



**I Congresso de Investigação
e Criação
na Arte Contemporânea**
I Congreso en Investigación
y Creación
en Arte Contemporáneo

2019

I Congresso de Investigação e Criação na Arte Contemporânea I Congreso en Investigación y Creación en Arte Contemporáneo

Guarda, 8 de junho de 2018



Ficha técnica

I Congresso de Investigação e Criação na Arte Contemporânea | I Congreso en Investigación y Creación en Arte Contemporáneo

Coordenação-geral: **Vitor Amaral, Vereador da Cultura da Câmara Municipal da Guarda**

Coordenação técnica: **João Mendes Rosa, Diretor do Museu da Guarda**

Comissão científica: **João Mendes Rosa | José Fuentes Esteve | Antonio Navarro Fernández**

Diretor do ICAM: **Antonio Navarro Fernández**

Produção: **Município da Guarda | Museu da Guarda | Amigos do Museu da Guarda**

Design gráfico: **Tiago Rodrigues**

Capa: **Crecimiento a la deriva, de Concha Saez**

Edição: **CMG | MG**

Impressão: **Marques & Pereira, Lda.**

Depósito legal:

ISSN: 2184-0857

Junho 2019

Esto es Arte, es una de las cuestiones que surgen en las visitas a eventos de Arte Contemporáneo, el invitado se enfrenta a un lenguaje que en algunos casos desconoce, los motivos pueden ser diversos, pero no vamos a entrar en cuestiones de la didáctica en las aulas, medios de comunicación en sus diferentes campos y tal vez el interés general por el arte. Vamos a hablar desde el lenguaje del arte, el cual acompaña a su tiempo, incluyendo elementos que enriquecen la comunicación con el espectador, al igual modo que la RAE debe ir ampliando nuevas palabras y acepciones este no queda exento de esta premisa.

El I Congreso de investigación y creación en Arte Contemporáneo, vinculado al SIAC, Simposio Internacional de Arte Contemporáneo y tras dos ediciones debatiendo sobre creación, lenguaje, investigación en pequeños círculos, desde su dirección se optó por dar un paso más y recoger todas esas cuestiones que iban surgiendo de manera aleatoria construyendo un ciclo de conferencias en las que diferentes artistas participantes analizan su trabajo desde un punto de vista personal, ya sea desde la investigación del medio, el material o soporte, en definitiva la creación en sí. Por lo tanto, reflexionar en torno al Arte así en mayúsculas, poniendo el acento en las y los creadores, así como la participación de todos los agentes implicados en esta tarea.

Como ya he mencionado el arte no deja de ser un lenguaje, un medio de comunicación con registros concretos, que han ido sumán-

dose a nuestro propio devenir sociocultural, desde las cuevas de Altamira, transgredido ya por las vanguardias, lo que a su vez queda trasnochado en pleno siglo XXI. Los medios de creación evolucionan en función de las herramientas que se encuentran al alcance del autor, donde se trascienden elementos técnicos que proporcionan claves posiblemente inimaginables una década atrás, pero, Esto es Arte. Si, esto es arte hecho desde el conocimiento, la experiencia vital del artista ya que como dice, Javier Mariscal:

“El arte nos hace entender que no estamos solos”.

Hay obras que se alejan de esa figuración que nos hace reconocible la intención por parte del artista, a primera vista, asociada en algunos casos a una destreza que se vanagloria y revierte esa consideración de obra maestra, ya que hace uso de unas claves fácilmente reconocibles y aceptadas por parte de la sociedad “contemporánea”. Pero qué ocurre con esas obras que si bien pueden tener una buena “factura” no es fácilmente reconocible, o tal vez ni tan siquiera realizada con una gran destreza pero si con una concepción clara de obtener una respuesta inmediata a lo que acontece en ese instante puede transgredir esa barrera que en algunos otros casos ni tan siquiera esperado aparece como diría Barrico “el desconcertante descubrimiento de lo silencioso que es el destino cuando de

repente, estalla...¹ algo que vas más allá del discernimiento espontáneo, pero que sin embargo nos embarga por un instante y quedamos en silencio.

Numerosas exposiciones se acompañan de publicaciones, hojas de sala, que en cierto modo describen lo que el espectador tiene frente a sus ojos, en ocasiones textos propios del artista, en otras de mano del comisario o galerista que hace a la vez su propia lectura, la cual siempre se convierte en una relectura del origen o no.

Las posibilidades que surgen en este primer congreso, es un lenguaje directo entre creador y espectador, desde su origen, es decir, desde el punto de vista del artista, hacedor/a de una nueva realidad, canalizada por sus propias experiencias vitales, ya que, sin duda es una parte significativa de su propia existencia. Conocer de primera mano los motivos para desarrollar una propuesta artística determinada; las razones, la inspiración, las lecturas, el trabajo, el tiempo, los materiales de ejecución, factores que en muchos casos quedan relegados al espacio de taller. En esta ocasión todas, todos los participantes han desvelado estas cuestiones, contextualizando su razón de ser, ya que ... todo arte es hijo de un contexto, que se relaciona irremediablemente con él; El arte es el lugar de reflexión, donde se encuentran algunas respuestas o

pueden hacerse preguntas desde la absoluta libertad. Incluso el artista que afirma no comprometerse se está posicionando².

Por esta cuestión la multidisciplinaridad forma parte de todos ellos, cada cual se decanta por una manera de hacer, de sentir, de contar esos pulsos que salen del interior, a veces silencioso, otras con grandes estruendos, pero siempre honesto, personal e intransferible.

“Los límites de mi lenguaje, son los límites de mi propio mundo”

Ludwig Wittgenstein³

Antonio Navarro Fernández

Director do ICAM

1 Barrico, Alessandro. Océano mar. Pág. 71. Anagrama.

2 Bonet, Paula. Entreolas. Balearia. Departamento de comunicación. Mayo 2019.

3 Del Valle de Lersundi, Gentz. En ausencia del dibujo. Editorial del País Vasco. 2001.

Índice

Sonia Cabello García

Castaño de Ninfas. Una fábula de luto blanco

Beatriz Castela

La naturaleza de las cosas

Manuela Cristóvão

Périplo. A importância do lugar na obra de Célia Bragança

Jorge Gil junto al Comisario Julio Vázquez Ortiz

Sobre La idea del Otro

Yolanda Herranz Pascual

Escultura y vida: persiguiendo, día tras día, un ideal, cada vez más lejano...

Noni Lazaga

De lo lleno a lo vacío y viceversa. Dibujo y escritura expandida

Matilde Gómez

Erotismo versus pornografía, el lenguaje del dolor en la obra autorreferencial de Matilde Gómez gm.

María Dolores Mula

Una vida marcada por el agua

Carlos Pérez

Máquinas, demonios, bombas y flores: el origen de las obras

Raquel Puerta Varó

Nuevas construcciones de volúmenes no exentos en el discurso plástico. Reinterpretación de métodos y técnicas a partir de materiales semirrígidos

María Reina Salas Alonso

Huella del Agua

Sonia Cabello García

Castaño de Ninfas. Una fábula de luto blanco.

Resumen:

La serie Flor del Castaño de Ninfas es una fábula poética surgida a partir de una supuesta combinación del castaño blanco de Indias y la carcoma gigante, del tipo ninfa Ergates faber en su estado larvario.

Como producto de la biotecnología y de la investigación plástica, el diseño de un organismo mixto animal-floral, entraría en el juego del debate ético sobre los posibles resultados de prácticas reales propuestas por artistas como Eduardo Kac.

Partiendo de una posible justificación de uso terapéutico, estaría vinculada a los remedios de “terapia floral” de Edward Bach, y conceptualmente se ligaría a la manifestación de experiencias catárticas muy presente en obras como las de Louise Bourgeois.

La pieza principal de la serie es el conjunto floral del Castaño de Ninfas, objeto escultórico ornamental que encierra una sorpresa al espectador: el descubrimiento visual de las larvas, que en actitud de oración, miran hacia el eje central de cono.

El Elixir y los Dulces de ficción elaborados a partir de la flor del Castaño de Ninfas, combinarían los beneficios del castaño de Indias, recomendado para aliviar la agitación mental, con las propiedades de transformación y renacimiento de la larva Ergates faber: ofrendas y remedios en los rituales de luto.

Palabras Claves:

Fábulas transgénicas, arte y biodiversidad, foto-xilografía, arte funerario.

En el ámbito de los proyectos artísticos personales, reconozco como *fábulas*, el género de ficción que surge como *respuesta* a una experiencia vivida en conexión con diversos individuos en cuya *poesía* se han identificado cualidades análogas o complementarias entre sí. Estas cualidades que he llamado *sones* tienen la capacidad de sonar acompañadas y enaltecerse cuando se proyectan en adecuada interacción en un *diseño imaginal*¹. Las *fábulas* no proponen una supuesta materialización por transgénesis de una nueva existencia, su razón de ser es únicamente *poética*.

Presento en este I congreso en Investigación y Creación en Arte Contemporáneo la “Fábula de luto blanco” *Castaño de Ninfas*, una obra múltiple, iniciada en 2012, como parte de proyecto multidisciplinar fruto de la colaboración entre el Real Jardín Botánico de Madrid y el Grupo Complutense Arte, Ciencia y Naturaleza, del que formo parte como miembro investigador².

Por orden de revelación, la primera *fuentes*³ implicada en ésta fábula fue la flor del Castaño de Indias.

Dicho espécimen lo encontré repentinamente... durante un paseo. Su parte convexa y floreada no parecía guardar sorpresas, pero al girarla, su perfil curvado simulaba albergar en la concavidad la estructura morfológica de un insecto. Se trataba, quizás, de un individuo engalanado con un caparazón de novia. Tras observarlo, lo reposé en el suelo, junto a su árbol y me marché. Fue en la primavera de 2011, una época muy revuelta a nivel familiar. Mi cuñado Juan llevaba un año sufriendo una enfermedad grave y vivíamos en un continuo estado de inquietud. Comenzaba el preludio del luto.

Investigué en torno al Castaño blanco de Indias y supe que, por su alto contenido en Alantoína, una sustancia altamente beneficiosa para la salud por sus propiedades curativas de carácter venotónico y antiinflamatorio, es un recurso frecuentemente en medicina tradicional para tratar y prevenir afecciones de diversa naturaleza, especialmente del sistema circulatorio.

Dadas las circunstancias, a pesar de que la enfermedad de Juan no guardaba relación directa, me pareció un hallazgo oportuno que debía considerar.

La segunda criatura participante se comunicó conmigo un año después, en un pinar de Casillas en la provincia de Ávila. Nos habíamos reunido allí para despedir a Juan. El lugar lo había elegido él

1 Procedente del término *Imaginal* acuñado por Gustav Jung, discípulo de Freud, para referirse a lo que procede de la imaginación.

2 Se trataba de un proyecto que titulamos BOTANyCA por su enlace con el entorno expositivo y con la temática, y por la coincidencia de llevar implícitas en su nombre las propias siglas en orden inverso de nuestro grupo de investigación, Arte, Ciencia y Naturaleza.

3 Se entiende por *fuentes* cada una de las criaturas, animales o vegetales, participantes en la *fábula*.

por apego a un milagro: un bonsai salvaje *Pinus pinea* que había brotado desafiante en el centro de la cara superior de una roca de granito. Ambos, mi cuñado y la especie arbórea, se conocían desde tiempo atrás y habían crecido paralelamente.

Aquella tarde, paseando cerca de allí, mi hermana me alertó acerca de un fragmento de corteza que aguardaba acostado sobre el lecho de agujúos. Era del tamaño de una pequeña zapatilla y estaba atravesado longitudinalmente por una galería gruesa abierta por ambos extremos. Por uno de ellos asomaba algo que asemejaba una cabeza blanquecina y húmeda. El tamaño del inquilino debía de ser considerable. Cogí la corteza muerta y la balanceé suavemente a la expectativa de lo que pudiera revelarse por cada uno de los orificios. Un ser durmiente se dejaba acunar en su interior. Lo poco que su desplazamiento permitía revelar era absolutamente extraordinario. Su parte superior se veía rematada por unas antenas largas que se prolongaban abrazadas a su cuerpo, mientras que de su extremidad inferior se distinguían los últimos segmentos de un abdomen apuntado. Todo en ella transmitía tanta paz que no quisimos disturbarla en ese trance, y la devolvimos a su lugar. Aunque únicamente había llegado a intuirlo, estaba segura que sus sones combinaban perfectamente con los de la flor del castaño de Indias, porque así, en su reposo de transformación, con la palidez sublime de una joven vampirizada, le faltaba la ofrenda de unas flores vulnerables y enigmáticas como ella.

Este fue el origen de la alianza entre el Castaño blanco de Indias, *Aesculus hippocastanum*, y la carcoma gigante o ninfa *Ergates faber* en su estado larvario. La resultante ensoñación o creación transgénica de ficción, la titulé *Flor del Castaño de ninfas*, un organismo mixto animal-floral cercano al debate ético sobre los posibles resultados de prácticas reales propuestas por artistas como Eduardo Kac⁴.

Partiendo de un diseño de flor híbrida formada por un cuerpo de ninfa y un caparazón floreado, precisaba un total de 12 ejemplares para distribuirlos en la construcción de la panícula piramidal propia de los castaños. Experimenté con resinas de poliuretano cargadas de marmolina para las calidades de las larvas y con siliconas transparentes de cara a la elaboración de los pétalos.

4 Eduardo Kac, artista brasileño pionero en el bioarte o también llamado arte "transgénico". Abre debate sobre las implicaciones artísticas de la era genómica.

No deseaba olvidar una posible justificación de uso terapéutico que se vinculara a la creación a los remedios de “terapia floral” de Edward Bach⁵, desarrollados en base a la hipótesis de que los trastornos de dimensión emocional son los principales desencadenantes de las enfermedades: una concepción mística sobre la salud ligada al conflicto Alma-personalidad.

En este sentido, la obra enlazaría con la manifestación de experiencias catárticas, según la cual la expresión de una emoción ayuda a generar el desbloqueo de esa pasión o recuerdo. Esta canalización de conflictos, está muy presente en artistas como Louise Bourgeois⁶, quien a través de sus arañas, que tejen y destruyen, se convierte en restauradora y sanadora de un pasado herido. También la carcoma, que tiene como fin nutrirse y facilitar con ello su metamorfosis, en la simbología de los sueños representa la crisis que consume el alma, y la concluyente sublimación en un ser transcendido.

En relación al color, se adoptó el dominio del blanco marfil por su candidez, alusión al luto y a lo espectral, y en contraste, los tonos sonrosados, por su asociación a la sangre y al miedo, pero también a la vida. Blancos y rojos persiguiendo en paralelo convertirse en conductores de pasión, muerte y resurrección.

Atendiendo a lo anterior determiné cuatro elementos necesarios en el conjunto de la misma instalación. Una botella de licor terapéutico continente de una solución hidro-alcohólica preparada a partir de la flor del Castaño de Ninfas, se ofrecería como un elixir elaborado para combinar los beneficios del castaño de Indias, recomendado para aliviar la agitación y tortura mental, con las propiedades de transformación y renacimiento de la larva *Ergates faber*, también llamada comúnmente ninfa, como guiño a los espíritus divinos que, según la mitología griega, poseen la misión de animar y proteger la naturaleza. En el remedio, la ninfa yace sumergida evocando a Ofelia, mientras, acompañada por algunos de sus pétalos, transfiere sus propiedades a la bebida medicinal. Expositivamente, cuatro pequeñas copas de cristal junto al elixir, una de ellas con un líquido bebible, invitarían a “probar” al público asistente⁷.

5 Edward Bach, médico e investigador inglés especialista en patología, bacteriología y homeopatía.

6 La artista francesa Louise Bourgeois recurre con frecuencia a la figura de la araña considerándola en un sentido principalmente positivo, pero no se puede ignorar la carga de ambivalencia, ya que por las desmesuradas proporciones con las que generalmente las representa, igual parecen ofrecer refugio que amenaza. Existe una relación con el concepto freudiano de lo siniestro, *umheimlich*: *extrañeza inquietante*.

7 En ninguna de las ocasiones que coloqué té simulando el elixir tuve constancia de que alguien se atreviera a probar sus propiedades, sin embargo, durante su exposición en la Feria Cultur3Club, celebrada el pasado año en Gijón, sorprendí a una familia, desprendiendo el tapón de la botella e intentando servirse en una copa, frustrados ante su sorpresa al descubrir la realidad sólida del falso líquido.

Completarían la instalación en segundo término, dos pequeños cuadros de disección con sendos individuos flor prendidos dentro de ellas: uno descubriendo la parte anterior o interna, la larva; y el parejo mostrando la parte externa o posterior, el atuendo floreado.

Decidí desarrollar también un estudio natural artístico-“científico” *que*, con la intención de conferir verosimilitud a la fábula, describiría al igual que una ilustración propia de un herbario/animalario la morfología del *Castaño* y sus principales componentes: hoja y ninfa-flor.

Y a modo de protagonista de la *ensoñación*, la estructura cónica del conjunto floral del *Castaño* de ninfas, se mostraría al espectador como objeto ornamental y agradable, cercano al preciosismo. Mimada como reliquia y preservada en el interior de un fanal de cristal, nada hace sospechar que la candidez exterior encierra una sorpresa: el descubrimiento visual de las larvas, que en actitud de oración, miran hacia el eje central del cono. Es decir, una tragedia plástica, que *poéticamente*, ruega por la purificación emocional.

Tiempo después, durante el discurrir de la investigación de mi tesis doctoral, localicé un retrato fotográfico de Catherine Chalmers⁸, titulado *Sweet Veronica (Portrait)* y realizado en 2004 para la serie *American Cockroach*. La artista conseguía mitigar e incluso anular el habitual sentimiento humano de repugnancia hacia la cucaracha, al ataviarla con plumas de estola e integrarla en la belleza de un entorno natural florido. Distinguí cierta conexión con la *Flor del Castaño de ninfas* y con su larva “*engalanada con un caparazón de novia*”.

El proyecto *Castaño de Ninfas* que, en cuanto a piezas integrantes lo consideraba completo, lo retomé en 2016, como respuesta, de nuevo, a una de la peores pérdidas, en esta ocasión, el repentino fallecimiento de mi padre.

Ya no me consolaba el aroma de sus flores, ni alcanzaba a sentir los beneficios del elixir; el dolor era tan fuerte, que precisaba de un remedio más radical: necesitaba nutrirme de ellas. Así, imaginé cada ninfa bañada en chocolate, reposando en una tulipa de papel y arropada por sus propios pétalos. Ritualmente sumergí cada pieza de resina de poliuretano en diferentes baños de ceras blanquecinas, tostadas y rosáceas. Deseaba endulzar el sentimiento de luto.

8 Fotógrafa y Artista americana conocida principalmente por su obra-homenaje a la Cucaracha americana.



Fig1 Castaño de Ninfas



Fig 2 Cabello, Sonia Castaño de Ninfas Detalle

Los *Dulces de Castaño de Ninfas al chocolate*, presentados en triada, comenzaron mostrándose en un expositor de repostería; más adelante, en su versión rosada, reposarían, a modo de delicias durmientes, en un lecho-urna de cristal.

Recientemente, experimentando con nuevas técnicas en grabado, e inspirándome en los elementos escultóricos del proyecto, me inicié en la foto-xilografía sobre pulpa de papel de la mano de Pepe Fuentes y su equipo docente⁹. Fue un gran hallazgo descubrir ese nuevo proceso capaz de crear imágenes en relieve partícipes de la calidez de la pulpa.

Así fue como poco a poco la fábula de luto blanco fue adquiriendo tintes coloristas, y otras estampas, realizadas con la misma técnica, conformaron cajas individuales para los dulces de ninfas: envoltorios-lecho, cunas-sarcófago de papel, un refugio para preservar y contener lo delicado.

Creo firmemente que el Castaño de Ninfas, en todas su manifestaciones poéticas, alivia y endulza el luto. Tengo muy presentes las palabras de Antonio Navarro¹⁰, cuando, tiempo atrás, durante su intervención como miembro del tribunal de mi tesis doctoral, contestando a aquellos que cuestionaban la funcionalidad del arte, afirmó “El arte sana”. Esta obra ha sido para mí, durante estos años, un claro testimonio de ello.

9 Las primeras foto-xilografías de la serie *Castaño de Ninfas* las realicé durante el curso dirigido por el artista plástico y catedrático de dibujo y grabado Pepe Fuentes, en la Galería de arte y taller de grabado la Calcografía, en Salamanca. Profundicé en la técnica durante el II Simposio Internacional de Arte Contemporáneo en Guarda, un nuevo curso impartido por el mismo equipo docente, centrado en esta ocasión en la temática del Paisaje del siglo XXI.

10 Artista, amigo, y en estos días Director del presente Congreso en Investigación y Creación en Arte Contemporáneo en Guarda.

Beatriz Castela

La naturaleza de las cosas

Resumen:

Disertación sobre los valores conscientes e inconscientes de la imagen digital y su impacto en la sociedad contemporánea, desde una investigación desarrollada en el ámbito de las artes visuales, como base del proceso de conceptualización del último proyecto de la autora, así como de la exposición individual «*The nature of things*» (*la naturaleza de las cosas*), celebrada en la Capela Solar dos Póvoas, en el marco del Simpósio Internacional de Arte Contemporânea Cidade da Guarda (SIAC), y coincidente con este I Congreso en Investigación y Creación en Arte Contemporáneo.

Palabras clave:

Imagen; imagen digital; percepción; realidad; arte; arte contemporáneo; artes visuales; creación; investigación.

Nunca antes nos habíamos encontrado ante una situación tan mediatizada, tan tecnológica ni tan digital como en la actualidad. Pero sobre todo, nunca antes había estado tan normalizada.

