos sacado de nuestra propia casa. Observando este espacio

encontré que la persona que colocó esos dos elementos en esa estantería había ordenado perfectamente por pesos esa composición.

Dicho esto, y para que esta escena no quedase en una simple descripción de lo encontrado en mi entorno, decidí coger los dos elementos y cambiarles partes de sus propiedades como reproduciéndolos en otro material.

Recordemos la frase que nos dijo Bachelard : “Todo se activa cuando se acumulan las contradicciones”.¹³⁸



Fig. 121: Pieza que forma parte de la instalación *Contracasualidad I*

En el caso de la alcachofa de la ducha, observamos sus propiedades y vimos que estaba hecho de plástico duro, metálico, y que era un objeto consistente. Queriendo contraponer esas propiedades, reproduje una alcachofa de ducha con la misma forma pero hecha de parafina. Para ello, hicimos un molde de escayola de la misma alcachofa y de ese molde sacamos un positivo en parafina. [fig. 122]



Fig. 122: Molde de escayola de una de las piezas con el referente y la pieza en parafina

La parafina es una cera blanca, mate y muy frágil, por lo tanto era un material muy apto para contraponer parte de las propiedades de la alcachofa.

Pasando a la otra pieza, el paquete de rollos de papel higiénico, observamos igualmente sus propiedades y vimos que era un elemento blando, ligero, inestable y con grandes partes transparentes. Por el mismo motivo que en la pieza anterior, contrapusimos dichas propiedades construyendo esa misma forma pero en latón, que es un material pesado, duro, estable y totalmente opaco.

La forma del paquete de rollos de papel higiénico nos pareció muy interesante, ya que ahí el humano conservaba la huella que el antiguo inquilino había dejado al abrir este paquete y

¹³⁸ BACHELARD, Gaston, op.cit, p.54

sacar de allí varios rollos de papel.

Además, reflexionando sobre la simbología del papel higiénico en la sociedad, pensamos en que es un elemento de usar y tirar, que cuesta muy poco, que suele estar escondido, y que representa algo íntimo para el ser humano. Queremos decir con ello que es un producto que a la gente no le gusta enseñar cuando lo compran en el supermercado, que intentan esconderlo de camino a la casa y a su sitio habitual, y que es, en cierto modo, un objeto vergonzoso.

Por ello le añadimos esa pátina en la que predominan los colores pardos típicos de un traje de camuflaje militar. Estos tipos de trajes sirven para que no seas visto y pases inadvertido en un espacio en el que predomina lo vegetal.

Estos dos casos son otro buen ejemplo, a nuestro modo de ver, de que un término al que ya hicimos referencia con anterioridad. Nos referimos a lo que Bachelard llama “mixto funcional; es decir, un objeto del que la memoria nos dice que habitualmente es blando y ligero, mientras que la imaginación nos dice que ahora es duro y pesado.”¹³⁹

Lo que hemos hecho en esta pieza, y en algunas que ya hemos comentado o que comentaremos próximamente, es proponer una serie de paradojas y contradicciones que sirven para extraer la potencialidad expresiva y poética del objeto.

También nos parecieron muy interesantes las huellas que tiene la estantería. [fig. 123] Huellas que demuestran la utilidad de ese objeto en ese espacio, que cambia completamente dependiendo del carácter y la forma de vida del de quien con él interactúa. En la antedicha estantería se pueden, por ejemplo, ver huellas de otros objetos que estuvieron allí, que alguien desconocido movió y utilizó varias veces, según se desprende de las repeticiones de la misma huella por distintas zonas de la estantería.



Fig. 123: Huellas encontradas en la estantería que hemos intervenido para la instalación *Contracasualidad I*

¹³⁹ BACHELARD, Gaston, op.cit, p.36

También jugamos con la descontextualización de esos muebles, mediante su traslado de unos espacios a otros espacios. Es decir, este armario ha sido intervenido artísticamente y ha pasado de un espacio tan íntimo y privado como es el baño a estar en un espacio expositivo como podría ser una sala de exposiciones, una galería, o un museo. Un claro ejemplo de esa misma estrategia de trabajo lo encontramos en la etapa conceptual de Tàpies (a principios de los 70) en la cual se interesó especialmente por el objeto cotidiano. El hecho de presentar un objeto como una silla de madera (*Cadira i roba* 1970), [fig. 22] elemento que encontramos en todas las casas, es algo que aproxima al espectador a la obra.¹⁴⁰

En cuanto a su modo de presentación, nuestra pieza iría colgada en la pared a una altura de 140 cm. aproximadamente desde el suelo hasta la base de la pieza.

3.5.2 *Contradescripción I* [fig. 124]



Fig. 124: *Contradescripción I* (2017)

Esta segunda obra es una instalación que consta de ocho piezas, en las que hemos unido diferentes materiales como el latón, el plástico y la silicona.

Esta instalación trata de recrear los objetos de uso cotidiano que podemos encontrar en cualquier cuarto de baño. En este caso hablamos de objetos como los cepillos de dientes, el dentífrico o el vaso que algunos utilizan para el enjuague bucal y otros para la colocación de los diferentes cepillos de dientes.

Dos de ellas (las que harían referencia al dentífrico) son la unión de latón

¹⁴⁰ MIRANDA, Sandra, op.cit, p. 92

patinado, de los tapones de los dentífricos, y la silicona blanca como elemento que suplantaría al dentífrico, además de pegar la pieza metálica con la de plástico. [fig. 125]

Las otras seis (las que representan los cepillos de dientes) serían piezas en las que se ha yuxtapuesto latón y el mango de los cepillos de dientes. [fig. 126]



La idea de esta instalación tiene que ver con la huella que deja el ser humano en un objeto cotidiano, en este caso en los tubos de pasta dentífrica y en los cepillos de dientes.

Hemos representado las partes de los objetos que cambian su forma cuando son intervenidos por un ser humano.

Dependiendo de quién los usen sus deformaciones son distintas. Queremos describir al usuario a través de los objetos que le pertenecen. En esos objetos observamos partes de esa persona, desconocida para nosotros, pero de la que podemos deducir, por las pistas que nos deja en su interacción con dichos objetos, si es cuidadoso, si es desastrado, si es rápido, si es un bruto...

Fig. 125: Piezas de la instalación
Contradescripción I



Fig. 126: Piezas de la instalación
Contradescripción I

Con ese objetivo, hemos cogido de la realidad dentífricos y cepillos de dientes de gente cercana a nosotros, que comparte nuestro espacio íntimo, ya sean mi familia o mis compañeros de piso.

En el caso de los cepillos de dientes hemos decidido reproducir las cerdas, y en el caso de los dentífricos hemos reproducido el tubo, que es lo que más se deforma al manipularlo, y donde el ser humano deja, por lo tanto, su impronta. Lo que conforma la parte de latón del dentífrico ha sido realizado con una mezcla de modelado y de moldes en alginato.

La parte de latón de los cepillos de dientes fue conseguida por la creación de moldes en alginato. [fig. 127] Todo lo demás, es decir el tapón del dentífrico y el mango del cepillo, lo hemos tomado de la realidad.

Como hice en la otra instalación explicada en este apartado del baño (*Contracasualidad I* [fig. 119]), he jugado con el cambio de propiedades del objeto cotidiano, aludiendo nuevamente a ese tipo de metáforas al que Bachelard denomina un mixto funcional,¹⁴¹ en este caso pasando de unos objetos blandos y ligeros a un material duro y pesado como es el latón.

De igual modo, también busco el desconcierto del espectador al encontrar en un espacio expositivo algo tan íntimo y a la vez tan vetusto e inutilizable como un falso pack de instrumentos para la higiene bucal ya gastados. .

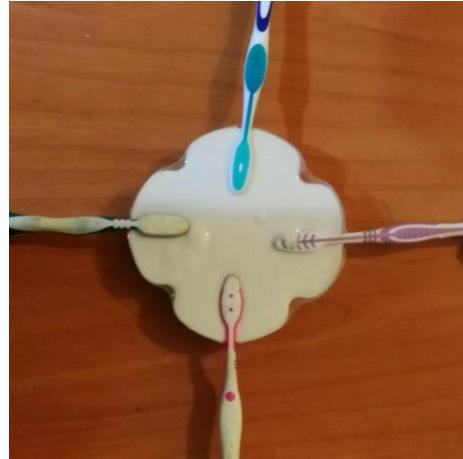


Fig. 127: Molde de alginato para las piezas de la instalación *Contradescripción I*

Esta instalación estaría en un espacio aproximado de 25x25 cm., y a una altura aproximada de 100 cm. del suelo.

3.5.3 *Contradescripción II* [fig. 128]



Fig. 128: *Contradescripción II* (2017)

¹⁴¹ BACHELARD, Gaston, op.cit, p.36

Muchas veces, el proceso de trabajo de una pieza te hace crear otras por casualidad.

Esta tercera pieza de la serie que estamos describiendo, en concreto, contempla el proceso de cómo una idea va madurando hasta llegar a lo que estás buscando y surgió a partir de *Contradescripción I* [fig. 124].

El intento de reproducir las cerdas de un cepillo de dientes mediante un molde en alginato, material que nunca había utilizado, me llevó a experimentar con una serie de piezas en las que no conseguí que saliese registrado todo el volumen que yo quería representar. Eso me hizo investigar y buscar la forma de que eso que yo quería saliese.

En esta pieza se ve el proceso que llevé a cabo en cada uno de los cepillos de dientes para conseguir llegar al volumen que yo quería llegar.



Fig. 129: Proceso de las piezas para *Contradescripción II*

Al unir todas estas piezas descubrí que su conjunto podría funcionar como un todo, ya que estos volúmenes estéticamente unidos funcionaban. [fig. 129]

El concepto de esta pieza alude, simplemente, al proceso y la investigación que debe llevar a cabo un artista a la hora de crear una pieza que tiene en la cabeza.

En cada una de las partes que conforman esta pieza se pueden observar esas formas casuales que la cera ha producido mientras pasaba, por enfriamiento, del estado líquido al sólido. [fig. 130]

Las piezas que aparecen en la primera fila, de izquierda a derecha, son la primera prueba de estado, la segunda fila son la segunda prueba de estado, y la tercera es la tercera prueba de estado.



Fig. 130: Pieza en cera para *Contradescripción II*

Al igual, las piezas que están en la misma fila, de arriba abajo, pertenecen al mismo cepillo

de dientes, y se puede observar cómo ha ido evolucionando ese volumen hasta llegar al volumen deseado.

3.5.4 *Selfie y Oniria e Insomnia*

Pasando ya a la parte pictórica de esta sección, nos encontramos con una serie de cuadros de pequeño formato en los que hemos superpuesto diferentes técnicas, como son el *collage*, la encáustica, el óleo, el grafito y los lápices de colores.