Cohabitamos con toda clase de dispositivos y gadgets que nos mantienen conectados de un modo tan cotidiano y natural, que forman ya parte de nosotros mismos. Portátiles, móviles, tablets, relojes inteligentes e internet al alcance de la mano, nos permiten el acceso inmediato a información ilimitada, disponible siempre, en cualquier momento y en cualquier lugar. De hecho, aunque convivimos con la tecnología desde hace décadas, estamos experimentando en primera persona un cambio de paradigma en nuestra relación con ella.

Estamos desarrollando una mirada sin precedentes. Como si de una prótesis se tratase, hemos generado *un tercer ojo* digital, que nos permite una percepción más allá de lo que se podría percibir con la vista ordinaria, situándonos en una nueva realidad en la que la línea entre *lo físico* y *lo virtual* se diluye hasta tal punto, que debemos replantearnos la naturaleza de aquello que vemos; de si lo que vemos a través de la pantalla existe en la realidad material tal cual se nos presenta.

La imagen digital y su impacto en la sociedad contemporánea está generando múltiples realidades transversales que, de manera continua, viajan entre el on y el off line.

Siendo un poco intuitivos, podemos advertir que avanzamos hacia una especie de *duplicación digital del mundo*, encarnada a través de, por ejemplo, apps como *Google Maps* que replican fielmente la geografía completa del mundo con todo detalle; o yendo un paso más allá, la construcción de un *yo virtual* a la carta, a través de, por ejemplo, nuestros perfiles personales en las redes sociales.

Parece que hoy uno no es nada si no aparece en Google. Si no está en *Facebook*, en *Twitter* o en *Instagram*. Y aunque hoy en día somos conscientes de que podemos estar favoreciendo una pérdida de nuestra privacidad a través de la utilización de estas aplicaciones, sigue atrayéndonos esa posibilidad de imaginarnos, de inventarnos a nosotros mismos en cualquier forma posible, como una especie de *alter ego* dependiente del fin que persigamos: hoy podemos lanzar *al mundo* una versión de nosotros mismos que acompañe a nuestro *yo corpóreo*, pero que muestre tan sólo aquello que deseamos.

Quizás este sea uno de los motivos por los que estamos experimentando un cambio con respecto a la creación de nuestra identidad a día de hoy y también de nuestra propia corporalidad. Porque, ¿existe realmente una distinción tan clara entre cuerpo e imagen? ¿somos sólo aquello que encarnamos? ¿o somos ya inseparables de nuestro *otro yo virtual*?

Una de las cosas que suceden en el proceso de percepción a día de hoy, entre las que se incluye la imagen digital es que, aunque todos entendemos que la imagen que vemos a través de la pantalla

es una *construcción premeditada o prediseñada*, es decir, una invención, un simulacro, una mera imitación de otra cosa, es ese poder inherente de la propia imagen -el que posee connaturalmente la fotografía- el que consigue acreditar como auténtico aquello que estamos viendo.

Una experiencia no muy distante de la de aquellos espectadores de «*L'arrivée d'un train à La Ciotat*» (*La llegada de un tren a la estación de La Ciotat*)¹, en la que la ilusión y el simulacro que produce la imagen en movimiento, nos sumerge en un más allá que nos hace creer que lo que vemos es real.

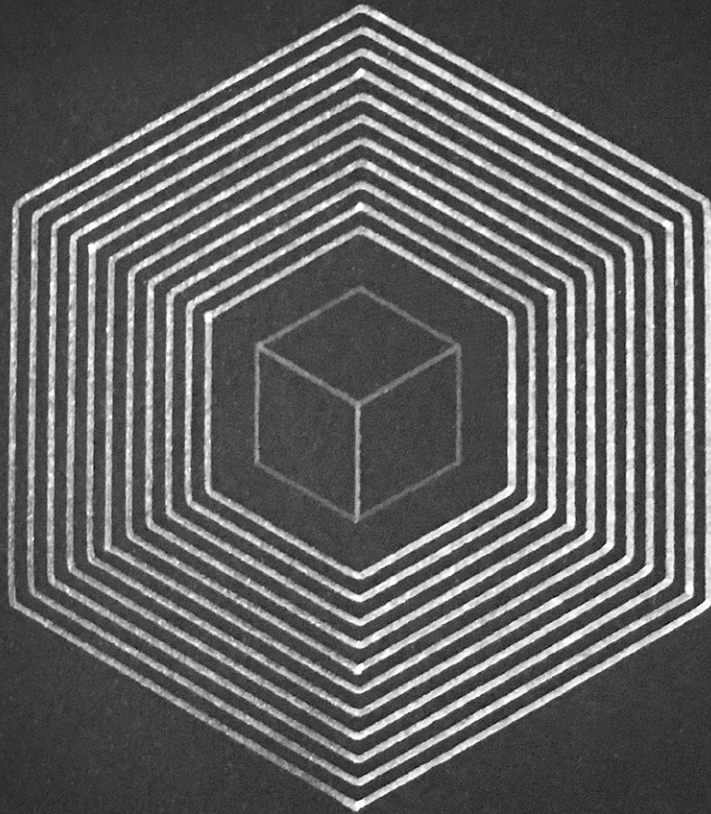
Viene al caso recordar aquello que mantenía John Berger en «*Modos de ver*» de que la vista llega antes que las palabras. Que el niño mira y ve antes de hablar, y es por eso que la vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; la que establece la relación entre lo que vemos y lo que sabemos².

La información nos llega muy rápidamente a través de la imagen. Y la imagen tiene un gran poder de convicción y de sensación de realidad y de veracidad, ya que al ser observada produce una experiencia semejante a la de nuestra percepción en primera persona del mundo tangible. La imagen de por sí encarna aquella frase que todos conocemos de “*lo vi con mis propios ojos*”.

Pero la imagen (y en especial la digital) se posiciona por encima de la fotografía en tanto a que su manipulación resulta aún más sencilla. Más inmediata. No sólo en su contextualización, si no en la posibilidad de falsear aquello que vemos de una forma fehaciente.

La artista Hito Steyerl, aborda en su trabajo temas como el impacto causado por la proliferación de imágenes y el uso de internet, y teoriza de un modo muy inteligente en su ensayo «*Los spam de la Tierra*»³ sobre la naturaleza de la imagen digital, situándonos en el supuesto de que si las imágenes digitales que recibimos a diario pudieran ser vistas desde fuera por alguien ajeno a nuestra cultura

-
- 1 *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* o *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (*La llegada de un tren a la estación de La Ciotat*), es un documental mudo francés dirigido por Louis Lumière en 1895. En su primer visionado, que tuvo lugar en Enero de 1896, los espectadores, no habituados en aquella época a la imagen en movimiento, y acentuado por las dimensiones de la proyección, creyeron que el tren iba a arrollarlos, lo que provocó que muchos se tiraran al suelo, gritaran o salieran de la sala despavoridos.
 - 2 *Ways of seeing* (*Modos de ver*), de John Berger, fue una serie de televisión transmitida por la BBC en 1972, dirigida fundamentalmente por John Berger, junto con el productor Mike Dibb, de la cual se realizó una adaptación literaria bajo el mismo nombre en 1972, de gran influencia en la teoría del arte del siglo XX, debido a su entusiasta y accesible forma de analizar cómo nuestros *modos de ver* afectan a nuestra forma de interpretar.
 - 3 *The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation* (*Los Spam de la tierra: deserta de la representación*), es un ensayo de la artista Hito Steyerl, publicado en la revista *e-flux*, febrero de 2012, en el da forma a una crítica de la creación audiovisual en nuestras sociedades hipermediatizadas.





Castela, Beatriz **The nature of things**



Castela, Beatriz **The nature of things**

y a nuestra condición humana, digamos, un extraterrestre, encontraría una idea sobre lo humano que nada tiene que ver con la realidad, con el humano del mundo real.

Nos hemos obsesionado con la perfección. Mostrar un yo perfecto a través de una imagen perfecta. Steyerl acuña el término “*imagen spam*”, para referirse a cualquiera de las miles de imágenes adulteradas que retratan situaciones y personas sin defectos, defendiendo que, si no muestran esto, se trata de imágenes que descubren productos que sí lograrán conseguir de un modo u otro, como dijo Hegel, *lo perfectible*⁴.

Pero lo que resulta más revelador en la mirada de nuestro tiempo, no es la búsqueda de la perfección de la apariencia física sobre la que tanto se ha disertado y que viene dándose bajo unos cánones de belleza u otros a lo largo de toda nuestra historia, sino una nueva obsesión por la perfección de la propia imagen: de la imagen como imagen.

El proyecto en el que me encuentro inmersa actualmente, una investigación desde el ámbito creativo sobre la percepción y los modos de experiencia visual hoy, surge en paralelo a estas reflexiones, y como necesidad de explorar la creación de realidad en el momento actual, dentro de esa amalgama que estamos experimentando entre *lo físico y lo virtual*.

Bajo el título de «*(Des)Velaciones*», este proyecto propone la idea del error informático, de la distorsión de la imagen, del ruido y la estridencia, como la única píldora capaz de devolvernos al mundo presente, al mundo material, a *el aquí* y a *el ahora*, en contraposición a esa inmersión a un *más allá virtual* a través de la pantalla, plagado de imágenes perfectas. Imágenes manipuladas con maestría, suavizadas, bien iluminadas, en las que el retoque y la postproducción son impecables e imperceptibles.

4 El filósofo alemán, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, aducía que el hombre posee una facultad real de variación hacia “algo mejor y más perfecto, obedeciendo a un impulso de *perfectibilidad*”, lo cual no conduce al conocimiento del contenido de aquella perfección como tal y la eleva como abstracto bien supremo. (Extraído de: Hegel, G. W. F.: *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Trad. José Gaos. Madrid: Alianza, 1982. p. 42.).

Por el contrario, la imagen defectuosa; la imagen tan manipulada que el truco se nota; la imagen .jpg que de tanto compartirse, subirse y bajarse por la red se deteriora al romper su código interno, refleja en lo más superficial, en su apariencia defectuosa, su auténtica realidad.

Percatarnos de ella, es lo que da paso a una mirada consciente, a lograr comprender lo que antes quedaba oculto: lo que hay debajo, los ceros y unos, es decir, la propia naturaleza de la imagen, que no es otra cosa que *la imagen como imagen*.

La instalación «*Destruction, ruptures and cracks*», mostrada en 2017 en la exposición individual «*Ephemera*», celebrada en la galería Espacio Olvera de Sevilla, muestra una composición de obra gráfica (litografía, fotograbado y estampa digital), a la que se añade un marco digital con una videocreación, como si de una estampa o más se tratase. Dicha videocreación, que presenta una imagen estática a modo de pintura o dibujo, en un momento dado, se ve afectada por un error en la programación que destruye su apariencia, generando un estallido visual, un movimiento, una distorsión, un sonido estridente: un *glitch*⁵. Lo que sucede es que este fallo nos devuelve al momento presente. Hace que la imagen abandone su función, su carácter representacional (como interfaz en el caso de programas o aplicaciones; y como registro, representación o huella de realidad, en el caso de la imagen estática o en movimiento), para pasar a ser reubicadas en nuestro imaginario como fragmentos de un mundo que participa de la configuración del mismo.

La instalación «*The Veil*», que pudo verse a finales de 2017 en la Sala Europa de Badajoz, estaba espacialmente formulada para que la sala funcionase como la escenografía de una gran interfaz.

Formada por grandes estructuras pixeladas, que ocultan una realidad visual anterior y que esconden una imagen clara y representacional previa, proporcionaba una imagen imposible en nuestra realidad física, aportando materialidad a algo que solo encontramos a través de la pantalla, burlando de algún modo esa deseo de perfección del que hablábamos con anterioridad.

«*The Veil*» se complementa con la pieza, «*Destruktion*», esta vez soportada desde lo digital, como una videocreación que muestra la descomposición en movimiento de dichas estructuras emborronadas.

5 "Glitch", en el ámbito de la informática o de los videojuegos, se refiere a un error que se produce inesperadamente, un fallo en el código de un programa o videojuego, que interrumpe la apariencia y funcionalidad de aquello que estamos manejando.

El término *destruktion*⁶, era empleado por Heidegger para referirse no tanto a la idea de destrucción como eliminación, si no más bien al proceso de desvanecimiento de una cosa. Y esa *destrucción* a lo que nos conduce es hacia el concepto de tiempo. Otro de los aspectos más interesantes de la imagen digital en el contexto online, ya que alude directamente a conceptos como la memoria y la permanencia.

«*Sinergias*», una de las piezas más recientes en la que hemos trabajado de manera colaborativa y en coautoría, los artistas Jorge Gil, Lou Germain y Marcos Polo, y que fue presentada en el Museo Vostell Malpartida en el contexto de Cáceres Abierto en 2017, aúna literalmente las ideas de tiempo, realidad virtual y vida real, en una experimentación formal sobre la capacidad de inmersión e interacción entre espacio y espectador.

«*Sinergias*», concebida como una instalación emplazada en dos tiempos y en dos lugares (la Sala Molino del Museo Vostell, y la plaza del pueblo de Malpartida), capturaba imágenes de la vida tanto del Museo como de la plaza, a través de cámaras y sensores situados en ambas ubicaciones.

Dichas imágenes, procesadas por un software creado específicamente para transformarlas gráficamente en partículas en movimiento, eran proyectadas en la ubicación opuesta a la de su captación, sobre dos instalaciones materiales, de carácter interactivo, en las que el espectador *de carne y hueso* podía fundirse con esa especie de *doppelgänger virtual*⁷ del otro extremo, a tiempo real. Algo solo posible gracias al uso de la tecnología actual, pero muy oportuno para lograr aquella idea de aunar arte y vida del movimiento Fluxus, adquiriendo además una nueva dimensión⁸.

Grandes artistas, como James Turrell, Robert Irwin, Yayoi Kusama u Olafur Eliasson, entre otros, han desarrollado una obra muy relacionada con estas ideas de inmersión en espacios virtuales o irreales, modificando nuestra percepción del espacio, de la mirada, y en definitiva, de construcción de lo real, desde otros puntos de vista.

Por ejemplo, la pieza «*The Weather Project*» de Olafur Eliasson, realizada en la sala de turbinas de la Tate

6 Concepto fundamental en la filosofía de Martin Heidegger, entendido en su sentido literal como “destrucción”, es decir, de desmontar algo que ya está montado, y que aparece desarrollado en su libro “*Sein und Zeit*” (*Ser y tiempo*), de 1927.

7 Doppelgänger, es el vocablo alemán que define el doble fantasmagórico, o doble inmaterial, de una persona viva. La palabra proviene de *doppel*, (doble) y *gänger* (andante). Con “*doppelgänger virtual*”, se quiere hacer referencia a una nueva idea del doble entendida desde el *cibercuerpo*, como la imagen digital de una persona que ha sido capturada por diversos medios de reproducción de imagen y que ha sido volcada a en la red.

8 La instalación site-specific “*Sinergias*”, revisita la idea promulgada desde el movimiento Fluxus, sobre la vinculación total de arte y vida, y que el artista alemán Wolf Vostell sostuvo durante toda su trayectoria artística y que propició involucrando a la población del pueblo de Malpartida con las acciones desarrolladas *en y desde* el Museo Vostell.

Modern en 2003, consistía en la creación de un ambiente espacial a través del empleo de la luz de un monumental sol artificial, formalizado a partir de una multitud de lámparas monofrecuencia. La luz, que inundaba todo el espacio, generaba en el espectador una experiencia de inmersión y de convicción de realidad, en la que éstos llegaban a tumbarse y relajarse en un ambiente cálido, dualmente natural y artificial, para observarse en su propio reflejo del espejo situado en el techo.

Esa capacidad de inmersión en un *más allá artificial* se produce también en las piezas «*Infinity Mirror Rooms*»⁹ de Yayoi Kusama, compuestas por una hábiles construcciones de habitaciones de espejos, que crean un curioso efecto de profundidad hasta el infinito, del que el espectador forma parte de forma inmediata al introducirse en ellas, atendiendo a una práctica experimental, corporal y perceptiva de espacios virtuales ambiguos.

Estos ejemplos, ilustran cómo lo natural, lo que entendemos por real, entra en diálogo con lo artificial, con lo creado frente a lo dado, y nos hace reconsiderar *si no es real aquello que ven mis ojos*.

«*The Nature of things*» (*La naturaleza de las cosas*), mi última exposición individual inaugurada en la Capela Solar Dos Póvoas, en el marco de éste III Simposio de Arte Contemporáneo Ciudad de Guarda (SIAC), y coincidente con este I Congreso en Investigación y Creación en Arte Contemporáneo, explora bajo todas estas reflexiones sobre la percepción de la realidad desde el momento presente; examinando lo que vemos y lo que somos como en aquel «*Dē rērum natūra*»¹⁰ del que toma su nombre prestado.

Planteadas como una instalación que ocupa todo el espacio de la sala, y como continuación del proyecto «(Des)Velaciones», juega con una iconografía propia de lo digital para enlazar ese mundo invisible que nos compone, desde lo natural ancestral, hasta lo tecnológico artificial, con una explicación del *mundo material* y del *mundo virtual*, a través de lo matemático como un código fuente común.

Un mensaje cifrado que viaja de lo natural a lo virtual, donde números, patrones y geometría subyacentes, forman el código oculto de nuestro universo.

9 A lo largo de su carrera, la artista Yayoi Kusama, ha llegado a producir más de veinte Salas de Espejos Infinitos distintos, expuestos en distintas salas y espacios museísticos. Los entornos caleidoscópicos que genera Kusama con ellos propician una ilusión de espacio infinito, de espacio irreal tangible.

10 «*Dē rērum natūra*» es un poema didáctico del género de los *periphyseos* cultivado por los filósofos atomistas griegos y focalizado en los fenómenos naturales, su descripción y la discusión de la causas de los mismos que, dividido en seis libros y escrito en el siglo I a. C. por Tito Lucrecio Caro, indagaba sobre la realidad del hombre al margen de los dioses.

Manuela Cristóvão¹

Périplo, a Importância do Lugar na Obra de Célia Bragança

Resumo:

Célia Bragança desenvolve a sua obra artística na área da Gravura contemporânea. Neste artigo pretende-se desvelar a sua obra através da configuração da representação. A obra como configuração de lugares ou os lugares em referência (Goa, Moçambique e Lisboa), são a auto-representação da sua identidade e da sua memória, na história e nos percursos cartográficos.

Procura-se abordar a forma como cruza as suas próprias vivências e sensibilidades sócio-culturais nos percursos cartográficos, onde o simbólico é real e ao mesmo tempo emocional, cruzando Conceito e Figuração na procura constante de equilíbrio do Ser na matriz. Assim, a forma da matriz permite leituras de diferentes percursos cartográficos, impressões de lugares vividos que no contraste do claro-escuro representam o *Estar*.

Palavras Chave:

Lugar e não lugar; identidade e memória; percurso cartográfico; gravura/meios de impressão.

1 Departamento de Artes Visuais e Design, Escola de Artes, Universidade de Évora
CHAIA – Centro de História de Arte e Investigação Artística
E-mail: manuelacristovao3@gmail.com

Périplo, a Importância do Lugar na Obra de Célia Bragança

“Yo soy el espacio donde estoy.” (Bachelar 1998: 172)

Neste artigo procura fazer-se uma abordagem da temática de auto-representação frequentemente encontrada na obra gravada de Célia Bragança. Este levantamento e reflexão são fruto de conversas com a artista e do conhecimento directo da maioria das suas obras.

Ao experienciar a obra no seu todo verifica-se que “Uma proposta artística que se dirige ao Lugar trabalha, inevitavelmente, com a expectativa de Experiência, sendo tanto mais eficaz quanto capaz de despertar os sentidos do observador induzindo-o a praticar o lugar em questão. Ou seja, a vivê-lo numa articulação de espaço/tempo suficientes à produção de uma relação pessoal com ele.” (Traquino 2010: 71).

Considera-se que, em termos gerais, cada obra artística desencadeia questões diferentes que nos conduzem a diversas leituras e interpretações. Compreender e interpretar auxilia a fruição da obra de arte colocando-a no lugar que lhe pertence. O conhecimento do conjunto da obra de um artista permite leituras mais aprofundadas e consistentes da obra e do artista, da prática e das motivações poéticas.

O termo que é *aqui* utilizado como título, deriva da língua grega *periplus* e incorporou-se no idioma português como périplo. Considera-se aqui a referência ao termo périplo num contexto poético, como um percurso, um itinerário que se desenvolve a partir de um ponto e que regressa a esse lugar de origem, ou seja, a memórias individuais personalizadas, numa procura de enraizamento ou de um lugar de pertença.

Tendo em consideração a cartografia vivencial da artista recorda-se que Foucault, reflectindo sobre a prioridade que até ao século XX o Tempo teve na relação com o Espaço, utilizou metáforas espaciais com termos que sugerem deslocações, distâncias, posicionamentos. Esta reflexão aplica-se de forma muito clara no caso em estudo, uma vez que a ideia da experiência do mundo é consequência da vivência de espaços heterogéneos os quais influenciam o pensamento e a acção. (Foucault 1994). A auto-representação em Célia Bragança remete-nos para a sua vivência através de diferentes percursos cartográficos, memórias de um trajecto pessoal e familiar percorrido em diferentes continentes e que influenciam a sua identidade sócio-cultural, história e memória, criando referências e relações de lugares e com os lugares, os quais são fundamentais para a sua forma de pensar, de questionar, e de criar.

As suas vivências nos lugares, na relação com a arquitectura, proporcionam o enriquecimento de cruzamentos e sobreposição de conhecimentos que sugerem a conceptualização e a figuração que é regularmente utilizada.

Célia Bragança enquadra as suas representações de arquitectura numa relação com o lugar, para Habitar e Construir uma casa para Ser e para Estar.