Las razones de haber pintado cada uno de ellos son distintas, pero todas responden a la observación de las diferentes composiciones que te puedes encontrar en un mismo baño o aseo.

Todas ellas pueden considerarse una unión entre lo abstracto y lo figurativo. Como suele predominar en mi obra, las composiciones son bastante simples, la paleta suele ser bastante quebrada y suelen predominar dos colores en la composición.

La poética de esta serie se basa en la búsqueda de una identidad a través de elementos simples.

Todas ellas se suelen estructurar en grandes horizontales y verticales que hacen componer y anclar la composición.

Se puede observar un intento de simplicidad en la forma y en su estructura. Últimamente estamos estudiando la obra de Sean Scully y vemos que su paleta y su forma de estructurar un cuadro son bastante parecidas a las nuestras. [fig. 131]

Igualmente, esta simplicidad, la encontramos en la obra de la pintora y grabadora Laura Ríos, [fig. 132] próxima al realismo madrileño.



Fig. 131: Sean Scully, *Landline Blue* (1999)

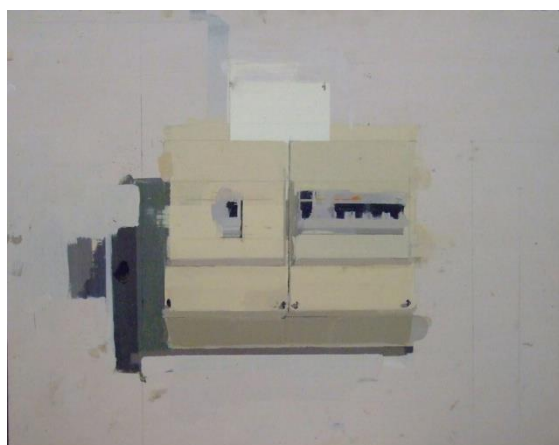


Fig. 132: Laura Ríos, *Plomos*



Fig. 133: *Selfie*
(2017)

Selfie, [fig. 133] por su parte, responde a un autorretrato realizado por medio de unos elementos simples e íntimos como son, en este caso, una cara de un armario, los azulejos del fondo, y el reflejo que se proyecta en el armario y que este da una sombra gradual en los azulejos.

En el caso de *Selfie* añadimos el *collage* de una cenefa de azulejos de baño impresos sobre un folio normal.

Para llegar a esta conclusión, hice multitud de experimentos previamente en otras tablas. [fig. 134]



Fig. 134: Pruebas de *collage* y *transfer* con encaustica para *Selfie*



Fig. 133: *Oniria e insomnia* (2017)

Finalmente queda por mencionar el cuadro que he titulado *Oniria e insomnia*, [fig. 135] en el que intentamos unir dos elementos parecidos pero totalmente diferentes (objeto azul y objeto rojo) y que están dentro de otro elemento, el cual también es bastante abstracto a la hora de definirlo (el armario). Luego aparece el exterior que es representado como algo neutro pero que tiene alguna alteración de color.

En el caso de la pieza *Oniria e Insomnia* le añadí un elemento de tres dimensiones que podía suplir a un elemento circular que me interesaba poner en esa zona del cuadro, pero en plano.

El elemento tridimensional es un tapón de un tubo de pintura acrílica, el cual fue clavado a la madera y luego intervenido con algo de óleo.

Posteriormente, nos encargamos de enmarcar la propia pieza. Para ello partimos de una moldura de madera, y la pintamos con colores que también estaban en el cuadro, como son el azul y el negro.

En este caso hemos utilizado dos tipos de tableros, el contrachapado, y un tablero de densidad media (DM).

4- Conclusiones

Partiendo de los objetivos que nos hemos marcado, vamos a constatar cuáles de todos estos hemos logrado y cuáles no.

Empezando por el objetivo principal, que trataba de recopilar lo aprendido en este Máster, tanto de conocimientos prácticos como teóricos, consideramos que hemos conseguido recopilar conocimientos más bien generales sobre un tema que puede llegar a ser muy amplio. Desde luego, algo hemos aprendido de ello, y además, hemos recogido alguna información que nos puede servir de base para desarrollar nuestra futura obra artística.

Otro de los objetivos era intentar describir cada uno de los conceptos sin que haya contradicciones entre unos y otros. Durante esta investigación hemos tenido en mente diferentes conceptos, y siempre hemos tenido muy presente la concordancia entre ellos.

Hemos analizado diferentes aproximaciones de nuestro interés, bien sea la casa, el hábitat, el espacio íntimo..., y aunque no lo hayamos hecho de forma exhaustiva, si lo hemos intentado destacar, al menos, las que hemos considerado más relevantes. Quizás, en futuras investigaciones intentaremos no generalizar tanto e ir más a lo concreto buscando referentes quizás menos relevantes pero que, aunque no sean tan conocidos, nos puedan ayudar en la labor investigadora.

Nos sentimos orgullosos de haber podido crear un proyecto pluridisciplinar, en el que hemos contado con la ayuda de la pintura, de la escultura y del dibujo. Esto es algo que no muchos artistas suelen abarcar, al centrarse en una temática o en una sola rama artística.

Además, hemos investigado en otros campos que para nosotros, hasta ahora, eran casi desconocidos, como son la fotografía o la instalación.

Gracias a las lecturas de Bollnow, Bachelard, Michel de Certeau, Pallasmaa, Georges Perec, Anaxu Zabalbeascoa, y otros escritores y críticos que han hablado de la obra de diferentes artistas, hemos podido indagar en el campo de la representación de lo humano a través de la presencia/ ausencia del cuerpo o de rastros que indiquen una biografía de otras personas. Ese era, a fin de cuentas, la parte más sugerente de este trabajo para nosotros.

Hemos abordado el concepto de la acción de habitar y de las huellas que deja el ser

humano en un espacio al hacer esa acción, rastreando como si fuésemos detectives o arqueólogos. Sin embargo, nosotros hemos representado esos rastros dentro de una propuesta artística, puesto que hemos empleado materiales que hacen que un simple objeto se convierta en una obra de arte.

Creemos que hemos dejado claras nuestras intenciones de describir exclusivamente una casa o un espacio íntimo siempre y cuando este espacio esté habitado. Para nosotros es muy importante que ese espacio no esté deshabitado, ya que la diferencia que tienen unas casas y otras es la ausencia o la presencia de un alma que hace que esta cambie en concordancia al alma que la habita.

Otro de los objetivos que nos habíamos propuesto ha sido contar historias veraces a través de una investigación a fondo de un espacio concreto. Nuestra selección de libros y de texto se ha regido en la búsqueda de conceptos que nos ayudasen a contar nuestra visión de la vida, de nuestra vida, y del entorno en el que vivimos de una forma más fundamentada. Por lo tanto, descubrir que la gente tan relevante piense lo mismo que nosotros, a ese respecto, nos hace sentir que vamos por el buen camino a la hora de buscar un arte veraz.

Creemos haber conseguido, con cada una de las piezas presentadas a este trabajo, modificar la percepción de los espectadores hacia los objetos íntimos que tienen en sus propias casas, creyendo haber logrado que estos objetos insignificantes tengan algo de significación por parte de los humanos que conviven con ellos.

Al igual, con las piezas presentadas hemos intentado que el espectador participe en la significación de cada una de las obras. Esto se ha conseguido gracias a la no representación total del objeto. Hemos dado una serie de pistas al espectador y ahora es él el que tiene que sacar sus propias conclusiones para darle una significación propia a la obra.

Hemos creado una serie de fragmentos que representan parte de la realidad en la que vivimos. Nuestra intención futura es unir todos esos fragmentos en una exposición individual y resolver el puzle de esta investigación. Aunque como he dicho, la mayoría de las “piezas” funcionan por sí solas, no estaría mal que todas ellas se juntasen y que el espectador pueda verlas en su conjunto.

5- Fuentes

5.1 Bibliografía

5.1.1 Libros

- BACHELARD, Gaston, *La poética del Espacio*, Fondo de cultura económica, México D.F. en 1986, 2ª reimpresión
- BOLLNOW, Otto Friedrich, *Hombre y espacio*, Editorial Labor, Barcelona, 1969.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, Barcelona, 1992, Novena Edición
- DE CERTEAU, Michel, GIARD, Luce, MAYOR, Pierre, *La invención de lo cotidiano: 2. Habitar, Cocinar*, Universidad iberoamericana, Mexico D.F., 1999.
- PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006
- PEREC, Georges, *Lo infraordinario*, IMPEDIMENTA, 2008
- ZABALBEASCOA, Anaxu, *Todo sobre la casa*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2011.
-

5.1.2 Catálogos

- GILBERT, Alan, ALIAGA, Juan Vicente, ROMERO, Yolanda, *La calle, la casa, la cocina*, Centro José Guerreiro, España en 2009
- MIRANDA, Sandra, *Grandes genios del Arte Contemporáneo Español – En el siglo XX: Tàpies*. Biblioteca El Mundo, 2006
- RÓDENAS, Clementina, PÉREZ, David, *Carmen Calvo*, Sala Parpalló/Ivei, 1992
- VV.AA., *Antonio López*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid en 2011.
- VV.AA., *Carmen Laffón: Bodegones, Figuras y Paisajes*, Museo Nacional Reina Sofía y Fundación Cultural MAPFRE VIDA, Madrid en 1992.
- VV.AA., *Carmen Laffón: Esculturas, pinturas, dibujos*, SEACEX, Sevilla, 2013
- VV.AA., *Florencio Galindo*, Obra Social Caja de Ávila, Ávila, 1987
- VV.AA., *Julio López Hernández. Obra 1960-1995*, Comunidad de Madrid, Madrid en 1995

5.2 Webgrafía

- BONO, Ferrán, “Boltanski vincula los objetos viejos con los recuerdos, en una instalación en Valencia”, *El País*, 16 Julio, 1998.
[https://elpais.com/diario/1998/07/16/cultura/900540004_850215.html], [Última consulta: 2017/07/15]
- Diccionario de la lengua española [<http://dle.rae.es/?id=RYgSASM>], [Última consulta: 2017/07/ 09]
- The art Digger, *Florencio Galindo*
[<https://www.youtube.com/watch?v=h4vJy0sDhZc&t=262s>], [Última consulta: 2017/ 07/10]

5.3 Bibliografía consultada pero no utilizada

- VILLEGAS, Pablo, JIMENEZ, Gonzalo, *Mariano Villegas: el laberinto interior, la luz y el tiempo*, Obra Social de Caja de Ávila, 2006.
- VV.AA., *Perdidos en la ciudad: La vida urbana en las colecciones del IVAM*.