A utilização da casa como forma arquitectónica, numa configuração enquanto discurso gráfico individual, resulta de reflexões com fortes relações gráficas que utilizam diferentes pontos de vista, diferentes meios e técnicas de gravura que a conduzem a outras formas de Construir e Habitar.

Através deste discurso gráfico são utilizados os procedimentos e as técnicas de gravura que nos transportam para um pensamento criativo e poético próprio, sentindo-se a relação próxima com um espaço real, que é o seu espaço de origem, espaço de outros continentes, mais especificamente **Goa** na Índia e **Moçambique** em África.

O modo como é conduzido o pensamento criativo, revela a sua forma de *pensar poeticamente* a relação com o seu *mundo real*. Este seu percurso dirige-se a **Lisboa**, como o lugar de destino final, como o fechar de um percurso simbólico e metafórico.

Considerando que cada um dos lugares vividos é uma síntese de razões e emoções vividas num espaço e tempo real, esta noção proporciona os elementos necessários para a aplicação de relações de equilíbrio entre o lugar e a arquitectura, definindo a sua própria estrutura entre a razão e a história, permitindo a integração física, social, cultural e estética, neste caso, com os lugares chave da cartografia vivencial da artista.

Neste contexto, foi atribuindo um valor à relação de cada um dos lugares com a arquitectura, utilizando cada Lugar na auto-representação e associando-o a uma carga simbólica e cultural na sua linguagem gráfica circunscrita ao processo criativo.

É utilizada a ideia e a imagem da Casa como uma metáfora da identidade nómada que faz parte do seu percurso geográfico de características muito próprias, da viagem percorrida do Hemisfério sul para o Hemisfério Norte.

Célia Bragança considera, em termos geométricos, o Lugar **Goa** como o ponto zero, como o umbigo, o início, onde começa a linha do seu itinerário familiar, como um lugar com significado íntimo que a dominou e que reivindica como Lugar e Não-Lugar em unísono.

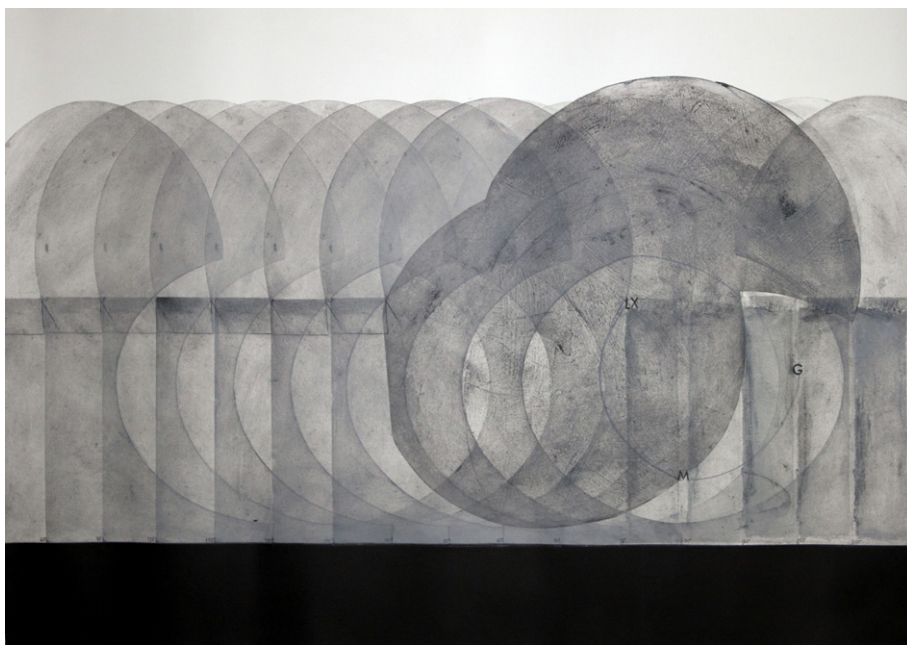


Fig. 1: **Planisfério de Identidade** - Goa, Moçambique e Lisboa. 2016. Collagraph e Tipografia, impressa sobre papel. (imagem cedida pela artista)

Considera **Goa** como um Não-Lugar que mediatiza com palavras todo um conjunto de relações próprias com aqueles que a rodeiam. Há palavras que criam imagens, criam um mito, instalam uma relação particular provocando um diálogo silencioso ligado à sua identidade.

Em **Moçambique** Célia identifica a sua Casa que lhe serve como referência, a qual ela descreve com a noção da palavra Lugar, em que as suas coordenadas determinam um entrelaçar de sentidos que irradiam para um Centro e definem um conjunto de vivências na condição do Ser e do Estar, o qual tem a capacidade de construir um Lugar no-mundo para Habitar.

Neste movimento entre Lugar e Não-Lugar, a inexistência de uma morada permanente proporciona um vazio, mas em cada nova morada o meio envolvente fará com que essa memória se transforme



Fig. 2: Placa de Rua X. Metal lacado. (imagem cedida pela artista)

num Lugar existente, proporcionando uma plataforma entre o passado e o presente, colaborando na integração sócio-cultural e estética, porque o futuro não pode existir sem a memória do passado. Poeticamente podemos considerar este percurso/movimento como uma forma de registo cartográfico de aquisição de conhecimento e de sentimento que impõe as suas marcas.

Relacionando este percurso, com o espaço existencial já em **Lisboa**, é encontrado um Lugar, a Rua X. Aqui a sua relação com a arquitectura é feita através do ângulo recto que vincula uma proximidade com o passado e permite uma continuidade com o presente.

Deste modo, a espacialidade da arquitectura dialoga com o ângulo recto, ou seja, interactiva com a verticalidade e a horizontalidade, não de uma casa/morada, mas com a Rua X.

A verticalidade e a horizontalidade são as referências de um Lugar onde se geram e observam as contradições do quotidiano, onde se configura o território da sua identidade e da sua experiência estética.

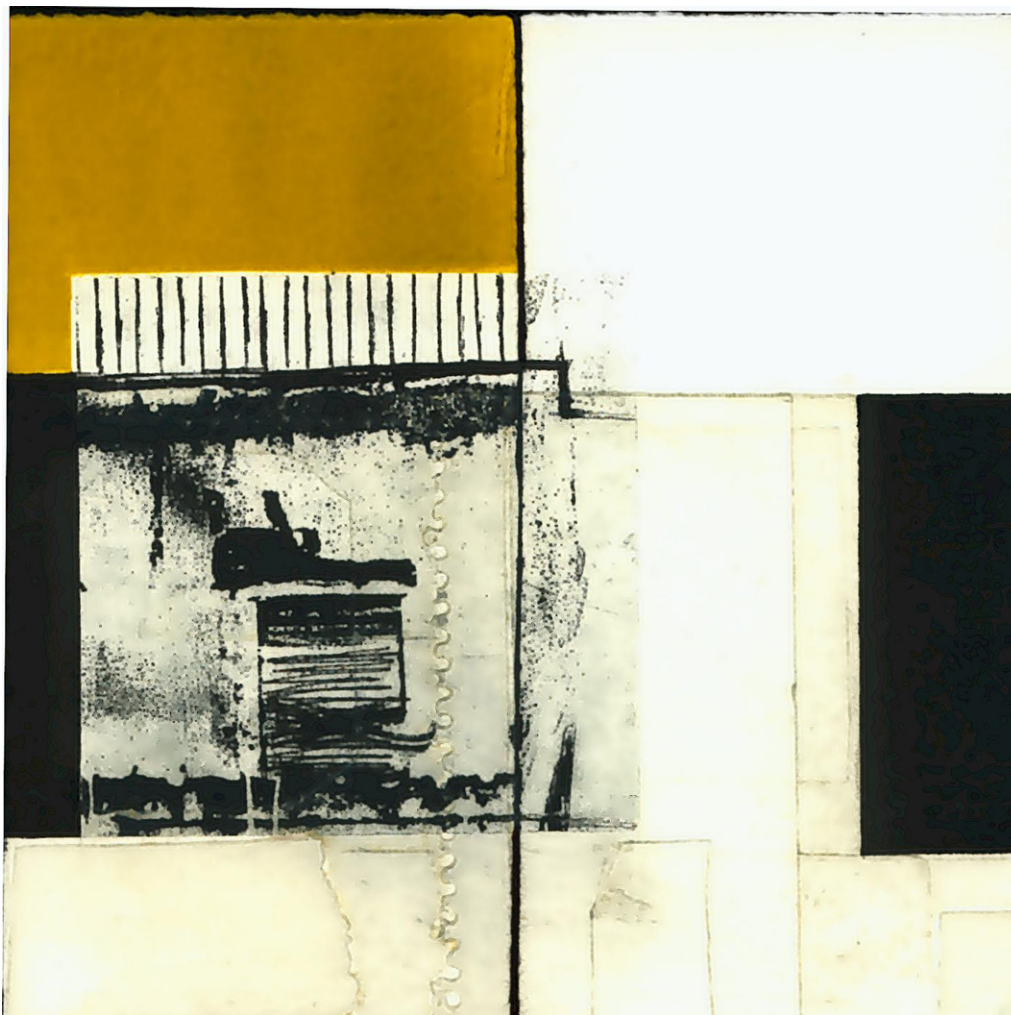


Fig. 3 **Habitar o vazio**. 2017. Calcogravura em zinco e collagraph. (imagem cedida pela artista)

Encontramos na sua obra a dialéctica entre a lógica do lugar e da experiência que temos dele, através de um diálogo marcado por fachadas de casas, que têm uma presença e características arquitetónicas muito fortes, reflectindo a luz que é também referencia do lugar.

Construir é inevitavelmente uma linguagem da arquitectura, mas é também a linguagem da artista

que escutando as suas memórias constrói através da linguagem gráfica da gravura, novos lugares, novas arquitecturas, novas referências.

A matriz é um lugar onde a imagem se mistura em sobreposições de espaços poéticos criados pelas memórias e imaginação e que transportam referências do seu conceito de *Casa* onírica, tornando visível a procura incessante de uma linguagem poética própria e que se concretiza na atmosfera do espaço poético transportado para o suporte impresso, determinando a existência das propriedades específicas da Morada.

As formas das estruturas arquitectónicas tomam aspectos geometrizarantes abstractos tornando-se diagramas ou detalhes com um sentido próximo da clausura, mas também da libertação, através das configurações que transmitem a ideia do interior e do exterior, fechando o percurso visual mas também, em oposição, expandindo-o e prolongando-o.

Os espaços vazios, cheios de ausências/presenças permitem que o espaço em si tome uma posição central com uma dimensão existencial humana ultrapassando os limites das concepções geométricas ou da percepção visual revelando resultados aparentemente superficiais na sua expressão de dimensões poéticas.

A artista, operando no campo da bidimensionalidade, desafia a nossa relação com a tridimensionalidade, provocando as relações de tensão entre a imagem e a arquitectura.

O relevo que é dado ao espaço urbano é baseado na sua experiência vivida nas cidades, mas também pela influência da obra literária de Fernando Pessoa, que descreve o ambiente nas ruas de Lisboa. Célia aprendeu através da sua poesia a desenvolver o seu olhar sobre o sentimento do viajante. Assim, a cidade de **Lisboa** é configurada como o lugar para desenvolver a sua identidade e onde a vontade criadora se organiza através da sua forma e da sua atmosfera, porque todos os seus detalhes parecem predeterminar o seu julgamento, constituindo assim o objecto do seu agrado para fornecer a projecção da sua consciência na Rua X.

É essencial o trabalho de campo desenvolvido, ou seja, uma vivência directa no espaço através da fotografia, para registar superfícies ou fachadas que se fixam com a luz do dia, com os contrastes de sensibilidade e iluminação pictórica. A plasticidade e o carácter expressivo que é perceptível na dimensão da Cor Visual, proporciona texturas justapostas e também a profundidade da direcção da luz as quais referem o que associamos a uma atmosfera de claro/escuro.

Por esta razão as matrizes são sempre pensadas e executadas num sentido gráfico, para que abarquem uma dupla possibilidade: viver como pintura ou como processo de impressão, e para que, des-

ta forma, a profundidade espacial albergue os meios representativos a fim de revelar os volumes. Muitas vezes a singularidade de cada imagem arquitectónica irrompe através das diferentes interpretações de escala, de cheios e vazios, de claro e escuro, da diferenciação de materiais e de cor, os quais interferem no resultado expressivo e compositivo final.

Em obras mais recentes constrói diálogos utilizando a circunferência como referência construtiva e metáfora fenomenológica da sua identidade nómada, demonstrando a sua vivência global do mundo, o processo que enriquece a experiência da vida, desenvolvendo uma estrutura de comunicação entre o corpo e o mundo, independente do todo.

O meio como processo

Confrontando o pensamento criativo na procura de uma linguagem, utiliza a intuição da sua experiência de vida, desenhando e gravando estruturas com imagens que estimulam visualmente diálogos contínuos com a **Casa** onde se encaixa a ideia de Ser e Habitar construída com o desenho e a gravura.

A gravura tornou-se um suporte técnico-expressivo de toda a sua linguagem pictórica possibilitando uma mudança na linguagem técnica e estética de carácter pictórico.

A sua forma de expressão participa na utilização dos meios de impressão como processo, os quais proporcionam na criação e concretização da matriz, versatilidade, riqueza, qualidade e variedade de meios e técnicas.

A fotografia é utilizada como referente na ligação cartográfica das imagens criadas através da gravura.

As cores e as formas também sofrem alterações e adaptações conforme os locais que vai vivenciando. A cor negra que a artista utiliza é de um tom negro absoluto, profundo, encontrando nele também uma forma de habitar.

A cor amarelo-ocre retirada das cores das especiarias, esta é a cor do açafraão, mas em Lisboa esta é também a cor das paredes de muitas fachadas do centro da cidade.

No seu percurso artístico, o diálogo da forma com a linha, e com a linha curva, vem proporcionar uma consciência com sentido e significado no seu movimento visual que se transfere à circularidade de si própria, proporcionando um viver no mundo através da luz e da sombra, vivendo e expressando-se com liberdade.

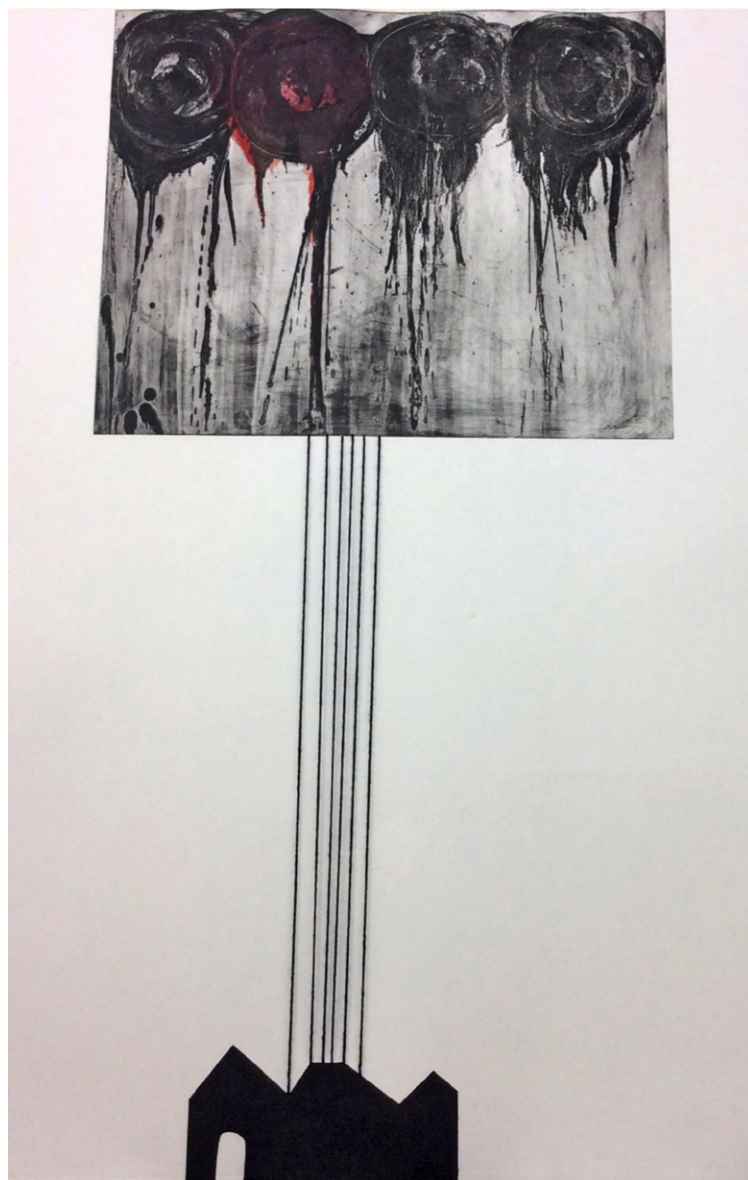


Fig. 4: **Música en el corazón.** 2018. Calcogravura em cobre, fio e linóleo. (imagem cedida pela artista)

Conclusão

Com um olhar atento pelo percurso global através da sua obra, descobrimos a utilização da confrontação entre lugares, escalas, espaços interior e exterior, apresentados como um trajecto até à luz, uma exaltação da sombra, uma superação da condição mortal, uma libertação para a vida, permitindo que o invisível se torne visível, no efeito do claro-escuro, a intensidade dos negros, a cartografia do Ser, que procura não ocupar o vazio com a presença, mas sim também com a ausência, levando a sua consciência para o exterior, para o mundo, e como a artista refere, que seja a sua identidade a eleger a sua liberdade, o seu Estar livre no seu Ser-Pintor.

Referências Bibliográficas

TRAQUINO, Marta. (2010) A Construção do Lugar pela Arte Contemporânea. Braga, Edições Húmus. ISBN 9789898139320

AUGÉ, Marc (2012) [1992] Não-Lugares – introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa, Editora Letra Livre

BACHELARD, Gaston. 1957 La Poética del Espacio. Madrid, (1998), Fondo de Cultura Económica, 2a reimpresión de la 1a ed. ISBN: 843750368X.

Jorge Gil Rodrigálvarez

*Sobre la idea del Otro
Los otros en contexto; sujeto y espacio;
introducción a DOPPELGÄNGER*

Resumen:

Partiendo del ser humano como símbolo, me acerco a la idea del doble, del replicante, de la sustitución del propio ser por lo que entendemos como muñecos. Un leve recorrido por las figuras más significativas: desde los autómatas diseñados por Herón de Alejandría; el reloj de Al- Jazari; el llamado trono de Salomón; el hombre de palo de Juanelo Turriano o los santos y la imaginería religiosa articulada y dotada de mecanismos para simular lágrimas, movimientos de brazos o emular voces.

Contextualizar la obra de Jorge Gil en la historia reciente de la creación contemporánea, pasa inevitablemente por incluirla en una de las últimas disciplinas surgidas desde el arte contemporáneo, previa la actual 'transdisciplinariedad' libre de catalogaciones procedimentales; hablamos de la instalación, un culo de saco en el que casi todo cabe, como ya anunció Thomas McEvilley en su colección de artículos *De la Ruptura al cul-de-sac*, proveniente de la teorías 'expansivas' de Rosalind Krauss y su ensayo *Sculpture in the Expanded Field* de finales de los años setenta, que marcó en gran parte la evolución teórica de esta nueva realidad volumétrica en las artes visuales.

*"Podría decirse que la escultura había cesado de ser algo positivo y era ahora la categoría que resultaba de la adición del no-paisaje a la no-arquitectura."*¹.

Así, mientras Krauss definía el fin de la escultura entendida como monumento a partir de la negación de su naturaleza y su relación con el espacio, El propio McEvilley se centraba años después en la condición física del objeto en sí:

*"La actitud general de buena parte de la escultura de aproximadamente la última generación -derivada en último término de los readymades- es la de que la realidad no implica universales hipotéticamente ocultos detrás de las apariencias. Más bien, la realidad simplemente es las apariencias: las apariencias equivalen a la objetualidad y la objetualidad equivale a la escultura"*².

De entre estos dos postulados, germen del fin de la escultura y ambos con cabida en el cul-de-sac del arte contemporáneo en tres dimensiones, Jorge Gil consigue erigirse entre la expansión espacial y la objetualidad, gracias a la incorporación de un elemento que centra la formalización de su obra, a la par que se convierte en leitmotiv de sus trabajos: el sujeto y su condición, respectivamente; un elemento que destaca su labor de entre el resto de artistas de la instalación, clarificándonos el camino hacia la contextualización que aquí nos ocupa.

La constante presencia del humanoide (véase autómatas, marionetas, maniqués, etc.) como elemento de sustitución del sujeto y su puesta en relación con el espacio, permite a Gil abrir un nuevo camino en la producción de la obra de arte, sobre el cual plantear sus postulados discursivos. Un cuerpo de obra que se construye en parte a partir de referencias a otros creadores que al igual que Jorge, no se desligaron en su totalidad de la representación humana sino que la convirtieron en factor fundamental de sus trabajos.

1 Rosalind Krauss, 'Sculpture in the Expanded Field'. En: *October*, Vol. 8. Ed. The Mit Press, Massachusetts, 1979.

2 Thomas McEvilley, 'De la ruptura al cul de sac'. Ed. Akal, Madrid, 2007.

En este sentido, debemos reseñar en primer y evidente término la figura de Bruce Nauman, no solo como representante de la primera línea del arte contemporáneo (no en vano algunos autores le consideran heredero al trono de artista más influyente del siglo XX, atribuido a Duchamp) sino, en este caso concreto, por el empleo de su propio cuerpo como herramienta de intervención artística, conservando así la figura humana como elemento formal, palpable en toda su trayectoria. Un recurso que Gil reproduce y actualiza, usando su volumen corporal como unidad medida para sus creaciones, encontrando referencias en la mayoría de sus obras, como los moldes de su faz en la pieza *Mirror, Mirror* de 2014, la confección a su medida de los disfraces/peluches de *Los impostores* de 2015 o las máscaras aplicadas sobre las cabezas de su instalación más reciente, *Los otros* (2017). Si continuamos acercándonos en espacio y tiempo a la obra de Jorge Gil, encontramos nuevas referencias a la expansión de la escultura figurativa hacia configuraciones más 'instalativas', sin perder la identificación humana. Así, el concepto de maniquí, muy presente en su trayectoria y fundamental en sus últimos trabajos, se aplicó a la creación artística en España por primera vez y de forma obvia de la mano de Ángel Ferrant, cuyas obras, aún de origen escultórico, marcaron en gran medida la evolución del tratamiento tridimensional de la figura humana en el arte español. De esta manera, automatismos y articulaciones propios en la obra de Jorge, recogen referencias de este escultor madrileño.