5.4 Índice de imágenes

Fig.1: Antonio López, *Ventana por la tarde* (1974-1982)

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjZm_qqu5bVAhVD2xoKHacZDfgQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fwww2.museothyssen.org%2Fmicrosites%2Fexposiciones%2F2011%2Fantoniolopez%2Fmuseo2.html&psig=AFQjCNENanfZClzddHebqXSG5z1KgPiKVg&ust=1500592096152073

Fig.2: Antonio López, *Ventana de noche. Chamartín* (1980)

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj16NT9u5bVAhVGrxoKHaBACykQjB0IBg&url=https%3A%2F%2Fes.slideshare.net%2Fpimares%2Fantonio-lopez-8472052&psig=AFQjCNF3SQsj3NlvAtrhdHbYm33fotFI3A&ust=1500592260536827>

Fig.3: *Puerta abierta* (2016) Serie *Hábitat*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig.4: *Puerta cerrada* (2016) Serie *Hábitat*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig.5: *La habitación* (2016) Serie *Hábitat*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig.6: Antonio López, *La alacena*, (1963)

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj_4TKo5PVAhVDfxoKHVotASwQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Ffloresypalabras.blogspot.com%2F2012%2F04%2Fantonio-lopez-la-alacena.html&psig=AFQjCNG4E9aaeTemZw9ErAj6Odim5FgsAw&ust=1500482634134240

Fig.7: Antonio López, *El aparador* (1966)

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiY99alpJPVAhVMsxQKHVeaBusQjB0IBg&url=https%3A%2F%2Fes.pinterest.com%2Fpin%2F32299322298848204%2F&psig=AFQjCNG4E9aaeTemZw9ErAj6Odim5FgsAw&ust=1500482634134240>

Fig.8: Antonio López, *La nevera nueva* (1991-1994)

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj8j4iuppPVAhVBPRoKHTVMD-kQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fwww.que.es%2Fcultura%2Ffotos%2Fantonio-lopez-nevera-nueva-f264321.html&psig=AFQjCNGU2TqiWNjVIYXaM0dO-6c7JsLU1g&ust=1500483377920223>

Fig.9 : Carmen Laffón, *Máquina de coser cubierta* (1976-1991)

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj8ueXep5PVAhXHORoKHUxNCFEQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fwww.arcadja.com%2Fauctions%2Fes%2Flaffon_carmen%2Fartista%2F104534%2F&psig=AFQjCNFI89glwL9gMXcPvQ6ZYP_Asl9OQ&ust=1500483755304422

Fig.10 : Marcel Duchamp, *Pliant...de voyage* (1916)

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj2I9TFqZPVAhVCRoKHRDMAvIqjB0IBg&url=https%3A%2F%2Fmariantristan.wordpress.com%2Ftag%2Fboite-en-valise%2F&psig=AFQjCNExn0U3QMLKHbtOgRn4JZve7KIAfg&ust=1500484243690486>

Fig.11 : Carmen Laffón, *Armario blanco* (1979)

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj-7PT7qpPVAhUGNxQKHeBoA0wQjB0IBg&url=https%3A%2F%2Fwww.march.es%2Farte%2Fpalma%2Fcoleccion%2Fartista.aspx%3Fp0%3D49%26%3D1&psig=AFQjCNGhdKEOU1Y-QXizC-qmtWD41NMdXA&ust=1500484562409773>

Fig.12 : Carmen Laffón, *Armario blanco* (1979)

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiq0qSVq5PVAhX10RQKHZxjBAsQjB0IBg&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.com%2Fanamsiciliagarc%2Fcarmen-laffon%25C3%25B3n%2F&psig=AFQjCNGhdKEOU1Y-QXizC-qmtWD41NMdXA&ust=1500484562409773>

Fig.13 : Martha Rosler, *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series* (2004-2008)

<http://martharosler.net/photo/war2/war3.html>

Fig.14 : Antoni Tàpies, *Armari* (1973)

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiY6vKWsjPVAhXGzRoKHUDeCusQjB0IBg&url=https%3A%2F%2Fes.pinterest.com%2Fpin%2F164029611402236165%2F&psig=AFQjCNFGeRkzigNgUi2uOArBmweCdYSpAg&ust=1500485500224657>

Fig.15 : Martha Rosler, *Martha Rosler Library Exposition*

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwibIJChsJPVAhUBtxoKHVU-APIQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fwww.stills.org%2Fexhibition%2Fpast%2Fmartha-rosler-library&psig=AFQjCNHGDGwqCnTrg4v6mpHu87amp1gXgQ&ust=1500485917291256>

Fig.16: Gordon Matta-Clark, *Bingo*

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiljI6_sZPVAhXHLhokHQ0ODO8QjB0IBg&url=https%3A%2F%2Fwww.moma.org%2Flearn%2Fmoma_learn%2Fgordon-matta-clark-bingo-1974&psig=AFQjCNHCedkL5T4hyptroE-zKIOaf2XyWQ&ust=1500486366888464

Fig.17: Exposición *Canon de Mateo Maté* en la sala *Alcalá 31* de Madrid

Fotografía realizada Adrián Sánchez Encabo

Fig.18: Bruce Nauman, una de las piezas de la serie *Corridor*

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjrqszOtpPVAhUJ0xoKHQcLBusQjB0IBg&url=https%3A%2F%2Fwww.guggenheim.org%2Fartwork%2F3166&psig=AFQjCNGCYThs-ZRImUYLrjFQPqtUVrNPLg&ust=1500487743857625>

Fig.19: Martha Rosler. Fotograma de la obra *Semiotics of the kitchen* (1975)

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwia2KWPuZPVAhWE2BoKHer9B-oQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fwww.videoedge.net%2Fnews%2Fdistribution%2Fstoryboarding-futures-past%2F361636&psig=AFQjCNHCw5gWdHvuIJQBb-MsntkbpP8vw&ust=1500488389140534>

Fig.20: Carmen Laffón *Mesa en el estudio*

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiWppe7u5PVAhVCCBoKHZS8APMQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fagrega.juntadeandalucia.es%2Frepositorio%2F30032012%2Fce%2Fes-an_2012033013_9191036%2FODE-f30b8633-f590-36dd-8c62-2aacb0cbf2d0%2F4_la_mujer_en_la_escultura_y_arquitectura.html&psig=AFQjCNE4lzAmmN4--6KyzUnt3TVaGAKeeQ&ust=1500488905352608

Fig.21: Christian Boltansky, Exposición *Compra – Venta* (1998) en el Museo de Almudín de Valencia

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiOstrcvJPVAhUTlxQKHxJ3BokQjB0IBg&url=https%3A%2F%2Fwww.vincentborrelli.com%2Fpages%2Fbooks%2F101490%2Fchristian-boltanski-jose-miguel-g-cortes%2Fchristian-boltanski-compra-venta-buy-sell-two-volumes-slipcased&psig=AFQjCNEghCxKYS3nQZivltJO594GcrqrKw&ust=1500489379403703>

Fig.22: Antoni Tàpies, *Cadira e roba* (1970)

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjB5a2CvpPVAhWDWRoKHS6dAL4QjB0IBg&url=https%3A%2F%2Fwww.flickr.com%2Fphotos%2Fhugotte%2F26087023673&psig=AFQjCNHygzPGY5abkFVA_wAsuavbRcALVQ&ust=1500489736338209

Fig.23: Julio López Hernández, *Silla* (1964)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig.24: Carmen Calvo, *Estantería*

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiyypiAxpPVAhVEOBoKHTnaBuwQjB0IBg&url=https%3A%2F%2Fwww.flickr.com%2Fphotos%2Fespaciosparaelarte%2F30096606236&psig=AFQjCNFeh-lhoFq411RXohD498nr-Lk6bQ&ust=1500491882234563>

Figs.25, 26,27 y 28: “*Alienación* (2017)

Fotografías realizadas por Adrián Sánchez Encabo

Figs.29,30,31,32 y 33 : Fragmentos inacabados de *Alienación I* (2017)

Fotografías realizadas por Adrián Sánchez Encabo

Fig.34: Antoni Tàpies, *Collage amb sobre* (1966)

Fotografías realizadas por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 35: Manolo Valdés, *Libros*

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi6wNzI0JPVAhVFXBQKHV6vA2sQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fwww.arteinformativo.com%2Fagenda%2F%2Fen-singular-la-coleccion-del-ivam-en-el-hall-manuel-valdes-libros-116117&psig=AFQjCNH3Qeyr7x4REirRHcBYAM6uaC0fmQ&ust=1500494780133794>

Fig. 36: Amselm Kiefer, *Microcambios*

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjC85ig1JPVAhVCOBQKHl0AgoQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Ftochocho.blogspot.com%2F2015%2F06%2Fanselm-kiefer-1945-mesopotamia-la-gran.html&psig=AFQjCNHJ3usUobdvdRB7lqyRqfpgURYsXQ&ust=1500495707512682>

Fig. 37: Miquel Navarro, *Ciutat roja* (1994)

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwim243b1ZPVAhV11BoKHfgTDe8QjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fwww.lovevalencia.com%2Fevento%2Fexp-osision-de-miquel-navarro-en-el-ivam&psig=AFQjCNHKmpXFoUpMzRul5pofLWhdKr7Y2w&ust=1500496098668648>

Fig. 38: Piezas de *Alienación I durante el proceso de oxidación*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 39: Plano de aproximación de una posible instalación de *Alienación I* en un espacio expositivo

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 40: Fotopolímero en relieve de l fotografado *Puerta abierta, serie Hábitat*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 41: Fotografado *La cocina* (2016), serie *Hábitat*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 42: Fotopolímero en hueco del fotografado *La cocina, serie Hábitat*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 43: Fotografados *El baño* (2016), serie *Hábitat*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 44: Fotografado *La cocina* (2016), serie *Hábitat*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 45: Fotogramado *El estudio* (2016), serie *Hábitat*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 46: *El estudio: Puertas abiertas* (2016)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 47: Fotopolímero en hueco del fotogramado *La habitación*, serie *Hábitat*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 48: Fotopolímero en relieve del fotogramado *Puerta cerrada*, serie *Hábitat*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 49: *Taquilla del aula de grabado* (2016)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 50: Fotogramados *La taquilla del aula de grabado* (2016), serie *Hábitat*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 51: *La nave* (2017)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 52: *La nave* (2016)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 53: Auguste Rodin, *La mano de dios* (2016)

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjn5au49JTVAhWKBQKHQ27A2AQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fwww.musee-rodin.fr%2Fes%2Fcolecciones%2Fesculturas%2Fla-mano-de-dios-o-la-creacion&psig=AFQjCNG-jk9DR7kLrXCJObTJ9Fw5PInunw&ust=1500538703873647>

Fig. 54: Julio López Hernández, *El tesoro de Marcela* (1970)