Y en este camino nos encontramos con una de las figuras españolas más emblemáticas en este terreno, el maestro Juan Muñoz y sus individuos grises monocromos. Además de la intervención sobre el sujeto, sutil en el caso de Muñoz al reducir ligeramente la escala del mismo y que Jorge rescata para sus trabajos de forma mucho más intensa, el propio Gil toma uno de los recursos más significativos de aquel, 'ficcionalando' relaciones entre los sujetos mediante su disposición en el espacio, lo que dota de cercanía a las figuras a la vez que nos otorga al observador el papel de voyeurista. Es sobre estos postulados y referencias desde donde Jorge cimenta su camino propio, no solo en lo que respecta al discurso conceptual -conformado en Gil a partir del psicoanálisis de la condición humana y el conflicto entre lo social y lo íntimo-, sino también, y atendiendo a la formalización como elemento vertebrador de este artículo, cabe destacar su singular reconquista del espacio expositivo, gobernado ahora por el cubo blanco.

Así, partiendo de una casi anecdótica coincidencia formal de la pieza *Crisálidas* (Jorge Gil, 2009) con las millas de cuerda de Duchamp (*Miles of Strings*, 1942), -considerada por Brian O'Doherty como

ejemplo alternativo al cubo blanco³, Jorge Gil comienza, pieza a pieza, a absorber el espacio que rodea a su obra, transformándolo en mayor medida según avanza en su trayectoria, hasta llegar a su última instalación, *Los otros* (2017); una pieza de formalización modular que permita intervenir específicamente cada espacio, con el único fin de mutarlo para su propio beneficio discursivo. Por tanto, el proceso creativo del artista, no culmina hasta no construir la exposición/intervención sobre el lugar escogido, para lo que no duda en emplear recursos propios de las artes escénicas, reconocibles en las producciones expresionistas de Max Reinhardt o los clásicos teatrillos de sombras chinescas.

Una influencia, la de las artes escénicas, que se hace evidente en su nuevo proyecto, DOPPELGÄNGER, cuya programación pasa por el Museo Nacional del Teatro de Almagro, y que también le lleva a intervenir el Museo Guayasamín de Cáceres; esta última actividad con el objetivo de crear un diálogo con la obra del pintor Ecuatoriano y su colección de arte precolombino, esencial en las obras de Oswaldo Guayasamín, como lo son los elementos votivos de la tradición cristiana en la obra de Jorge Gil.

Todo ello para mostrar cómo este artista busca abrir un nuevo camino en el devenir de la instalación, no solo al recoger la corta estela de la figuración humana más allá de la escultura en territorio nacional, sino además para experimentar y avanzar en procesos expositivos experimentales, poniendo en tela de juicio la fisonomía tradicional del espacio museístico, en la línea de nuevas fórmulas de exhibición de arte, tales como Alicia Martín y su *Archivo 113* en el Museo Lázaro Galdiano o Arancha Goyeneche en el Museo de Altamira (*Territorios de luz*), por nombrar algunos ejemplos recientes. Y es que, como ya anunció Florence Derrieux en su monográfico sobre Harald Szeemann⁴ “Es de todos reconocido que la historia del arte de la segunda mitad del siglo XX no es una historia de obras de arte, sino de exposiciones”. Una realidad que traspasa ya los límites del siglo XX y se implanta ya en el XXI a través de trabajos como los del artista que aquí nos ocupa.

3 Brian O'Doherty, 'Inside the White Cube'. Ed. The Lapis Press, Santa Mónica, 1989.

4 Florence Derrieux, 'Harald Szeemann. Individual Methodology'. Ed. JRP Ringier, Zurich, 2008.

Sobre la idea del Otro

Quiero hablar del descubrimiento que el yo hace del otro. El tema es inmenso. Apenas lo formula uno en su generalidad, ve que se subdivide en categorías y en direcciones múltiples, infinitas. Uno puede descubrir a los otros en uno mismo, darse cuenta de que no somos una sustancia homogénea, y radicalmente extraña a todo lo que no es uno mismo: yo es otro. Pero los otros también son yos: sujetos como yo, que sólo mi punto de vista, para el cual todos están allí y sólo yo estoy aquí, separa y distingue verdaderamente de mí. Puedo concebir a esos otros como una abstracción, como una instancia de la configuración psíquica de todo individuo.⁵

Hablar de identidad y emplearlo como tema de trabajo, resulta complejo, ya que es una temática sobre explotada en el arte contemporáneo desde mediados de los años 60, pero a su vez es un concepto realmente amplio, tan amplio que resulta difícil de acotar.

La series de obras en las que se centra esta ponencia forman parte de las primeras instalaciones tituladas “Los Otros” y parten de una pregunta o de una reflexión inicial:

- ¿Cuánto de uno mismo, es decir de nuestro Yo; es realmente nuestro?. Y qué cantidad de toda esa amalgama de ideas, ideologías, gustos, aficiones, pensamientos críticos... son producto de las influencias que adquirimos; de nuestra cultura; del barrio en que vivimos o en el que hemos crecido; de nuestras relaciones interpersonales; de nuestra familia... de todos los factores externos que de algún modo, repercuten indirectamente, aunque de manera certera sobre nuestra propia identidad? -.

Este proyecto pretende hacer una reflexión sobre todo lo anterior, acercando así el concepto de identidad hacia la idea de multiplicidad dentro del Yo, o por decirlo de otra manera, de los desdoblamientos del Yo.

Bruno Estañol en su artículo sobre el tema del doble en la psiquiatría planteaba que:

Uno de los grandes problemas del ser humano es su identidad. Muchos hombres y mujeres se sienten atrapados en su Yo y en su cuerpo. Algunos, como el poeta Cavafis, se han dado cuenta que uno arrastra su miserable Yo a dondequiera que vaya, los viajes son una ilusión. Así, para algunos autores la creación de un doble es una verdadera liberación, un gran acto de libertad.⁶

5 T. Todorov. *La conquista de América, el problema del otro*. Siglo XXI. México, 1987, p. 13.

6 Estañol, B. *El que camina a mi lado: el tema del Doble en la psiquiatría y en la cultura*. Salud Mental, vol. 35, núm. 4, julio-agosto, 2012, Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñiz Distrito Federal, México. pp. 267-271.

Las influencias que han marcado esta línea de trabajo son diversas, aunque se podría decir que ‘Los Otros’ está inspirado en las primeras representaciones de autómatas, especialmente los construidos en la edad media así como de las imágenes de candelero propias de la época barroca.

A lo largo de la historia, los autómatas han ocupado un terreno en el que la ciencia, la fantasía y el espectáculo se entremezclaban en un único concepto, dando lugar a una máquina “humanizada” que resultaba subyugante, tanto por la fascinación que irradiaba al reproducir mecánicamente los fenómenos de la naturaleza, como por proporcionar un medio para crear elementos persuasivos que enfatizasen las creencias religiosas.

Aunque su origen es confuso, queda constancia de que los autómatas han estado presentes a lo largo de todo el mundo, en la mayoría de las culturas y civilizaciones; aunque tal vez la más clara de las referencias la encontremos a partir de la XII Dinastía del antiguo Egipto, en representaciones como la estatua de Osiris, que despedía llamaradas de fuego por los ojos doblegando la fe de los incrédulos o la figura de Memnón de Etiopía, hacia el 1500 a. C. que rugía y emitía sonidos al amanecer.

En la mitología, griega aparece la leyenda de Talos, un gigante hecho de metal, protector de la ciudad de Creta. Aunque al margen de las leyendas, en la Grecia Clásica se desarrollaron una gran diversidad de artificios mecánicos y de estatuaria que realizaba acciones o movimientos. Estos se ampliaron gracias al desarrollo de las energías hidráulicas potenciadas por Arquímedes. De esta forma se construyeron varias figuras que movían sus brazos de un modo autónomo mediante la fuerza del agua.

Paralelamente, en Babilonia se encuentra la estatua de Astarté, hacia el siglo VIII a. C., que tenía un brazo articulado para dar la bendición.

En el siglo I d .C, aparece la figura de Herón de Alejandría, una pieza clave ya que revolucionó el mundo de los automatismos.

Éste ideó una diversidad de ingenios entre los que se encuentran varias figuras humanas que se movían empleando las reglas de la neumática y la hidráulica y de las quedaron constancia reflejadas en sus tratados titulados *Neumática y Autómata*⁷. Entre estos ingenios destacan los teatros de autómatas, que consistían en unos autómatas-actores o figuras *semimovientes*⁸ como el propio Herón bautizaba-, que representaban historias tales como la *Guerra de Troya*, *Hércules y el dragón* o la *Leyenda de Nauplio*, además construyó otros artilugios como el pájaro piador de bronce que hacía

7 Véase, S. E. Murphy, *On automaton-making: Heron of Alejandría*, University of Texas, at Austin, 1994.

8 D. Moñix Chércoles, *Historia de la Automática*, Escuela Técnica de Ingenieros Industriales, Universidad de Valladolid, 2001, p 18.

las veces de oráculo en los templos griegos; o el teatrillo *Apoteosis de Baco* en el que se aparece y desaparece de la escena mediante un sistema de ruedas, que también se utiliza para llenar las copas de vino y de agua de una pequeña figura de Baco, así como para hacer danzar las bailarinas y para encender fuego en unos pequeños altares.

El ser humano también ha utilizado figuras con mecanismos o articulaciones convertidos en autómatas que dotaban a las ceremonias y rituales religiosos de potentes efectos dramáticos y milagrosos.

Ya un texto del Siglo XI, hallado en Nevers, hablaba acerca de una variedad de Vírgenes sedentes con el niño en el regazo, que fueron muy utilizadas en el *Officium Stellae*, en el cual el niño, en un momento del acto religioso respondía moviendo la cabeza y los ojos.

De estas Vírgenes en Majestad se conservan varias en Sevilla, “la más importante de todas, es la Virgen de los Reyes, que posee mecanismos internos en ambas figuras (Virgen y niño) que en su época les permitían mover brazos, piernas y cabeza”⁹. Esta imagen se asocia al reinado de Fernando III de Castilla, hacia el año 1248.

Aunque existen otros muchos ejemplos de imágenes mecánicas y móviles como el Cristo de Limpías, en Santander, que suda sangre y además mueve los labios, los ojos y parpadea; el Cristo de Burgos, que mueve los brazos, la cabeza y del que se dice que tenía una piel elástica que parecía real; o el Cristo Nazareno de La Raya, Murcia, que da la bendición con la mano que no sujeta la cruz. También son de destacar los cristos de los Gascones, del siglo XIII, en la iglesia de San Justo, en Segovia, y el conocido como Cristo de Lebrija, del siglo XV un Cristo crucificado, de brazos articulados, que se encuentra en la parroquia de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija en Sevilla y que fue empleado hasta el siglo XIX.

Una de las claves de estas figuras religiosas se encontraba en el contraste de la conversión de la talla de madera rígida en un elemento aparentemente flácido, muerto, donde aparece el *pathosformel* o fórmula patética que le confiere el realismo deseado.

La última referencia a la que se hará mención en esta ponencia es Juanelo Turriano, relojero de Carlos V. Este ingeniero logró elevar el agua del río Tajo hasta el alcázar - un invento que se llamó el *Artilugio de Juanelo*- pero que le supuso la ruina. A raíz de ese incidente, creó el llamado “hombre de palo”, un autómata de unos 40 cm de altura vestido de monje franciscano, inspirado en San Diego de Alcázar. La figura gracias a unos mecanismos de relojería, caminaba, movía la cabeza y los ojos,

9 F. J. Cornejo, El títere y su misterio, en Fantoche nº2, Unima, 2006, p 35.



Gil, Jorge **Los otros**



Gil, Jorge Los otros

además de la boca y los brazos, con los que alzaba un crucifijo que portaba en una mano junto con un rosario.

Existe otra versión, más inverosímil, que cuenta que dicho autómatas era de tamaño natural, que caminaba por las calles de Toledo armado con un escudo y un palo golpeando el uno contra el otro, recibiendo su nombre de esta acción. Esta versión añade que este autómatas hacía reverencias cuando algún viandante le ofrecía limosna.

Yolanda Herranz Pascual

ESCULTURA y VIDA.

Persiguiendo, día tras día, un ideal, cada vez más lejano...

Resumen:

En mi intervención nos aproximamos a mi posicionamiento vital y a mi propuesta de creación.

En mi proyecto la palabra constituye el material central de su formación y es en ella dónde se concentran los núcleos de significación y sentido.

Mi esfera de interés vital y profesional es la Escultura y mis ejes de creación e investigación artística se concentran en: Texto, Cuerpo, Género, Identidad y Existencia.

Estoy en este acto como artista y porque mi trabajo acoge los conceptos que enmarcan estas jornadas de reflexión y debate: Mi esfera de interés vital y profesional es la Escultura y mis núcleos de creación e investigación artística se centran en: **Texto, Cuerpo, Género, Identidad y Existencia**.

Antes de comenzar mi ponencia, propiamente dicha, he querido dar unos cuantos datos, a modo de pinceladas, que contextualicen, no sólo mi proyecto artístico, sino también el de otras artistas cuya producción plástica, vinculada con cuestiones de identidad y de género se realiza de forma significativa desde la década de los 90. Estos apuntes recogen algunos hechos de interés, producidos durante el siglo en el que hemos nacido, el XX, y que han supuesto hitos importantes para las mujeres y se detienen en los años 80 por ser la década inmediatamente anterior a la que se centra mi producción artística. Algunas veces, están referidos al contexto internacional y otros a mi propio país.

La teoría feminista fue pionera, desde los años 60 en el desenmascaramiento de la *política sexual* que construye la realidad en todas las sociedades que conocemos, y pionera, así mismo, en la puesta a punto de un nuevo instrumento de análisis que abría puertas insospechadas para la evaluación crítica de las construcciones culturales. Este instrumento fue el género. En manos de las primeras teóricas feministas el género se convirtió en una herramienta cada vez más sofisticada con la que emprender una disección de la cultura hasta entonces inédita y todavía hoy, revolucionaria.

Debemos tener en cuenta que hablar de mujeres artistas es hablar de artistas mujeres de la segunda mitad del siglo veinte. Hasta los 70 parece ser que nadie se había dado cuenta de que estábamos creando. Hasta este momento la inclusión de las mujeres artistas en la Historia del Arte y su representación en los museos era totalmente anecdótica y circunstancial. En esa década se empieza a reescribir la historia de las creadoras, con una desconocida mirada a través de esas nuevas interpretaciones que surgen de las investigaciones feministas.

Los setenta fueron años de activismo, de ideas y de revisión. Este periodo fue realmente vital para todas las mujeres artistas, ya que las teorías surgidas del movimiento feminista, nos hicieron preocuparnos de nuestras propias historias, y nos empujaron a desarrollar *un mirar hacia sí*, para generar un arte propio que, a la vez, redundaba en una creación más consciente de nuestra situación en el mundo y además aún más personal.

La revisión de la Historia de las mujeres artistas, ha supuesto una revisión en profundidad de la Historia del Arte misma. De esa inédita mirada divergente, somos herederas todas las artistas actuales que vivimos la creación.

La escultura es el lenguaje en el que sitúo mi trabajo artístico, y es quizás entre todos los territorios de creación tradicionales la que más honda transformación sufre durante la época contemporánea,

aunque el punto álgido de esta radical transformación se produjo a partir de mediados de los 60 a través de movimientos vanguardistas como el minimal, el póvera, el Land Art y sobre todo el más radical: el arte conceptual, que postulaba la desmaterialización de la obra y la preponderancia de la idea frente a la materialización.

La escultura hoy, cuenta poco como procedimiento y mucho como acontecimiento

PRE-POSICIONES - PRO-POSICIONES

Con esta ponencia trataré de aproximaros a mi investigación artística y a los procesos que enmarcan mi creación. En mi obra, **la palabra** constituye el material central de su formulación, y es en ella donde se concentran los núcleos de significación y de sentido.

Nos acercaremos a los aspectos relativos a mi posicionamiento vital y conceptual.

Es, el mío, un trabajo implicado emocional e intelectualmente con la propia existencia y ligado al análisis de su estrecha vinculación con cuestiones de identidad y de género.

51

Desde este marco de reflexión y de accionamiento, mencionaremos algunos de los proyectos artísticos en los que he estado trabajando desde 1990 hasta la actualidad:

1990-1992, *El Cuerpo Humano: Racismo / Mujer*, que fue generado para la Galería D, Madrid.

1992, *(Corpus)*, expuesto en la Galería Fond, Graz (Austria).

1992-1994, *Pronunciamiento y/o Pasión*, para la Galería Ad Hoc, Vigo.

1994-1997, *Tomar la Palabra*, que fue presentado en la Galería Arteara, Madrid, en 1994 y que se desarrolla en la exposición ***Más y Más Palabras***, para la Galería Varrón, Salamanca, en 1997.

1998-1999, *Palabras y Silencios*, para el Centro de Arte Contemporáneo La Fábrica, Palencia.

2001-2002, *Distancias y/o Diferencias*, para la Fundación La Caixa, Lleida.

2003, *Cuerpo: Elementos, Pulsiones y Destierros*, con el que se inauguró el espacio expositivo de la Fundación Gonzalo Torrente Ballester, en Santiago de Compostela, La Coruña.

2007, *Pese al Paso del Tiempo / In Spite of the Passage of Time*, concebido para las cinco salas de exposición del Patio de Escuelas de la Universidad, en Salamanca,

2008-2009, *Más Aún... y ...Aún Más / Even Moore... And ...Moore Even*, pensado para las dos salas del Instituto Cervantes, Milán, (Italia).

2016, *...En un suspiro... / ...In a Heartbeat...*, para la Galería Cielo de Salamanca.

2017, *En Cuerpo y Alma...* para la Galería de Arte AADE, Pinhel, en Guarda (Portugal).

2019, *Como Asegurar el Cielo*, La Calcografía, Salamanca, (en proyecto).

2020, *(Autorretratos) desde el negro*, Sala Tragaluz, Santa Marta de Tormes, Salamanca, (en proyecto).

El arte es un arma muy poderosa. Como artista me planteo la responsabilidad que implica tener en las manos ese poder. El arte es un medio de transformación del “yo” y de “lo otro”.

Desde planteamientos que abordan como núcleo central las cuestiones de identidad y género, considero la escultura como un puente entre el yo y el mundo con incidencia directa en lo social.

Mi obra surge de un espacio de cuestionamiento en el que se asume la oscilación entre dos posiciones:

- Mi compromiso con la vida (como ser humano y como mujer) y
- la búsqueda de la coherencia conmigo misma (como mujer y como artista).

Concibo la “creación” como un nexo doble e indivisible que aúna “pensamiento” y “acción”.

Mis obras son un puente entre el “yo” y el “mundo” visto a través de lo social. En ellos se da una implicación total de mí misma y reflejan el posicionamiento vital y conceptual que asumo con la realidad en la que estoy inmersa.

CAÍDAS

La obra **Caídas** propone una reflexión sobre el concepto de monumento. El cambio de género operado en el título “Caídas” da la clave de entrada al matiz en el que centramos el pensamiento.

Caídas se propone como alegoría reivindicativa a las heroínas anónimas de todas las batallas: las nunca mencionadas, las no recordadas, las olvidadas, las viudas, las huérfanas, las madres sin hijos... Ellas son la retaguardia resistente de todas las guerras, las que sostienen, en la soledad de los que se fueron, a los que quedan hambrientos, maltrechos y heridos.

Formalmente la pieza está configurada por el amontonamiento de treinta y tres pares de diferentes tamaños de pies; sesenta y seis modelos que han sido metalizados en oro, plata y bronce, y que se sitúan en la parte posterior de la estatua homenaje a los caídos, como héroes, en la batalla del Puente Sampaio (donde los pontevedreses vencieron a los franceses durante la guerra de la Independencia). Su ubicación exacta se ha definido sobre el tercer escalón que sobresale del agua de la fuente que rodea al monumento, y más concretamente bajo el texto en bronce, conmemorativo del centenario.

Pies truncados por el tobillo... “caída” perdida de la elevación, anulación de la capacidad de caminar, de avanzar... “Caídas” referencialidad dirigida a los pies que nos sustentan erguidos... “caídas” como paradas emblemáticas de cada procesión: penitencias, mortificaciones, amputaciones, ocultaciones, silencios...

La parte de atrás del monumento, elegida como lugar de intervención, opera metafóricamente como espacio simbólico: ocultado del frente, segundo plano, lugar ocupado en la historia por la mujer.

Tres escalones de piedra, sobre el agua, a la manera de los del *pódium* de los vencedores en cualquier competición. Los metalizados, oro, plata y bronce, que cubren las hormas humanas representan el primero, el segundo y el tercer galardón, y aluden a las categorías de valoración social competitiva de estructura masculina.

En *Caídas* el riguroso ordenamiento del premiado se torna en el desorden piramidal y caótico del amontonamiento de fragmentos corporales rememorando la amputación y la muerte.

La luz al incidir sobre las “pieles” metalizadas devuelve un brillo cegador que nos reclama, haciéndonos girar la cabeza e hiriendo nuestra mirada.

(EL) ARTE es ARTE

53

Diré que el proyecto *(el) ARTE es ARTE*, es muy especial para mí, porque concita algunas de las cuestiones en las que está centrado mi trabajo, desde hace algún tiempo.

(el) ARTE es ARTE es un **texto - imagen - acción** que está conformado por la selección de entre cerca de treinta mil vocablos que están incluidos en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

Los **28.848 términos** de los que he partido recogen las palabras que, en español, comienzan por las letras: **A, R, T y E**.

Los **1.304 vocablos** que componen y estructuran la performance, han sido escogidos y articulados para que establezcan un acercamiento a la definición de **ARTE**, desde múltiples acepciones con las que cada lector y espectador se pueden identificar. La aproximación personal se establece y se define en la propia selección de los términos que participan en este texto-obra.

La primera pieza que realicé enmarcada en el proyecto *(el) ARTE es ARTE* fue para el libro *Arte: Diccionario ilustrado*, en el que participamos más de 90 artistas y en el que se nos pedía definir el Arte. Para mí era una empresa imposible, por eso me planteé definir el Arte haciendo Arte.

Formalmente, en su escritura, la pieza se organiza de tal manera, que la palabra **ARTE** va recorriendo todo el texto (de principio a fin), reconstruyendo este vocablo a través de la lectura de las iniciales, en mayúsculas, de cada una de las palabras que intervienen en la obra. Cada inicial (**A, R, T, E**) se ha puesto en negrita y con un tamaño un poco mayor que el texto, con lo que se facilita la continua y persistente lectura, y en un primer plano de visibilidad, de la palabra **ARTE**.

Cuando la obra se hace instalación, en su materialización, se encarna en vinilo rojo sangre y se formaliza en dos partes, que tienen que verse a la vez (la una frente a la otra):

El Proyecto *(el) ARTE es ARTE*, es una **obra** que es **texto** y es **texto** que es una **obra**:

Es **palabra**, en el texto **escrito**.

Es **texto**, en su registro en el **libro**.

Es **dibujo**, en su incursión sobre el **papel**.

Es **pintura**, en su irrupción sobre la **pared**.

Es **escultura**, en su intervención sobre la **arquitectura**.

Es **instalación**, en su integración sobre el muro de **crystal**.

Es **acción**, en su declamación y representación durante la **performance**.

54

(el) ARTE es ARTE es definición... oración, recitación, letanía... palabra, silencio...

Nos proponíamos la aproximación a un imposible: la definición del término **ARTE**.

Arte es tautología (Arte es Arte) en la que la lógica de su formulación resulta ser siempre verdadera. Perseguimos la aprehensión del significado de lo que no se puede definir; aunque en la obra lo hemos intentado a través de las numerosas voces.

(el) ARTE es ARTE; es discurso... enunciación...

(el) ARTE es ARTE es pronunciación, manifestación... texto, desmaterialización...

Este trabajo ha logrado concretar una de mis proposiciones esenciales para las obras, que es alcanzar el máximo de significación con el mínimo de encarnación y de presencia.

(el) ARTE es ARTE está enmarcado en una de mis líneas de investigación, la titulada:

El signo alfabético y la palabra como material y concepto escultórico. La palabra como referente en escultura. La escultura y la búsqueda de los significados: la generación del sentido.

...NUNCA NUNCA... Y ...NUNCA JAMÁS... Y ...JAMÁS JAMÁS...

NUNCA NUNCA... Y ...POR TANTO JAMÁS... Y ...POR TANTO NUNCA JAMÁS... Y ...POR TANTO
NUNCA... Y ...
POR TANTO JAMÁS... Y ...POR TANTO NUNCA JAMÁS... Y ...POR TANTO NUNCA... Y ... JAMÁS
JAMÁS

AFIRMACIONES ROTUNDAS

A TRAVÉS DE NEGACIONES CERTERAS

Conceptos básicos:

TIEMPO ACCIÓN CONSECUENCIAS

Aproximación intelectual, personal, emocional y vital sobre el tiempo, las acciones y sus consecuencias:

- Reflexión sobre el tiempo (de vida).
- Posición ante la acción (por vivir).

Nunca = ninguna vez

Nunca Nunca = ninguna vez ninguna

Nunca: es un adverbio de tiempo que expresa la no realización de una acción, en ningún tiempo.

Jamás: negación del mismo significado, pero más enérgica que *nunca*.

...**Nunca Nunca**... ...**Jamás Jamás**...

Nunca Jamás: fórmula redundante que refuerza y enfatiza el significado de la partícula “nunca”, refiriéndose al futuro (por siempre).

La partícula “Y”: amplía, une y suma.

Los puntos suspensivos (...) indican dilatación y retención temporal, suspense e incógnita.

Los puntos suspensivos (...) definen un espacio en blanco, vacío, desconocido... que se sitúa justo antes y después de cada nexos.

Desconocemos el antes, el durante y el después

No sabemos lo ocurrido.

No queda definida la acción.

La desconocemos.

Los nexos:

proponen al lector una máxima apertura en los niveles de significación y sentido de la pieza.

...NUNCA NUNCA... ...JAMÁS... Y ...POR TANTO NUNCA JAMÁS... Y ... NUNCA... ... JAMÁS JAMÁS...

No queda referida la operación a la que aluden estas conexiones.

Así el espectador-lector puede proyectarse en ella.

La acción no se desvela

Circuito temporal de negaciones

circularidad afirmativa de negaciones

La partícula *nunca*, niega la acción, niega la realización y niega el tiempo.

Nunca Jamás: (doble negación) es un absoluto: “para siempre”

...Nunca Nunca...

Nunca Jamás

...Jamás Jamás...

Nunca en la Vida

QUE ASÍ SEA

La obra **Que así sea** se enmarca en el proyecto **Cómo ganar el Cielo**. Es una intervención artística permanente realizada en 2018, para la Sala de las Plegarias del Museo Leste ubicado en la ciudad de Vigo.

Que así sea plantea una reflexión sobre el tránsito hacia el más allá.

El desvanecimiento del cuerpo y el despertar a la consciencia del alma.

El cielo, lugar de aspiración y plenitud donde la carne desaparece y el espíritu resplandece.

El oro (destello cálido y brillante) el despertar a la luz: Iluminación.

Que así sea enuncia la letanía de resignación a una existencia finita.

El lamento por la ausencia de un ser querido desborda y aflige nuestro espíritu.

El duelo, proceso atormentado de asunción de la pérdida.

El negro penetrante de un luto agónico: **Padecimientos... Penas... Pesares...**

La sal elemento purificador, potencia el dolor de la herida: Sufrimientos.

Aflicción Angustia... Desolación Desconsuelo...

57

COMO ASEGURAR EL CIELO...

Vivo sin vivir en mí, y tan alta vida espero, que muero porque no muero. (Santa Teresa de Ávila).

La muestra **Como asegurar el Cielo...**, propone y es una reflexión sobre un ámbito de querencia: el **cielo** concebido como estado de perfección y pensado como situación y acontecimiento de felicidad plena y permanente: **Invocar al Cielo...**

El **cielo** instaurado como morada de lo divino y como destino final de lo humano **...Después de la Muerte...**

El óbito presentado como realidad que aboca a la inexistencia: un sueño eterno sin esperanza de resurrección.

Aquí las Sombras... y ...Allá la Luz

El **cielo** más que un sitio físico donde lo corporal se desvanece, supone el enclave donde la esencia de lo espiritual habita. El **cielo** existirá al *otro lado* de nuestra limitada vida terrenal.

Que pequeña me parece la tierra cuando miro al cielo. (San Ignacio de Loyola).

El **cielo** ubicado en el *más allá*, implica un tránsito que durará eternamente.

Asegurar el **cielo**, constituye garantizar la condición perpetua de bienaventuranza, donde es poseído todo lo bueno y en el que nada se quiere, ni se necesita. **Nada... Nunca Jamás**

El **cielo** lo defino como principio de plenitud.

El **cielo** es un lugar de consuelo, de desagravio y de reparación de todos los sufrimientos.

En el **cielo** no existen dolencias, ni aflicciones; es un medio sanador.

El **cielo** supone una aspiración, un deseo, una esperanza... un anhelo.

El **cielo** sucede en el espacio inconmensurable, luminoso y resplandeciente que anhelan las almas y que de ningún modo se desvanece...

ENTRAR POR SIEMPRE... Y ...PARA SIEMPRE EN EL GOZO

El bien que espero es tan grande, que toda pena se me convierte en placer. (San Francisco de Asís).

REFLEXIÓN FINAL

Para finalizar, diré que siento que en las obras propuestas y analizadas en el desarrollo de esta conferencia hay una inclusión vital de mí misma y que la creación es un lugar de proyección personal con el compromiso social que ello implica.

La escultura es para mí un útil de reflexión y de intervención sobre el exterior:

Lo que se expresa en la obra: no es la cosa nombrada, ni es su atributo.

Lo que sucede en ella: no es su proceso, ni es su estado.

Lo que busco, inmersa en el territorio creador, es cómo producir sentido y hacia dónde y de qué manera dirigirlo. En las obras, mi punto de atención se centra en ese concepto de “idea” como “núcleo problemático”.

Considero el *sentido* como el *ser de lo decible*. Y es justamente esto lo que persigo en mis esculturas; ese “plus esencial” que sobrepasa las palabras, los objetos, los materiales... y que no tiene existencia sin ellos: es decir, el “mensaje” contenido en el sentido. Y aunque mis piezas surgen de un interrogante, no encierran preguntas, sino problemas. Aproximándonos a este concepto desde su acepción filosófica, Gilles Deleuze nos dice: *Los problemas son aquello de lo que no se puede dejar de hablar. Pero no son un mero hablar que quedaría acallado cuando una respuesta lo saturara adecuadamente, como ocurre con las preguntas. No constituyen un momento de carencia subjetiva que el saber vendría a colmar: son formas positivas, y en tanto que tales, no tienen solución*¹.

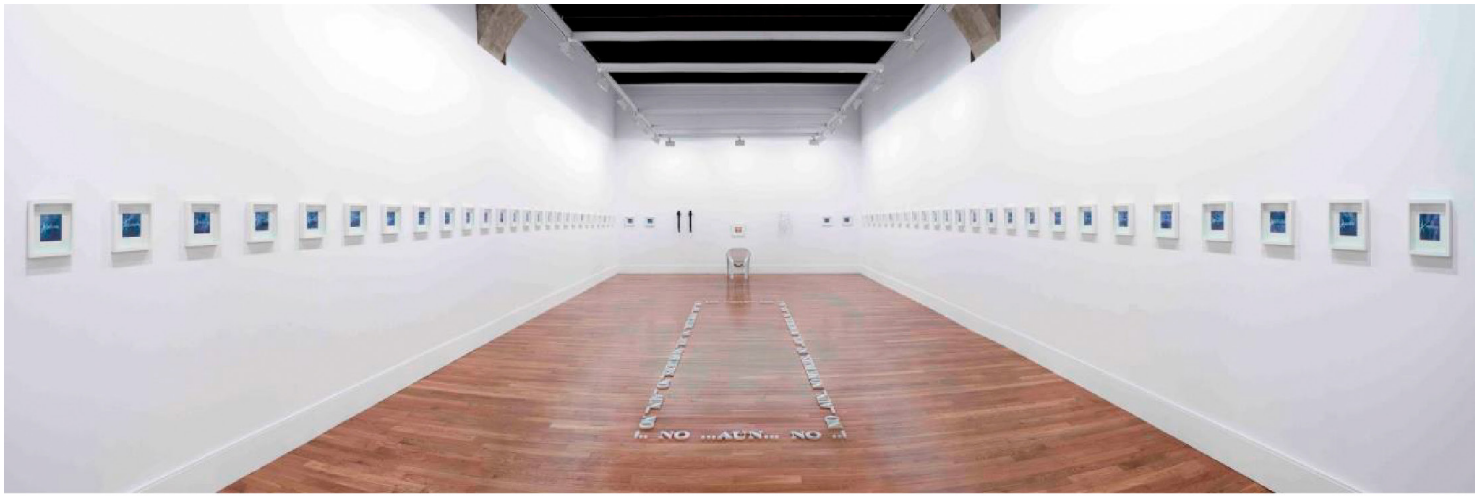
También, hemos podido observar, que el texto escultórico opera como clave sígnica u objetual del sentido, del lenguaje. “La Idea que cruza el texto de principio a fin” afirma su carácter problemático.

Mi trabajo se estructura en un territorio anterior a la constitución del lenguaje como unidad completa (como frase). Me interesa el espacio de ideación y de instalación de la escultura. Me importa la forma y el mensaje. La obra se sitúa en esas fronteras en las que lo mental es provocado por una profunda relación vivencial, en la que el hombre y el medio, el hombre y el hombre, son claves apoyadas en una plataforma social.

Mis esculturas son enigmas que permiten trascender el materialismo del objeto y la definición de lo escrito, son alusiones veladas a lo humano, que aluden a lo espiritual. Son una visión personal del mundo, de *lo otro*, visto a través del *mí*; es una visión que pretende ser rigurosa, lúcida y severa. Su mensaje es la resultante de la oscilación entre tres territorios: el poético, el conceptual y el crítico.

**He dirigido mi creación artística hacia ese límite de las cosas, de las palabras, de los objetos...
donde habita suspendido el sentido.**

1 DELEUZE, Gilles (1968) *Diferencia y repetición*, Júcar Universidad, Serie Sindéresis, Madrid, p. 21.



60

Figura 1

Yolanda Herranz Pascual

...en un suspiro..., 2016

Sala Cielo de Salamanca, Patio de Escuelas Menores, Salamanca. Vista parcial de la exposición.

En Cuerpo y Alma, 2017

Galería de Arte AADE, Pinhel, Guarda (PORTUGAL). Vista parcial de la exposición

Las Manos de la artista (pensamientos), 2016

Proyecto: "El cuerpo de la artista", latón, conjunto de dos piezas.
Esta obra ha formado parte de estas dos exposiciones.



Figura 2

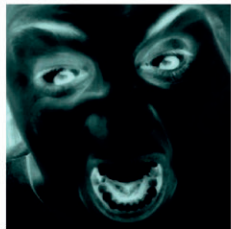
Yolanda Herranz Pascual

Como asegurar el cielo... 2019

La Calcografía, Salamanca. Vista de algunas obras que conforman la exposición.



SOMOS UNA BODA PERMANENTE



SOMOS LA LLAMA QUE ABRASA



SOMOS UNA PROLONGADA ESPERA

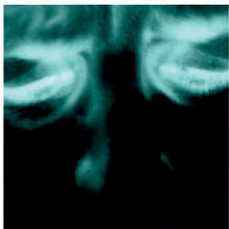


SOMOS UNA VIBRACION IMPERCEPTIBLE



SOMOS UN SUSPIRO QUE SE DESVANECE

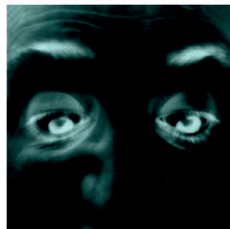
62



SOMOS MAYO EN EL VIENTO



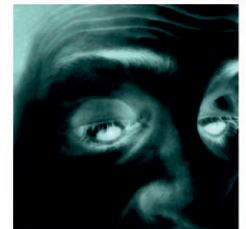
SOMOS UN LUGAR PANTANOSO



SOMOS EL DISTELO DE UNA SIEMBRA



SOMOS UNA ESPERANZA PERDIDA



SOMOS UN PENSAMIENTO FUGAZ

Figura 3

Yolanda Herranz Pascual

(Autorretratos) desde el negro, 2017

Serie: "El cuerpo de la artista", Proyecto: "El Arte Sana El Arte Cura"
Colección Universidad de Barcelona, Barcelona. Conjunto de 11 piezas. Vista parcial.

Noni Lazaga

De lo lleno a lo vacío y viceversa. Dibujo y escritura expandida.

Resumen:

El siguiente trabajo expone en líneas generales los resultados artísticos derivados de las investigaciones llevadas a cabo por Noni Lazaga en el período de 2000 a 2015, tras su estancia en Japón, centrándose básicamente en un análisis del estudio del vacío y el espacio. Se plantea aquí los métodos de investigación llevados a cabo para la consecución de algunas de las obras y proyectos artísticos de ese periodo, así como una metodología de análisis para su comprensión. Las conclusiones extraídas de los trabajos referidos se apoyan con las citas y críticas que otros investigadores han hecho de los mismos.

Palabras clave:

Espacialidad, dibujo expandido, arte contemporáneo, vacío, Asia, métodos de investigación creativa.

Realizar una disertación sobre el trabajo propio plantea algunas cuestiones como la necesidad de tomar distancia para ver con perspectiva los resultados. En mi caso y tras un análisis en el tiempo es interesante ver como a lo largo del mismo, los resultados, avances y transformaciones se dan con cierta rapidez en algunos tramos, mientras en otros el ejercicio de la creación por su tempo propio y por su lentitud no arroja cambios significativos aun cuando la obras realizadas sean cualitativas. Sin embargo esos tramos lentos en los que parece no ocurrir nada extraordinario, novedoso o innovador son fundamentales puesto que es ahí donde se van fraguando los avances significativos que derivan finalmente en esos hallazgos en los que se descubren y se inventan nuevas vías y posibilidades, tanto materiales como conceptuales.

No busco la espectacularidad ni el producto definitivo, podríamos decir que se trata de una cocina a fuego lento y buena parte de mis investigaciones consisten en trabajar con las experiencias vividas, gestionar el factor sorpresa y la flexibilidad de propósito para descubrir, inventar y materializar. Nuevos conceptos y formas “sutiles” de ver, pensar, explicar y sentir que huyen de la polaridad y lo absoluto y se adentran en lo sugerido.

Entendiendo lo sutil como diferencia de lo evidente, aquello que busca trabajar con la finura de percibir incluso lo imperceptible pensando que “Nada es lo que parece”. En mis investigaciones existe pues una comprensión de la sutilidad en su origen etimológico¹.

A propósito de esa condición de lo sutil y perceptivo, en relación a la serie de piezas construidas con hilos en el espacio, señala Maderuelo (2007):

“No es frecuente que en el momento manierista que ahora vivimos frente a la agotada modernidad vanguardista, encontremos artistas que hagan de lo sutil el eje de su trabajo. Entre estos pocos está Noni Lazaga..... La sutileza de estas formas dibujadas en el aire no solo atañe a la falta de peso y materia de las obras sino a una serie de referencias culturales que van desde la casa tradicional japonesa con sus muros de papel de arroz, hasta referencias a la composición cuadrangular de Mondrian el “dibujar en el espacio” de Julio González o las correcciones de perspectiva de Jean Dibbets. (p.24).

En este sentido el tramo aquí analizado y situado de forma genérica entre 2000 y 2015, es fruto no solo de las obras que aparecen en las dos fotos mostradas si no que contendría aquellas otras, boce-

1 Sutil. etimología: Lat. *Subtilis* (fino, delicado, ingenioso) *sub*(por debajo) *tilis* (tela) en referencia al hilo más fino que pasa por debajo de la urdimbre de la tela.

tos y experiencias precedentes, necesarias para avanzar en la consecución de los retos conceptuales y formales. A veces descubiertos y a veces planteados como hipótesis de diferentes realidades. De hecho, algunas de esas obras que ni siquiera han sido expuestas actuarían como bisagras o goznes de un mecano, como partes de una totalidad que sería difícil de comprender sin su existencia. Por ello, y me remito al principio de esta disertación, es fundamental ver la obra con distancia, con una metodología de análisis que incluya una vista de pájaro y vaya más allá de una linealidad temporal, ya que además mis planteamientos artísticos adoptan una visión elíptica de tiempo y por lo tanto cada tramo de investigación se debería entender de forma independiente, aunque existen unas líneas que permiten su interrelación en el tiempo.

En líneas generales podemos decir que existen dos constantes en mi trabajo y en mi vida que son el “explorar” y “el viaje”. El viaje como algo físico, en el espacio y el viaje interior (la estancia). Ambos entendidos como investigación y conocimiento.

En ese sentido Arias (2008) señala:

...Esta idea del conocimiento y la investigación ligados al viaje la encontramos también en Noni Lazaga, que viajó a Japón en distintas ocasiones entre 1994 y 2005 para estudiar la lengua y e investigar para su tesis doctoral sobre la caligrafía japonesa. Lazaga “buscaba respuestas para establecer la relación entre imagen, trazo palabra y gesto, y para aprender sobre la influencia que la caligrafía japonesa pudo tener en el arte abstracto occidental”. El resultado de esos años de trabajo se materializó en la Caligrafía japonesa. Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental “También se interesó por el estudio del papel japonés *washi* como material y medio para su obra. Así afirma. “el papel se convirtió en el material a través del cual descubrí la plenitud de la vacuidad en la que está inmersa la cultura japonesa.... La artista considera que el arte, al ser una labor lenta de investigación, necesita tiempo, por eso todo viaje debe llevar implícita una estancia... (p.96).

En esa exploración incluyo también el estudio del grafismo caligráfico y estructura de la escritura:

Lazaga, aunque marcada por el viaje de formación que ha sido siempre el tipo de viaje que caracteriza sus desplazamientos. Del mundo árabe al sudeste asiático, estableciendo rutas para atravesar territorios y culturas, sus aproximaciones y distanciamientos se equilibran en una imaginación que almacena experiencias, que recuerda y olvida, y cuya movilidad no encuentra obstáculo. Por analogía, parece como si la experiencia del viaje se trasladara en la práctica al dominio del lenguaje y de la escritura (Gras Balaguer p.35).

Por otro lado la materialidad propia de cada obra y su plasticidad son en mi trabajo factores fundamentales para entender tanto el acto de investigación como creativo. La elección de unos materiales u otros y el aprendizaje a través de su transformación representan una línea primordial de exploración y expresión.