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiDn4aj-JTVAhXFuRQKH4mAcAQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fwww.in-design.es%2Fel-tesoro-de-marcela-julio-lopez-hernandez%2F&psig=AFQjCNET_TsED2wpmWaUtpyrmwGOr2ykA&ust=1500539060045250

Fig. 55: Antoni Tàpies, *Tavallons plegats* (1973)

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwirzmb95TVAhVFshQKHClCB28QjB0IBg&url=https%3A%2F%2Fwww.flickr.com%2Fphotos%2Fhugotte%2F26625016931&psig=AFQjCNEJUUJQ2YU3TYf3rMjqS9w8dz9xzPA&ust=1500539451127655>

Fig. 56: Antoni Tàpies *Les mans de Clara* (1970)

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjjgZ-M-JTVAhUBzxQKHZe0A04QjB0IBg&url=https%3A%2F%2Ftwitter.com%2Feurios%2Fstatus%2F597595552847667200&psig=AFQjCNHp1H8xmX1-oNFqBOeFSE-MC1IIBg&ust=1500539690697445>

Fig. 57: Felix González-Torres, *Sin título* (1991)

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi7q-Cu-pTVAhWJyRQKHAToASoQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fwww.taringa.net%2Fposts%2Farte%2F12437497%2FQue-dice-este-arte-Felix-Gonzalez-Torres.html&psig=AFQjCNG-xKktQm4glX6UPEF17ejHmIKXxA&ust=1500540290415142>

Fig. 58: Mateo Maté *Viajo para conocer tu geografía dentro de la serie Desubicado*

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwimgJj8-5TVAhWEUBQKHcZaBREQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fwww.mateomate.com%2Fobra%2Fdesubicado%2F&psig=AFQjCNE2ywlITyqHJSijDeb2vL3AM5IKbQ&ust=1500540729303999>

Fig. 59: Sarah Lucas, *Au naturel* (1994)

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiQ9rGD_5TVAhVGaRQKHSivDyYQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fwww.saatchigallery.com%2Faipe%2Fsarah_lucas.htm&psig=AFQjCNGMIM2eF_TmbByRxtqsazglSiJikA&ust=1500541068472968

Fig. 60: Tracey Emin, *My bed* (1999)

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiKw8Tn_pTVAhVlchQKHdn3B8kQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fblogs.elpais.com%2Fcon-arte-y-sonante%2F2014%2F05%2Ffla-cama-desecha-de-tracey-emin-un-icone-de-los-noventa-se-vende-.html&psig=AFQjCNH_J2ZfqJDp7IUQvIhIX9n5vzCJJA&ust=1500541311344266

Fig. 61: Anthony Gormley, *Sin título* (1981)

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj mvaSe_5TVAhUM7xQKHZTdCf8QjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fwww.tate.org.uk%2Ftate-britain-mobile%2Fturner-collection-tour%2Fbed&psig=AFQjCNFxeI55F-uUVosbykZwHix7DChH5w&ust=1500541601917701

Fig. 62: Ana Mendieta, *Siluetas* (1976)

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi X77XN_5TVAhXLERQKHfk3ApoQjB0IBg&url=https%3A%2F%2Fblogdeleslobes.wordpress.com%2F2016%2F05%2F05%2Fel-arte-de-la-tierra-y-de-la-sangre-de-ana-mendieta-serie-siluetas%2F&psig=AFQjCNFiS9RkC39nQEOD5GQR8ycwDa94Hw&ust=1500541660726335

Fig. 63: Ejemplo de peana para la serie *Sofás*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 64: *Homenaje a la siesta* (2017)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 65: Detalle de la pieza *Homenaje a la siesta* (2017)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 66: Boceto en plastilina de la pieza *Homenaje a la siesta* (2016)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Figs. 67, 68 y 69: Diferentes texturas de la pieza *Homenaje a la siesta* (2017)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 70: Piezas cerámicas de la obra *Homenaje a la siesta* (2017)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 71: *Primer Acto* (2017)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 72: *Segundo acto* (2017)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 73: Mosaico grecorromano

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi m9_uByZvVAhVHuRQKHdJ_CuIQjB0IBg&url=https%3A%2F%2Fes.wikipedia.org%2Fwiki%2FSexualidad_en_la_Antigua_Roma&psig=AFQjCNE2_Qh9DJAz_JFN3pj4WpWpF_UJ4A&ust=1500767559689316

Fig. 74: Fresco romano

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj Wm_fTyZvVAhVHuhQKHtqmDOIQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Felmatrimonioenlaantiguaroma.blogspot.com%2F2016%2F07%2Fnovena-parte-elconcubinato.html&psig=AFQjCNGc18pG8bj0Kwc7BgW2LPgZA1b-iA&ust=1500767734825476

Fig. 75: *Ánfora griega cerámica (hacia 560 a.C.)*

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwicw7adyp vVAhXBXRQKHcO_CcsQjB0IBg&url=https%3A%2F%2Fes.slideshare.net%2Farseros%2Fel-erotismo-en-la-historia-del-arte-03-grecia-antigua&psig=AFQjCNGyzWm9tA0JCegC6f7zy-ullK1Z8w&ust=1500767892570377

Fig. 76: Fragmentos de esculturas de la Grecia Clásica

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi0v5vvy5 vVAhXBXRokHY7IBEQQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fentregriegosyromanos.blogspot.com%2F2015%2F12%2Fgaleria-de-imagenes-i-escultura-griega.html&psig=AFQjCNGpwSHkMhsKOfT_06ZUPItZN5IFMQ&ust=1500768259631389