El papel se convierte en mi trabajo en un universo de aprendizaje, desde soporte infinito hasta ser utilizado como material en su forma más pura, la fibra de papel. A lo largo de ese proceso residen mis estudios e investigaciones en el paso de lo material a lo inmaterial, hasta hacerlo desaparecer finalmente y comenzar a tratar el aire como soporte.

Según cita Pozuelo (2007):

...Obras lúcidas que comparten el ser juego de dibujo sobre un papel entendido no como mera superficie sino como un universo o lugar infinito que, al tiempo, puede plegarse y cuyos fenómenos dados en el curso de la cara aparentemente pueden volverse sobre sí mismos y dar lugar a nuevas trayectorias.... (A.H.P. El Cultural. p.42).

El estudio y la investigación del espacio y el vacío a través del papel comienza en realidad en 1992 materializándose de forma definitiva entre 1999 y 2000. Durante la primera fase el papel es soporte en el cual la tinta japonesa o *sumi* dibuja y escribe experiencias abstractas, en las que se combina el trazo gestual con la búsqueda del vacío.

Las caligrafías japonesas en su forma pictográfica se combinan aún con la escritura árabe que comenzase en 1988.

El encuentro con el papel japonés dará lugar a una intensa investigación que se traduce en el aprendizaje de las técnicas ancestrales de elaboración, recogidas en 2002 en el libro *Washi. El papel japonés*, pero más allá de su proceso de elaboración dicha investigación se traduce en un encuentro con el vacío a través de la deconstrucción y metamorfosis de dicho material. Hecho producido durante la estancia de un año completo en una localidad papelera del centro de Japón en la provincia de Gifu. El papel como soporte va desapareciendo hasta convertirse en un material pictórico (1998) y finalmente será la línea fuera de ese soporte la que constituya un puente hacia el dibujo expandido en 2001.

El trabajo de investigación se dará finalmente en dos direcciones:

1. Partir de lo pleno para llegar al vacío.
2. Partir del vacío para llegar a lo pleno.

Tras haber experimentado y vivido ambos procesos los vacíos resultantes son diferentes

1. Partir de lo pleno para llegar al vacío. (1992-2001)

La fibra de papel en su estado primigenio se transforma en tinta que caligrafía el espacio (imagen. 01) . Es importante señalar aquí que no se pierde el gesto pictórico puesto que el material es convertido en pintura. Por otro lado el soporte es el aire en el que la línea dibuja y el bastidor propio de la pintura se mantiene sosteniendo la obra. Esta serie “*Aida ni. A través. Serie A*” *aida ni*, (término japonés: a través) surge entre 2000 y 2001 después de mi estancia de un año en Japón (98/99). En ella vuelvo a buscar y a refugiarme en los materiales conocidos y previamente abandonados en favor del papel.

Pero los materiales han cambiado y la materialidad de la obra también. Vuelvo al bastidor original de madera como marco, pero ya no está la tela como soporte sino el vacío.

La línea sale del papel para instalarse en el espacio lleno de vacío y la pintura (tinta) es en este caso fibra de gampi. Ya no hay papel elaborado, sino fibra en su estado bruto. La fibra no va pegada, el acto es puramente pictórico y gestual, se trata de atrapar el espaciotiempo en un vacío. La equivocación no permite el borrado ni la vuelta atrás. Técnicamente es pintura y dibujo sobre vacío.

La composición se enmarca en un bastidor tradicional de madera siguiendo el concepto de pintura occidental. El lienzo ha sido sustituido por el aire, la materia ha desaparecido, el papel como soporte ya no existe y da paso al espacio. Este paso da pie además a un encuentro con lo tridimensional sin abandonar el aspecto bidimensional de lo pictórico en una sola obra. En una de las obras situada al fondo se ha producido ya el paso al dibujo expandido en el que se seguirá trabajando e investigando posteriormente.

Conceptualmente se trata de cartografías espaciales en las que existe un componente caligráfico en el espacio, una necesidad de señalar un acontecimiento en un lugar y en un no-lugar que se sitúa en el vacío al mismo tiempo. Caligrafías y manchas de tinta construidas con fibra de gampi sobre el vacío, en un estudio del ser humano y su devenir en relación con el azar y la certeza en un a través continuo, de ahí el título de la serie.

Cada obra y cada intersección entre la línea y la mancha son encuentros espaciales, sucesos y experiencias personales, mapas cartográficos escritos en el vacío.

La serie funciona individualmente y como instalación con múltiples lecturas. El espectador empieza a tener una presencia importante en la construcción final del significado de la obra, aventura en la que seguiré trabajando en futuras instalaciones



Foto 1. Vista de la exposición **A través**. Galería Egam 2001. Serie Aida ni. A través Serie A.

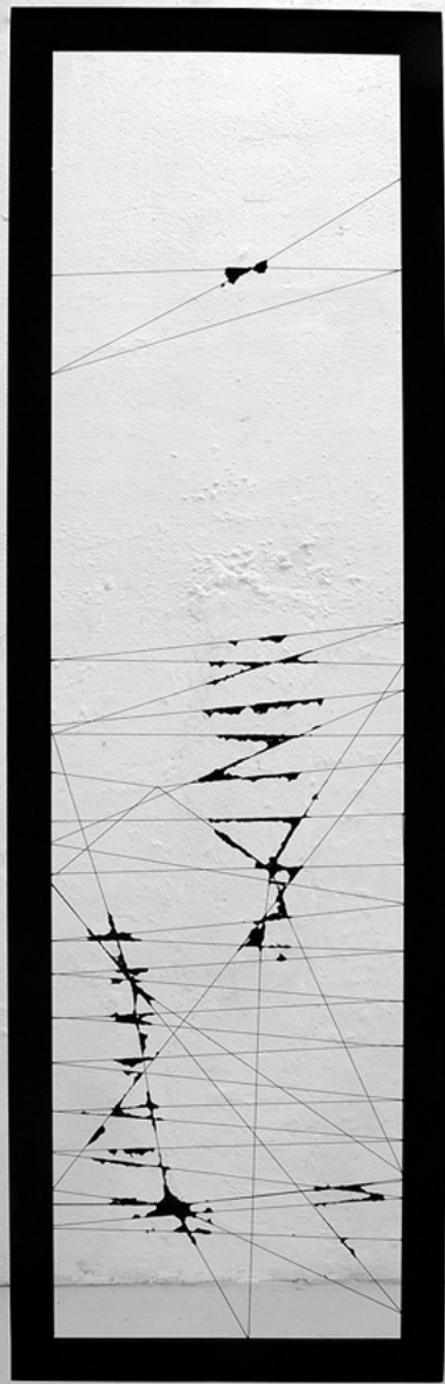
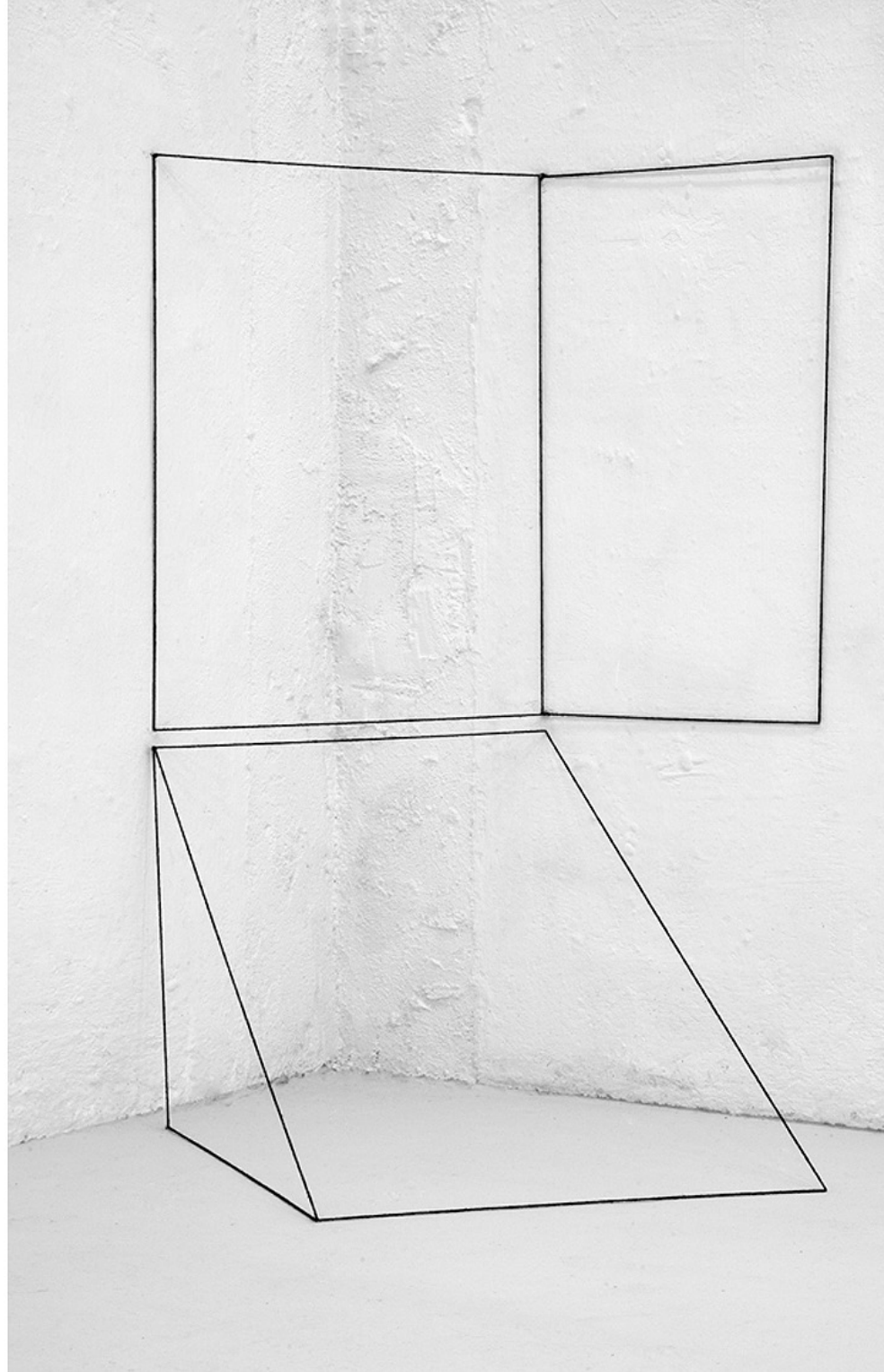




Foto 2. Izda: Vista de la exposición **La Casa del Laberinto**. CEART 2015. Detalle de *el pasadizo*. Lana acrílico+aire. 270x390x850 cm. Dcha: *Acontecimiento espacial 12*. *Scric secretos de un mundo plcgabic*. 2006 Lana acrílico+aire. 160x120x115 cm



2. Partir del vacío para llegar a lo pleno (2001-)

“La línea ha salido del papel para instalarse en el espacio, lleno de vacío” (Lazaga)

Señala Pozuelo (2007) en relación a la pieza “acontecimiento espacial 12” y serie “secretos de un mundo plegable.” expuesta en 2007 en la galería Amparo Gamir.

...De la nada surge algo que multiplica su visión. Quien mira compone el plano, construye la imagen, cierra la forma, imagina el volumen y su contenido. El efecto es una especie de sacudida zen, de fogueo que amplía la visión... el ámbito que opera Noni Lazaga recuerda a ese Cosmos de las últimas teorías físicas y hasta un principio de fractalidad se asoma discretamente. (El Cultural. p. 42).

Ya en las piezas de la serie *Aida ni* “a través” y las que aquí cita Pozuelo (*acontecimientos espaciales 12*, etc) se avanza una línea de investigación en el dibujo expandido, y en una “escritura expandida” a través del acto de caligrafiar en el vacío. El proceso continúa a través de la utilización de la línea absoluta, materializada con lana acrílica. Del año 2002 al 2015 la mayoría de los trabajos e investigaciones realizados siguen esta dirección, en la cual el aire se convierte materia prima. El resultado profundamente distinto de los anteriores incluye ya al espectador como elemento caligráfico, como letra misma en movimiento que circula y completa de significado el proyecto espacial como sucederá en proyectos posteriores como *La Casa del Laberinto*² (Foto 2, dcha) o *Multiversos Sincronizados*³. En este sentido Gras Balaguer (2015) señala:

...la artista adoptaba el espacio a modo de lienzo, y el aire como materia, en tanto que una aplicación más del concepto ampliado de dibujo expandido, que continúa reinterpretando. No obstante, tal vez sería oportuno hacer referencia más bien a una posible caligrafía expandida en el espacio, a través de la cual la artista escribiría en un idioma de su invención distanciándose de los signos convencionales de cualquier lenguaje al uso. De este modo, la acción se completaría en una especie de circularidad, que en su obra conduciría de la caligrafía al dibujo y de éste a la caligrafía de nuevo, cerrando el círculo. Dibujar el espacio sería entonces caligrafiarlo y por lo tanto la acción de dibujar equivaldría a escribir... (p.31).

2 *La Casa del Laberinto*. CEART.2015.

3 *Multiversos sincronizados*. Instituto Cervantes. Nueva Delhi. 2015.

A modo de conclusión señalar que la investigación de mi trabajo necesita una distancia para entender los resultados. No pretendo que el acto creativo sea lineal, ni casual, ni repetición confundida con estilo. Al igual que la vida el acto creativo e investigador nos sitúa en la incertidumbre y el hallazgo.

Referencias Bibliográficas:

- A.H.P (2007): Noni Lazaga. Suplemento cultural. El Cultural. Madrid: El Mundo. p. 42
- Arias, M (2008): El principio Asia. China, Japón e India el arte Contemporáneo en España (1957-2017). Capt: El viaje como cocimiento. p.96. Madrid: Fundación Juan March.
- Gras Balaguer, M (2015): .Noni Lazaga. La Casa del Laberinto. nº53. Cat. Fuenlabrada: CEART
- Lazaga, N (2002): Washi. El papel Japonés. Madrid: Clan. 2º ed Ampliada (2014)
- Lazaga, N (2007): La Caligrafía Japonesa. Origen evolución y relación con el arte abstracto occidental. Madrid: Hiperión
- Maderuelo, J (2007): Noni Lazaga. Suplemento Cultural Babelia. Madrid: El País. p.24

Matilde Gómez GM

EROTISMO VERSUS PORNOGRAFÍA, EL LENGUAJE DEL DOLOR EN LA OBRA AUTORREFERENCIAL DE MATILDE GÓMEZ GM.

Resumen:

El presente trabajo quiere analizar y mostrar el trabajo de la artista Matilde Gómez GM. La artista trabaja el concepto de dolor desde un punto de vista autorreferencial y partiendo del uso de lenguajes artísticos eróticos o pornográficos como medio de construcción de su discurso artístico. Desde el intimismo erótico, hablando de uno mismo con sutileza, susurrando al oído del espectador; hasta la pornografía más explícita, burda a veces, obscena, escabrosa, provocativa e impúdica. La artista trata de empatizar con el espectador implicándole en el sentimiento del dolor, que es tratado en su obra personal de forma autorreferencial, en contraposición al tratamiento autobiográfico por el que optan algunos autores. El uso constante de diferentes figuras literarias como la metáfora y la cosificación, dentro del realismo más estricto son las claves para entender el trasfondo que esconde detrás de numerosas imágenes algunas sutiles, otras brutales. Todas dolorosas.

Palabras clave:

Dolor, autorreferencialidad, erotismo, pornografía, empatía, metáfora, realismo.

Introducción:

Antes de comenzar con un análisis más exhaustivo del conjunto de proyectos que componen la obra de Matilde Gómez GM se hace necesario precisar que entendemos por lenguajes artísticos, metáfora, erotismo, pornografía, dolor y autorreferencialidad.

Según Joaquín Montano¹, el lenguaje artístico se refiere a los códigos comunicativos que un artista usa para transmitir su mensaje. Parte de ese mensaje es estético, pero también debe provocar sentimientos, reflexión y otras interpretaciones consideradas por el autor.

El lenguaje artístico resulta más complicado que otros lenguajes, es habitual que el observador interprete la obra de manera diferente a las intenciones del autor, al no ser este un sujeto conocido. Existen tres niveles de percepción en el lenguaje del arte: uno capta la atención, describe e informa sobre la obra. El segundo es el de la observación reflexiva y establecimiento de analogías. Y el tercero, el de la contemplación, en el que aunque se perciba la obra con los sentidos, esta se entiende con la mente, reconociéndola y analizándola hasta lograr una conexión entre el artista y quien observa la obra. Este tercer nivel de conexión es el que la artista Matilde Gómez GM trata de lograr siempre con el espectador, y que sólo se consigue si se logran los dos primeros.

Según resume Patricia Castiñeyra Fernández², Gombrich aseguraba que, en cualquier campo, siempre es fundamental la experiencia anterior, el conocimiento previo, la tradición, las convenciones, etc. Afirma sobre la metáfora (Gombrich, 1963), que es quizás el concepto más importante de la percepción de la expresión. El funcionamiento de la metáfora se basa en que liga aquello que estamos percibiendo o que queremos expresar con una categoría de nuestra experiencia anterior. Para Gombrich la obra de arte es una metáfora, no sólo porque expresa un sentimiento o una situación, sino también porque, a través de ella, somos capaces de percibir matices y sensaciones que seríamos incapaces de expresar con palabras. Para Matilde Gómez GM el uso de la metáfora es una constante expresiva ya que le permite mostrar la realidad o el concepto por medio de otra realidad o concepto diferentes, a veces sorprendidos e inesperados a veces lógicos y naturales.

La teoría de la resonancia (Gombrich, 1963) se basa en la creencia en que una obra de arte es la expresión de cierta emoción interior del artista, haciendo de este modo comunicables sus senti-

1 Montalvo, Joaquín. Lenguaje Artístico: Características y Tipos. En <https://www.lifeder.com/lenguaje-artistico/> (04/2018).

2 Castiñeyra Fernández, Patricia (2014), Arte y expresión en el pensamiento de E. H. Gombrich. Panta Rei Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia. Universidad de Murcia.

mientos, expresándolos, a través de la obra que ha realizado. A partir de la observación de esa obra el espectador “resuena” o vibra con los sentimientos que el artista ha plasmado en ella. La empatía, hacer partícipe de su propia realidad al espectador, es el principal motor de la obra de Matilde Gómez GM, que trata en todo momento de que el espectador comparta con ella el mismo dolor.

Respecto a las diferencias entre el erotismo y la pornografía, el límite es a veces tan cercano y difuso que lleva a equívoco, de modo que ambos términos se utilizan de modo indistinto en ocasiones, lo cual no es estrictamente correcto. Si tomamos el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española vemos la diferencia entre ambas definiciones:

- *Erotismo: 1. m. Amor o placer sexuales. 2. m. Carácter de lo que excita el amor sexual. 3. m. Exaltación del amor físico en el arte*³.
- *Pornografía: 1. f. Presentación abierta y cruda del sexo que busca producir excitación. 2. f. Espectáculo, texto o producto audiovisual que utiliza la pornografía. 3. f. Tratado acerca de la prostitución*⁴.

El lenguaje utilizado por Matilde Gómez GM, la elección entre erotismo o pornografía como medios de expresión, como letras, palabras o frases que compondrán su discurso son claves para entender cada uno de sus proyectos. El erotismo desde una postura más insinuante, evocadora, sensual, tratando de mostrar sólo el tobillo, levantando poco la falda; no tiene porqué obligar a la no literalidad, sino al juego, al descubrir por parte del espectador. Llevarle a trabajar para entender, a leer la obra para disfrutarla en su totalidad. Acercarse al qué de manera más tímida si se quiere, más vergonzosa, introvertida y sutil. La elección de este tipo de lenguaje ofrece un amplio abanico de posibilidades, imágenes en apariencia amables esconden muchas veces la realidad más dura. Intimismo erótico, sutileza, susurros al oído del espectador, algunos proyectos se forjan bajo esta premisa expresiva. Lo pornográfico, lenguaje explícito, burdo a veces, obsceno, escabroso, provocativo e impúdico. Levantando la falda hasta la cintura, sin miedo ni recato alguno. El espectador absorbe el contenido de manera directa, brusca, potente. El juego estará entonces en las imágenes escogidas, jugar con las distintas figuras literarias hasta exprimir las para tratar de esconder algo, para hacer trabajar la imaginación del público, para provocar la curiosidad por lo allí “escondido/mostrado”. Intimismo pornográfico, con tosquedad y sin tapujos. Algunos proyectos sólo pueden existir de esta forma, por su propia idiosincrasia necesitan ser expresados de forma bestial, como gritos desgarrados lanzados contra todo y contra todos.

3 En: <http://dle.rae.es/?id=G3O54d6>.

4 En: <http://dle.rae.es/?id=ThYXkZ3>.

Según Pedro Vicente, Comisario de la exposición Yo, me, mí, contigo, programada para la Sala de exposiciones de la Diputación de Huesca (2015/2016):

Desde mediados del siglo XX numerosos artistas trabajan con la autobiografía como una parte central de su trabajo, y en muchos casos esta autorreferencialidad es la única materia prima de sus obras artísticas. Estos trabajos no solo ponen de manifiesto la relevancia y la importancia del yo en la sociedad contemporánea, sino también nuestra relación con el otro...

Una parte de estos artistas entienden su trabajo como una prolongación de su propia vida y representan sus experiencias y sus vivencias cotidianas, transformando su obra en una especie de álbum público de sus vidas privadas...