Fig. 77: Modelado del sofá en barro

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 78: Molde de escayola de tres piezas del sofá

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 79: Reproducción de una pieza a partir de la técnica del apretón

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 80: “Primer acto” antes de la cocción

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 81: “Segundo acto” antes de la cocción

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 82: “El día” y “La noche” (2017)

Fotografía realizada por Víctor Rico

Fig. 83: Detalle del cuadro *El día* (2017)

Fotografía realizada por Rosario Olangua

Fig. 84: Detalle del cuadro *La noche* (2017)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 85: Antonio López, *Ventana grande* (1972-1973)

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwihqMz6oJXVAhXDcRQKH5QCEUQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fwww.isabeldelao.com%2Fantonio-lopez-mas-alla-de-la-gran-via%2F&psig=AFQjCNEQ4G0_qjBiYYrxprkhRXIoNbNbJw&ust=1500550658893649

Fig. 86: Claude Monet, *Serie La catedral de Rouen*

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiXp4PUoJXVAhWBVhQKH5QCEUQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fainhoayangeles.blogspot.com%2F2013%2F05%2Fcatedral-de-rouen-claude-monet.html&psig=AFQjCNHoyQHblouYhhnLdv9a6FauWrJNA&ust=1500550577217078>

Fig. 87: *El día* (2017)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 88: *La noche* (2017)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 89: Detalle del cuadro *La noche* (2017)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 90: Antonio López, *Baño y espejo* (1967)

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj8_sS1o5XVAhWBkhQKH5QCEUQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fwww.abc.es%2Fcultura%2Farte%2Fabc-mira-cerca-antonio-lopez-todos-detalles-lavabo-y-espejo-201602031935_noticia.html&psig=AFQjCNHAYMOBosTr-D8j5AU1rEis_OZdNw&ust=1500551316764498

Fig. 91: Detalle del *frottage* realizado para la intervención *¿Como en casa?* (2017)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 92: Ejemplo de un palimpsesto: Codex Ephraemi Rescriptus de la Biblioteca Nacional francesa

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwis35bU0JvVAhWH0hoKHXTWAjsQjB0IBg&url=https%3A%2F%2Fes.wikipedia.org%2Fwiki%2FCodex_Ephraemi_Rescriptus&psig=AFQjCNHm0g6Dm4XsCEXk2MI3v3V60EwXBA&ust=1500769620756393

Figs. 93, 94, 95, 96, 97, 98 y 99: *Frottages* que nos sirvieron de inspiración para la serie *Huellas íntimas*

Fotografías realizadas por Adrián Sánchez Encabo

Figs. 100 al 109: Fotograbado *H.I. I al X* de la serie *Huellas íntimas* (2017)

Fotografías realizadas por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 110: Fragmento de la pared del salón que nos ha servido para hacer los *frottages* de la intervención *¿Como en casa?*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 111: María Jesús González y Patricia Gómez, *Los tiempos del color*

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjumqv_xJXVAhXHnBoKHcQfBTcQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fwww.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com%2Ffilter%2FProyecto-Las-Salinas%2FEXHIBITIONS&psig=AFQjCNG8Cs6ISYR34U1vH95D4K9dwWLLWOQ&ust=1500560332267736

Fig. 112: Christo y Jean-Claude, *Edificio Reichstag* (1995)

<https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjM6vqYx5XVAhVFbBoKHYYdoChYQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fjacobogordonleventfeld.es%2Fel-reichstag-aleman-empaquetado%2F&psig=AFQjCNGF68HS0dXXIH1Ovp2N7J-VEsilGA&ust=1500560922014807>

Fig. 113: Durante la realización de los *frottages* para la intervención *¿Como en casa?*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Figs. 114, 115, 116, 117 y 118: *¿Como en casa? I al V* (2017)

Fotografías realizadas por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 119: *Contracasualidad I* (2016)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Figs. 120 y 121: Pieza que forma parte de la instalación *Contracasualidad I*

Fotografías realizadas por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 122: Molde de escayola de una de las piezas con el referente y la pieza en parafina

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 123: Huellas encontradas en la estantería que hemos intervenido para la instalación *Contracasualidad I*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 124: *Contradescripción I* (2017)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Figs. 125 y 126: Piezas de la instalación *Contradescripción I*

Fotografías realizadas por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 127: Molde de alginato para las piezas de la instalación *Contradescripción I*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 128: *Contradescripción II* (2017)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 129: Proceso de las piezas para *Contradescripción II*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 130: Pieza en cera para *Contradescripción II*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 131: Sean Scully, *Landline Blue* (1999)

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiJz47sqpbVAhVGNhoKHUI3Dp0QjB0IBg&url=https%3A%2F%2Fwww.invaluable.com%2Fartist%2Fscully-sean-4d85ek1zbg&psig=AFQjCNFdRc_ALkNvzpKPZxXDJ7cPryOvZQ&ust=1500587606439315

Fig. 132: Laura Rios, *Plomos*

<http://www.laura-rios.com/paintings.html>

Fig. 133: *Selfie* (2017)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 134: Pruebas de *collage* y *transfer* con encaustica para *Selfie*

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

Fig. 133: *Oniría e insomnía* (2017)

Fotografía realizada por Adrián Sánchez Encabo