Los trabajos autobiográficos/ficcionados de los artistas incluidos en esta exposición se evidencian de alguna manera como una forma de desdoblamiento de los propios artistas, que se sitúan fuera de ellos mismos, contemplándose, haciéndonos contemplarlos, para que nos demos cuenta de que en realidad (nos) contemplamos a (nos)otros mismos...⁵

La autorreferencia, a diferencia de la autobiografía, permite a Matilde Gómez GM el “rehacer” su propia experiencia dolorosa. Según sus propias palabras: “Ni es todo lo que está, ni está todo lo que es...” Realidad y ficción comparten protagonismo con los silencios y vacíos intencionados, porque como siempre... la realidad superaría a la ficción.

Muchos artistas han tratado el dolor, físico o emocional en sus obras, muchos lo han hecho de forma autobiográfica o autorreferencial. La obra de Matilde Gómez GM está muy influenciada por grandes artistas, que han vivido el dolor de forma muy cercana y lo hacen parte de su obra. Frida Kahlo, Marina Abramovic, Louise Bourgeois, Teresa Margolles, David Nebreda, Piotr Pavleski, Joel Peter Witkin, Iba N ¨Diaye, Patrick Hamilton, todos están presentes de alguna manera en los proyectos de GM.

Trataremos ahora de entender los últimos proyectos de Matilde Gómez GM; desde el año 2013 su trabajo artístico gira en torno al concepto del dolor, con una serie de proyectos autorreferenciales. Se ha acercado al dolor desde distintas perspectivas y desde distintos sentidos físicos; vista, oído, olfato... ahora el tacto, y pronto también el gusto formará parte de sus proyectos. Tomando para ello partido por un lenguaje más erótico (implícito) o más pornográfico (explícito), dependiendo de las necesidades expresivas del momento, la artista hace interiorizar al espectador ese dolor seco y frío a veces, caliente y húmedo otras.

5 En: <http://www.dphuesca.es/yo-me-mi-contigo#>.

El primero de los proyectos que componen esta serie se articula bajo el título *TRES LLAGAS*, realizado entre los años 2013/2014 muestra bajo la forma de un retablo multidisciplinar, una reflexión sobre el maltrato, ese que, sin ser físico, destruye el alma. Una novena religiosa (del latín novem, 'nueve') que, si bien desde el punto de vista religioso, es un ejercicio de devoción que se practica durante nueve días para obtener alguna gracia o pedir por una determinada intención; en este proyecto se convierte en nueve piezas distribuidas en triadas conceptuales a través de la fórmula yo-nosotros-todos. Tres elementos corporales, pies, manos y ojos (o ausencia de estos), que actúan como metáfora del modo de relación personal con los demás, la pareja y uno mismo respectivamente. El lenguaje erótico es evidente en este proyecto, imágenes más bien amables bajo títulos muy hirientes. Una primera mirada sólo se queda en la superficie. Sólo cuando el espectador se acerca a la cartela es consciente realmente del dolor, frío y seco.

La parte pictórica del proyecto trata de mostrar plásticamente el daño recibido. Las piezas pueden funcionar de manera individual o conformando un tríptico, reuniendo de este modo las tres facetas imprescindibles en *La perfecta casada*.

En la serie escultórica muestra el sentimiento que deja ese daño sufrido. Moldes de estos elementos corporales, tomados directamente de la artista, sirvieron para la realización de piezas en plomo que proporcionan una sensación de exceso de peso al dolor.

Hay una tercera triada que muestra cómo los elementos que nos hacen daño, y son sentidos como amenaza, se acaban convirtiendo en uno mismo. Las referencias religiosas a Cristo crucificado convierten a la artista y al espectador en víctimas propiciatorias dándose en sacrificio para el bien de la comunidad.

La "novena" de piezas bien dispuestas componen un Retablo del Dolor en el que cualquiera pueda, aproximándose con el sentido de la vista, sentir el maltrato de manera directa, caliente y húmeda.

El siguiente proyecto pretendía acercar de nuevo mediante la vista, y a través de una mirilla, al espectador al dolor utilizando la traición sufrida como elemento inspirador. *COMO MOSCAS SOBRE EL AGUA* se desarrolló entre 2014 y 2015, y fue presentado por con La Casa Negra para Art & Breakfast, Málaga, en Enero de 2015. Sentirse traicionado, ser a la vez Ofelia y Hamlet, resurgir como Ètain. En definitiva la erótica del mito y lo sublime del insecto muerto juntos generando un todo doloroso, frío y seco.

Traición y castigo

En el reino de los pequeños insectos alados, la unión hace la fuerza. Una mosca sola está indefensa. Al igual que estos insectos nosotros, todos, necesitamos de la unión para hacer fuerza. Es por eso que ante

la traición y el castigo por amar nos unimos en comunión para realizar el sacrificio mayor. Entregamos nuestra vida, como Ofelias que no van a vivir en un mundo ajeno, frío y seco; nuestro elemento es el agua, la liquidez, lo que fluye, y por esto decidimos partir...

... Solo uno de nosotros llegará a ser Étain, mosca púrpura, la más hermosa que hubo en el mundo, las gotitas que lanza con sus alas curan todo mal, toda enfermedad y toda peste. Y su reencarnación se produce en una nueva vida sin que tenga conocimiento de sus vivencias anteriores. Esta vida nueva, que sigue a la putrefacción, se concibe casi siempre como una vida superior o como una vida sublimada. Cuando flotar y morir se hacen uno, se complementan y combinan, logran formar un solo ser. Yo, tu, todos, flotando muertos sobre el agua pagando tributo a la traición y el castigo por amar.

Cuando esa mosca y ese charco se hacen uno, se complementan y combinan, logran formar un solo ser. Yo, tu, todos, queremos ser esa reencarnación que supera la traición y el castigo por amar. En cualquier caso siempre estamos panza arriba, COMO MOSCAS SOBRE EL AGUA.

1710 Ofelias ahogadas tras descubrir que han sido traicionadas, instalación, escultura, fotografía y grabado darán forma a la imagen del dolor en este caso. Un lenguaje a caballo entre el erotismo de las fotografías y grabados y la pornografía de la instalación para acercar al espectador a la traición, al traidor.

El sonido del dolor se hace entonces el protagonista con el proyecto *CONVERSACIONES ENTRE TÚ Y YO*, desarrollado en el año 2015. Partiendo de un versículo de la Biblia, "... y conoceréis la verdad, y la verdad os hará libres." (Juan 8,32), es proyecto enormemente liberador. A través de un libro de artista, eje principal del trabajo, en el que mediante fotografía y texto trata de lograr que el espectador escuche el grito desgarrador y silencioso que el dolor nos provoca. Es al mismo tiempo una catarsis personal y el logro de la empatía del espectador.

La pornografía como lenguaje explícito, burdo a veces, obsceno, escabroso, provocativo e impúdico. El espectador absorbe el contenido de manera directa, brusca, potente. El juego está en las imágenes escogidas, utilizar las distintas figuras literarias hasta exprimir las para tratar de esconder algo, para hacer trabajar la imaginación del público, para provocar la curiosidad por lo allí "escondido/ mostrado". Intimismo pornográfico, algunos proyectos sólo pueden existir de esta forma, necesitan ser expresados a lo bestia, como gritos desgarrados lanzados contra todo y contra todos. De manera absolutamente pornográfica en lo que se refiere al uso de la propia experiencia sin censuras, mediante la cosificación y la metáfora visual, se consigue hacer sentir un dolor similar al protagonizado por uno de los integrantes de la conversación.

El proyecto consta de 26 piezas, la fotografía, el texto, el grabado, el libro de artista, la escultura y

la instalación son los lenguajes elegidos para este diálogo sin respuestas. Y el oído el sentido con el que captarlo, algo que resulta paradójico ya que no es posible escuchar nada...

Y derivado de los dos anteriores en el año 2016, surge *NÉMESIS*. El dolor a través de la venganza, o más bien de la imposibilidad emocional de llevarla a cabo, utilizando un lenguaje sublime y pornográfico para llevar incluso al público hasta la náusea. Es el aroma del dolor en estado puro y de manera literal. Dos piezas forman este pequeño proyecto que no por pequeño deja de ser altamente potente.

Tomando como referencia la metáfora visual utilizada en *Conversaciones entre tú y yo* para hacer referencia a los integrantes de la conversación y una tercera persona, se les introduce en una urna de la que no pueden escapar. La intención inicial era que el corazón fuera “comido” por 170 gusanos (larvas de mosca). Estos pequeños vengadores no eran otra cosa que los hijos de Étain (*Como moscas sobre el agua*) la única mosca superviviente a la traición que resurgió para ejercer la venganza. Al ser Étain consciente de que no sería capaz de efectuarla de manera directa dejó que fueran sus hijos, su herencia, los recuerdos que de ella tiene su supuesto contrincante los que acabasen con él. Esa era la premisa, pero al ser una obra procesual y con vida propia, la sorpresa resultó cuando en lugar de devorar los gusanos al corazón, estos murieron por el ambiente tóxico generado dentro de la urna por la podredumbre del traidor. Es uno de esos casos en que la pieza gana con la sorpresa de manera insospechada, haciéndola más rica. Escultura aromática y perfume destilado con aroma de corazones podridos son las piezas que forman este proyecto.

Desde 2016 Matilde Gómez GM está trabajando en el siguiente proyecto titulado *CUANDO ACARICIAS MI ALMA*. Una aproximación al dolor a través del tacto y utilizando un lenguaje de nuevo erótico. De nuevo el cuerpo o sus partes son protagonistas visuales de una serie de pinturas, grabados y esculturas que pretenderán hacer sentir al espectador el dolor en su propia piel.

Para la primera parte del proyecto se parte de una sesión fotográfica de desnudo, con fotografías en blanco y negro. Diferentes partes del cuerpo son laceradas con arañazos sangrantes. El aspecto frío de la fotografía en blanco y negro contrasta con el tono cálido y húmedo de la herida sangrante. Algunas de las imágenes son como paisajes áridos y arados a la vez.

En la segunda parte las imágenes son exactamente las mismas pero la herida ha cicatrizado generando un cordón dorado. El Kintsukuroi, arte tradicional japonés, repara objetos rotos rellenando las grietas con oro haciendo más valiosa y fuerte la zona dañada. En lugar de tratar de ocultar las heridas estas se ensalzan, ya que ahora se han convertido en la parte más fuerte de la persona. La idea es que cuando alguien se quiebra es capaz, mediante la resiliencia, de adquirir mayor fortaleza y valor.

El mundo nos rompe a todos, y luego algunos se hacen más fuertes en las partes rotas. – Ernest Hemingway

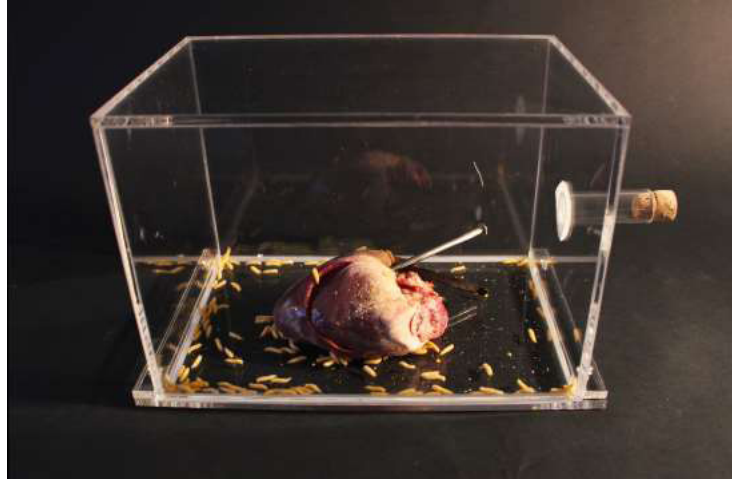
-

Faltaría para completar el paseo por el dolor a través de los sentidos el gusto. El sabor del dolor... ¿dulce? ¿amargo? ¿salado? ¿agrio? ¿umami? Ya veremos, lo único que se puede anticipar es que será decisión del público quedar atrapado en el hogar, pasar al otro lado o atravesar el espejo para abatir al Rey Rojo.



Montaje del proyecto TRES LLAGAS.

El erotismo como lenguaje artístico, un Retablo del Dolor en el que cualquiera pueda sentir el maltrato de manera directa, caliente y húmeda.



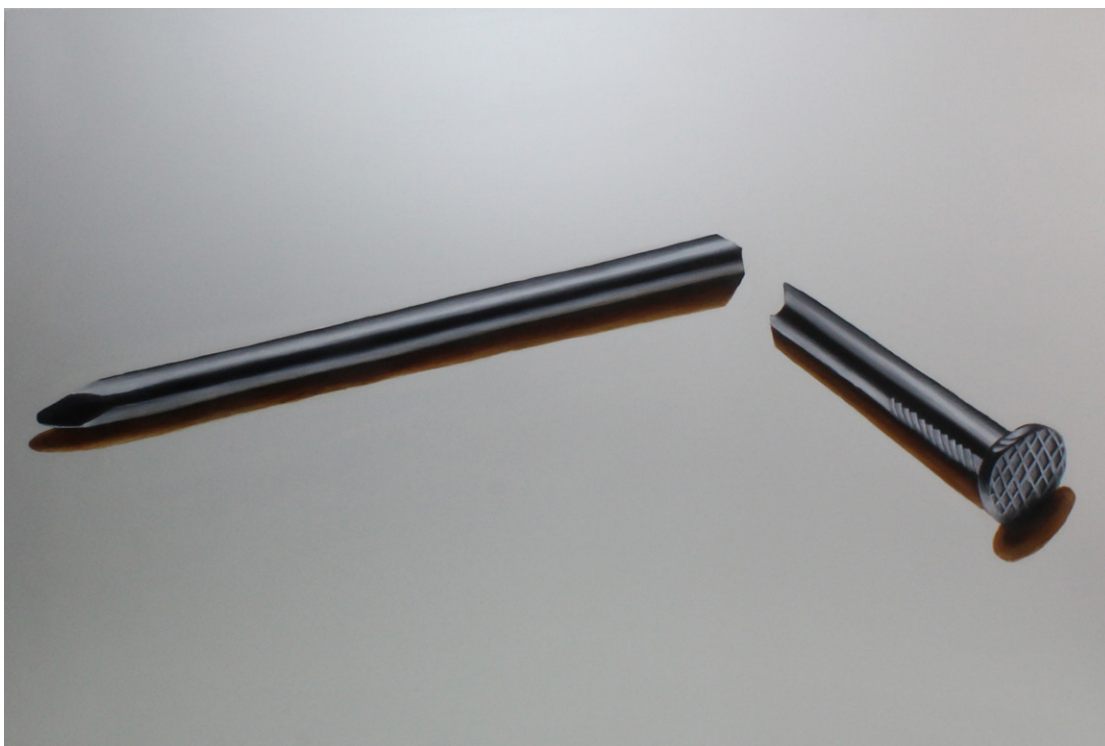
Pieza aromática NÉMESIS.

La pornografía como lenguaje artístico, el dolor a través de la venganza para llevar al público hasta la náusea. Es el aroma del dolor en estado puro y de manera literal.

83



Gómez Osuna, Matilde



Gómez Osuna, Matilde Y si mi voz no te llega al menos lo hará su eco

María Dolores Mulá

una vida marcada por el agua.

Resumen:

Nací en un valle catalán, en la Vila de Cerçs. Barcelona. De mi pueblo tan solo queda un castillo. El resto de las casas están sumergidas bajo el agua por un pantano. Cuando contemplo la fotografía del actual, siento la nostalgia de algo vivido y que tan sólo se conserva en esa fuente inagotable que es la memoria. Fruto de ese naufragio, el de mi pueblo, el agua se ha convertido en una constante en mi pintura. El agua y los elementos naturales, como la tierra.

Palabras claves:

Agua, tierra, memoria, hogar.

Mi primer trabajo de investigación en 1984, fue con acuarela líquida y plumillas sobre papel, dedicadas a la poesía de *Alfonsina Storni*, que se suicidó adentrándose en el mar, las obras las realicé con manchas muy acuosas consiguiendo texturas diferentes para después dibujar en seco con plumilla formas con líneas muy ondulantes integradas con el color. Imaginando la descomposición del cuerpo y el drama de la muerte de Alfonsina Storni. En estas series sentía horror al vacío.

El trabajo sobre *León Felipe*, realizado con pigmentos naturales sobre papel, con pinceladas muy gestuales. A *Federico García Lorca*, en 1987 con pigmentos naturales y diferentes tierras sobre lienzo, acabados muy matéricos.

Realicé una investigación sobre la obra de *Rafael Alberti*, lo cual se presentó en una exposición de trabajos realizados con técnicas mixtas: collage, pigmentos naturales sobre papel reciclado y lino. Componiendo varios trípticos, un políptico y diversos trabajos a poemas de su libro "A la Pintura".

En 1985 inicié el trabajo del proyecto *Expresionismo ecológico*. El paisaje de mi entorno: *Salinas*, el cual nace de mi preocupación de conservación por el medio ambiente, en esta ocasión necesité lienzos de grandes dimensiones, 162 x 162 cm, 200 x 150 cm, 300 x 200 cm, trabajados con muchísima materia, tanta que tenía que pintarlos en el suelo para evitar que se desprendiese, realizados con pigmentos naturales unidos a marmolina, serrín y tierras naturales. Pintaba con cubos donde preparaba la pintura, superponiendo varias capas para conseguir la textura deseada, Recibí una Beca de la Diputación de Granada para la realización de este proyecto y participé en Arco 1986.

Paralelamente realizaba otro proyecto de paisaje gestual, *El chopo ilicitano*¹, pintaba únicamente los que estaban muertos, obras todas ellas dramáticas, muy matéricas como *Salinas*. El soporte es lino natural y me interesaba dejar varias zonas sin pintar, por eso utilizaba telas de color enteladas por mí, las medidas eran 200 x 150 cm, 162 x 260 cm.

En *Ibérica* 1988, utilizo tierra natural del pantano de Elche que tiene una tonalidad muy rojiza unida a pigmentos naturales, sobre lino, continuo utilizando diferentes capas matéricas, sobre ellas dibujo líneas con temas ibéricos.

En 1995, *Dermópolis* se compone de troqueles de la industria del calzado como piezas, dentro de ellos integro papel reciclado pintado con tierras de diferentes colores y formas alusivas a los recortes de la piel sobrantes, collage, y pigmentos naturales, además de una instalación: Un bosque de esculturas aéreas con recortes de piel.

1 Son ejemplares de árboles únicos en Europa que nacen en un riachuelo, con tres hojas diferentes, los que se salían del agua morían.

Las obras dedicadas a *Rosalía Castro*, serie *Celta*, 1997, con técnica mixta sobre madera, integrando fragmentos de poemas escritos, trabajando con diferentes capas superpuestas, acrílico, cal, finalizando con óleo.

Rosas de Ausencia, es un proyecto dedicado a mi madre después de su muerte. Interrumpí mi trabajo para dedicarle esta exposición. Obras de diferentes técnicas, incluyendo una instalación de rosas naturales de 300 X 300 cm simbolizando el proceso de la vida y la muerte, la cual fue presentada en la sala de exposiciones temporales del Museo de arte contemporáneo de Elche.

Más allá de la simple metáfora o del símbolo, María Dolores Mulá ha sabido penetrar desde el color, el dibujo y la materia, esa enigmática realidad de la naturaleza exultante y pura que se manifiesta en la presencia azarosa de la rosa. Desde un posicionamiento estético próximo al minimalismo poético, la artista ha sabido tejer un multiforme y calidoscopio mural donde la rosa oficia como hilo conductor de una sugeridora ceremonia poética, de una ceremonia plástica hecha de retales y de fragmentos de realidades extraídas del mundo orgánico al tiempo que del mundo onírico y sensible tanto de la artista como del espectador, ceremonia o ritual que hace de la naturaleza el objeto máximo de una liturgia intensamente sentida donde la rosa se eleva, sobre todas las posibles metáforas como el misterioso y fascinante signo de los signos².

En 2004 inicio la Serie: *Mulá-Zen*, obras convertidas en grandes ventanas, el color rojo es el protagonista de casi todas ellas sobre tela y madera, solo color, no hay materia alguna y las formas que aparecen son muy sutiles, simbolizan elementos de la Filosofía Zen. A su vez, realizo unas piezas de tinta japonesa sobre papel de arroz envueltas en piezas de bambú, además de una instalación como homenaje a la mujer asiática, ya que “ellas se deformaron sus pies para gustar a los hombres” de 600 x 600 cm, huellas de pies impregnadas de pintura roja, utilizadas como tampón sobre una base transparente suspendidas en el aire de un centenar de amigos que me prestaron sus huellas.

Este universo en rojo es creado por María Dolores Mulá para despertar la mente, por el simple placer de contemplar la obra. La finura de los trazos, los fondos sugerentes y los motivos orientales son un medio escogido para la reflexión personal. La idea de recogimiento, de espacio sagrado, sumido en la observación de los motivos expuestos sirve de vía para el encuentro con uno mismo, con el alma.

La naturaleza convertida en obra de arte o la obra de arte convertida en naturaleza. El sol, el viento, las cerezas, las flores se transforman en artificio, dando lugar una inédita belleza que como las viejas ruinas

2 Peris, Gómez, José Luis. Crítico de Arte. (Fragmento del texto escrito para el catálogo, *Rosas de Ausencia*). Instituto Municipal de Cultural. Ayuntamiento de Elche. 2000.

*entrelazadas con la maleza constituyen un nuevo medio expresivo. Estos pensamientos vitales de la filosofía oriental sirven de base al conjunto exhibido. Huellas que dejan sus marcas, caminando sin rumbo, sin permanecer en un lugar concreto*³.

La serie *Miguel Hernández, 2010*. Son pinturas realizadas con tierra natural de diferentes lugares y colores, dibujando con el pincel dejando sin pintar el fondo de una tela muy gruesa de algodón de color marfil. Fotografías convertidas en poesía visual sobre lienzo. Una escultura de acero corten perforada simbolizando un libro abierto. Dibujos perforados sobre papel hecho a mano de algodón, presentados en un montaje de metacrilato como esculturas e iluminados por detrás componiendo una instalación. En el montaje del poema “El tren de los heridos” utilicé 9 círculos simbolizando las ruedas del tren con collage: vendas para curar las heridas de la guerra, alfileres que representan las cicatrices, pigmentos etc.

La Nada, instalación. Este proyecto nace con la crisis, recordando a Louise Bourgeois, una artista a la que admiro, decía que la aguja era la herramienta del perdón y que servía para reparar lo dañado. Así que pensé, debemos reparar y no lamentarnos. Decidí en este caso coser y utilizar el algodón en las tres cabañas que componían la instalación de 250 x 150 cada una, sobre ellas diferentes piezas circulares con formas primigenias cosidas sobre el tejido, con mucho volumen, dejando el fondo blanco del lienzo. Otra de las piezas de la instalación es “El árbol de los abrazos”, la cual está compuesta por el tronco, son cinco lienzos de lino natural de 1 metro cada pieza, sobre el cual coloqué fragmentos de algodón con formas de cortezas de árboles, formando líneas curvas cosidas. Sobre el tronco las hojas del árbol naturales secadas quedan suspendidas y cosidas entre papel vegetal, con una dimensión es de 550 x 700 cm, la pieza se completa cuando los espectadores se abrazan debajo.

En 2016 en el Museo de la Universidad de Alicante. MUA presento: *Tierra Inundada, María Dolores Mulá, fotógrafa*. Son fotografías digitales realizadas en las últimas décadas en diferentes lugares con el agua como excusa, como elemento referencial a mi hogar.

María Dolores Mulá se acerca a la fascinación del agua, como fotógrafa. Y es curioso, porque el medio propio de expresión de la fotografía es la luz, pero al contemplar el agua, lo que de ella nos seduce es precisamente su juego con la luz. El agua brilla, refleja y reverbera con la luz. El agua es a veces un espejo y a veces -como en Homero- un oscuro y negro abismo. Pero como aquí se trata de un agua encharcada sobre la tierra, encerrada, retenida, rota o desbordada, nos encontramos entonces con el tercer elemento de la

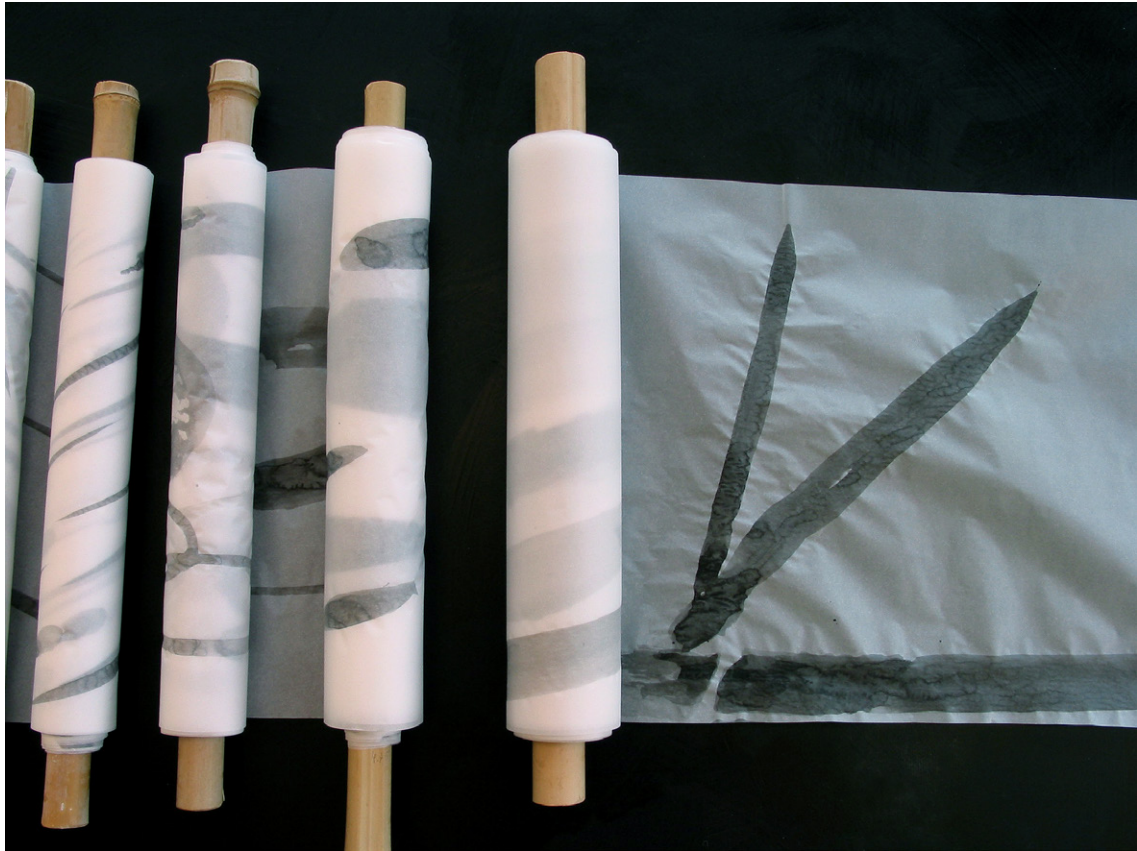
3 Marco, María. Doctora en Historia del Arte. MULA-ZEN. Edita: Universidad de Alicante. ISBN: 978-84-933713-7-8. 2004.

tierra. Ya lo hemos dicho” Tierra Inundada” es el título de esta exposición. Luz entonces, tierra y agua. Y aunque todavía no nos hayamos fijado en ello, la mera simetría nos obliga a darnos cuenta de que, en estos paisajes acuáticos, también está presente y representado el aire. Los cuatro elementos de los griegos, fuego, tierra, agua y aire, nos aparecen entonces cuando tratamos de acercarnos a la contemplación de tan sólo uno de ellos⁴.

4 Cereceda, Miguel. Crítico de Arte. Tierra Inundada, María Dolores Mulá. Fotógrafa. Edita Museo Universidad de Alicante. ISBN: 978-84-943169-7-5. 2016.



La Nada. Instalación 2014



Mulá-Zen. Tinta japonesa sobre papel vegetal. 13X40 Envueltas sobre bambú.



TIERRA INUNDADA. Foto digital sobre PVC 100x150

Carlos Pérez

Máquinas, demonios, bombas y flores: el origen de las obras

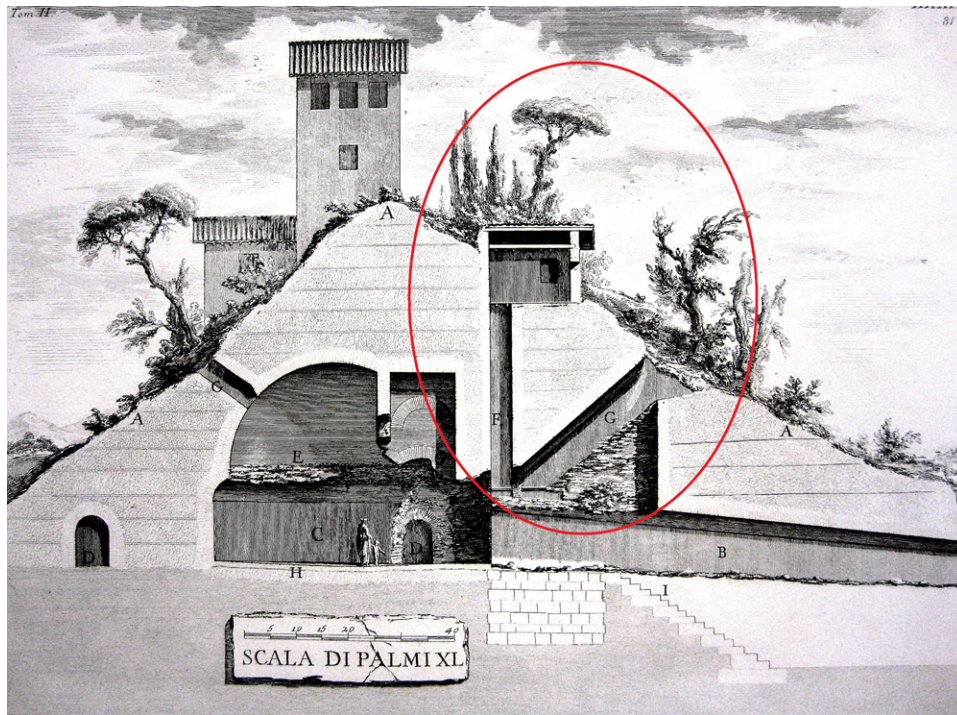
Resumen:

Tres puntos de partida principales dan lugar a un conjunto de imágenes que relacionados entre sí, darán forma a la idea general que articula este proyecto. En él, estampas de tres tamaños, pequeñas, medianas y grandes y composiciones de gran formato de piezas de DM pintadas e impresas, forman un bloque que habla con ironía del ese mal cotidiano que disfrazado de cualquier cosa se nos ha hecho presente de tal manera, que ha dejado de parecernos peligroso, tampoco perverso. Engañoso sería el termino más adecuado, bellas imágenes que en realidad definen maldades variadas, más o menos graves.

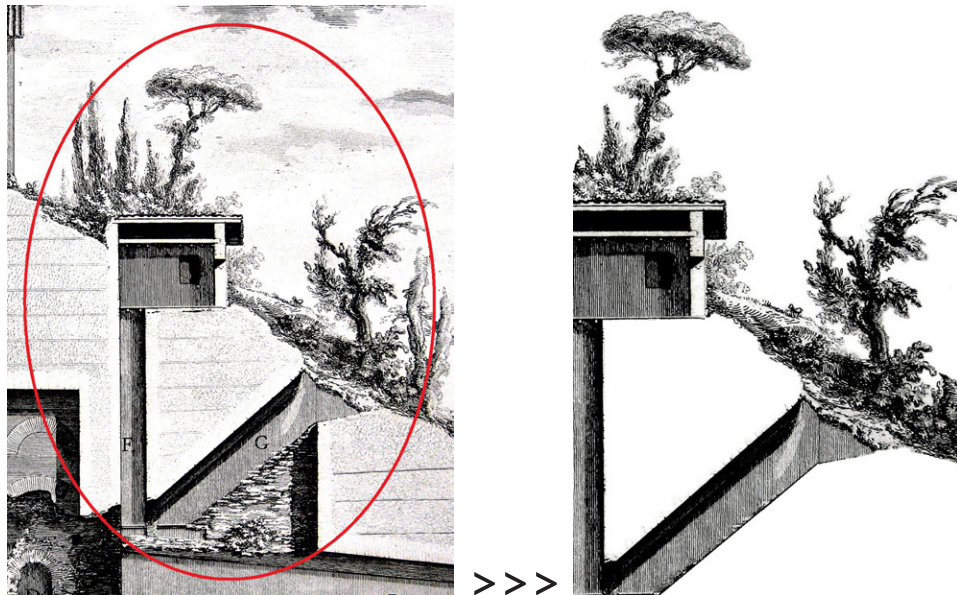
Descripción del método de trabajo y de los argumentos desarrollados para la creación de un conjunto de obras presentadas en dos exposiciones consecutivas en el tiempo en las Galerías Alfama de Oviedo y La Calcografía de Salamanca. Las obras solo se han exhibido repetidas en parte en uno y otro espacio.

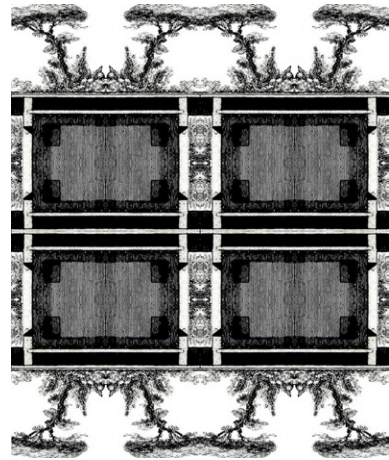
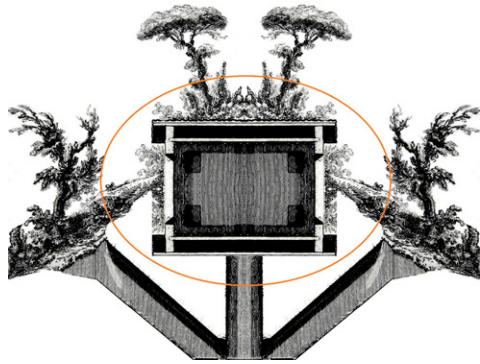
Tres puntos de partida principales dan lugar a un conjunto de imágenes que relacionados entre sí, darán forma a la idea general que articula este proyecto. En él, estampas de tres tamaños, pequeñas, medianas y grandes y composiciones de gran formato de piezas de DM pintadas e impresas, forman un bloque que habla con ironía del ese mal cotidiano que disfrazado de cualquier cosa se nos ha hecho presente de tal manera, que ha dejado de parecernos peligroso, tampoco perverso. Engañoso sería el termino más adecuado, bellas imágenes que en realidad definen maldades variadas, más o menos graves.

-Las Máquinas. De la contemplación privilegiada de la obra de Piranesi, de la oportunidad de ver en directo las estampas sin vidrio de por medio, de poder tocarlas, manejarlas y fotografiarlas en una Escuela de Arquitectura de Cagliari, surge primero la admiración por el conjunto de la obra menos conocida de este autor y luego la utilización de aspectos concretos de ella. De sus "vedute" de la antigüedad clásica romana y de sus planos grabados de estos mismos monumentos, derivan unas formas nuevas que utilizan la riqueza gráfica de estas estampas y engendran un conjunto de elementos extraídos, recortados, "robados" de esas hermosas imágenes, para crear algo bien diferente.

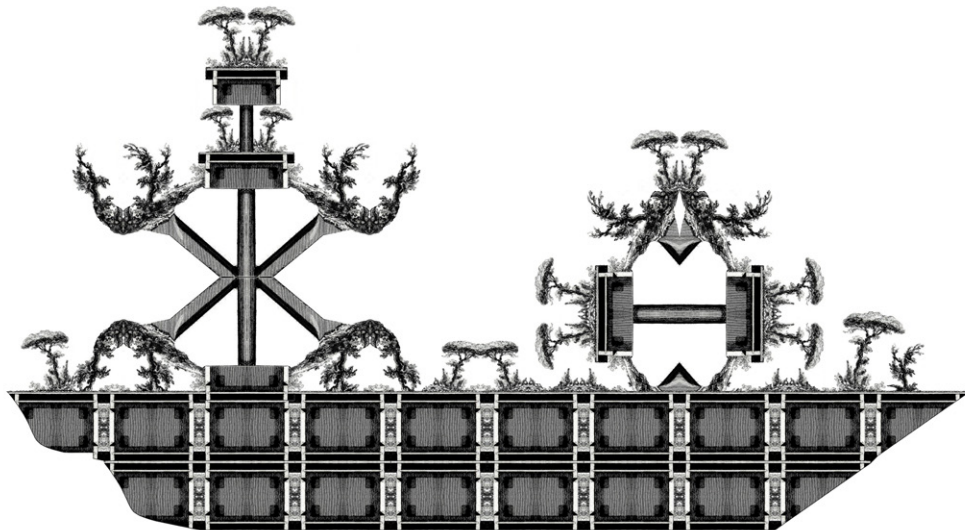
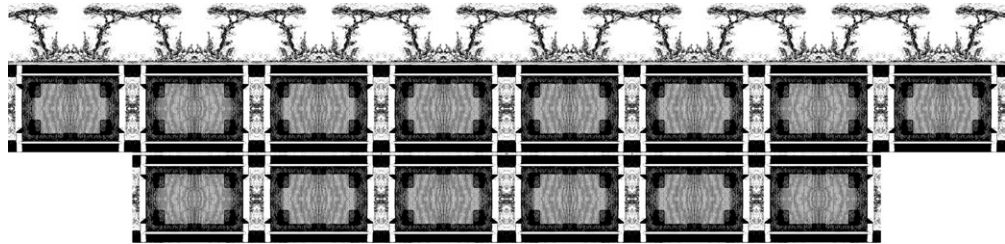


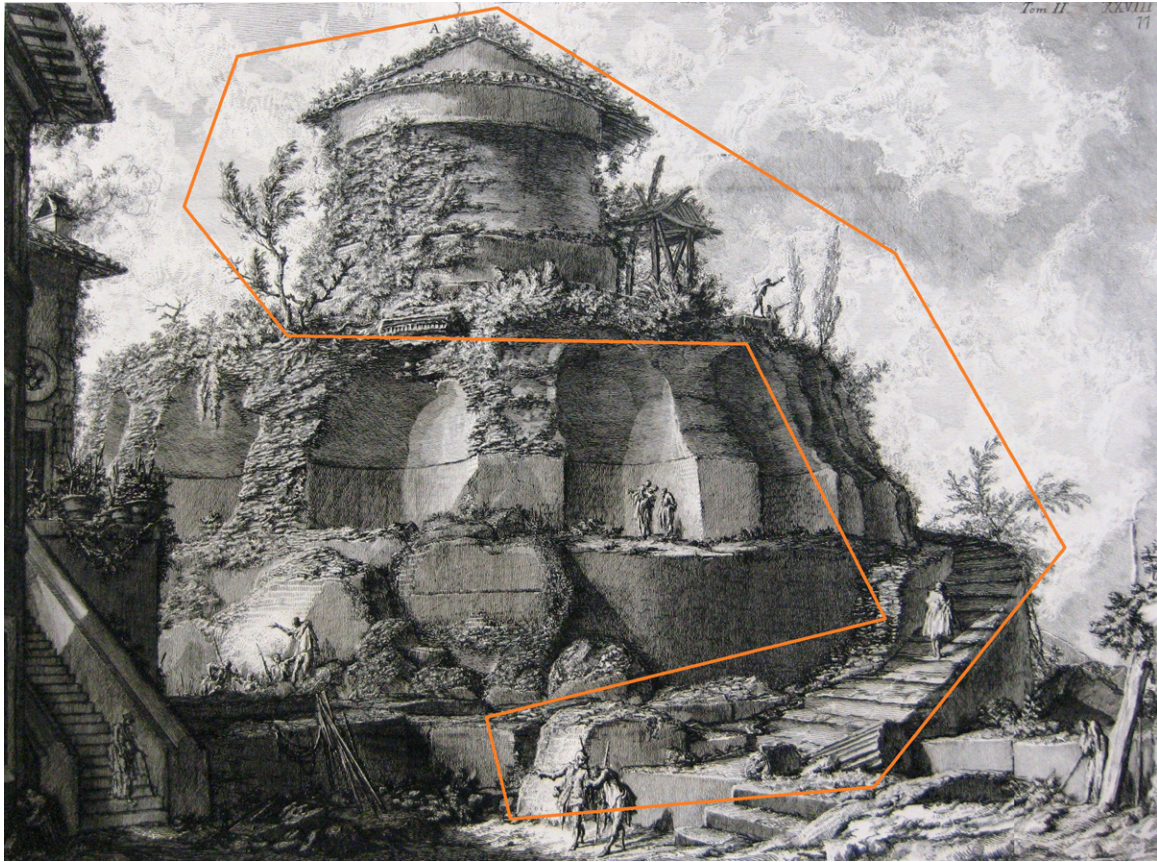
Piranesi: "Scala di Palmi XL", buril y aguafuerte. De la sección longitudinal de un monumento funerario al carguero.



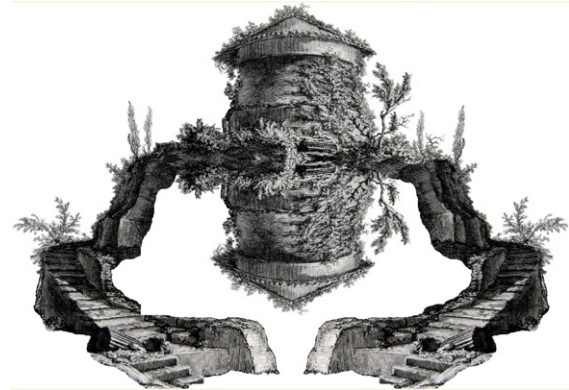
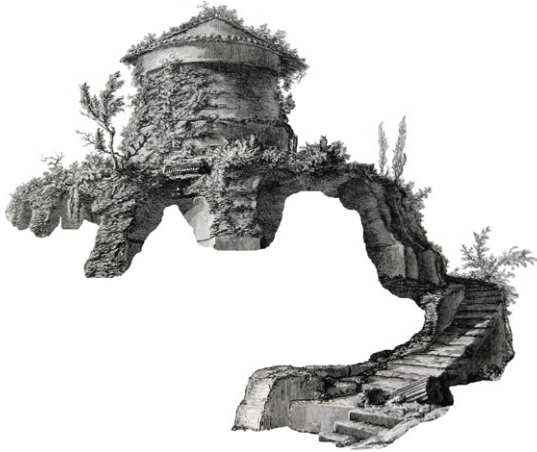


>>>





97



-Piranesi. "Veduta" de un sepulcro atribuido a los Escipiones extramuros de Porta San Sebastian. Buril y aguafuerte. Del monumento funerario a la máquina voladora.

-Las Flores. Objeto de atención y de atracción desde siempre, primero por su evidente belleza, más tarde por su función y por todo lo que son capaces de desarrollar y desplegar para ejercerla. Órganos sexuales ornamentados, revestidos de mil maneras diferentes y pintados de todos los colores, han sido hechos propios fotografiándolos, allá donde me han pillado con una cámara a mano y desde la irrupción en nuestras vidas del Smartphone, mucho más a menudo.

Pero no flores tal cual, sus derivaciones. Flores que se fragmentan, se desdoblan y se vuelven a juntar especularmente, siguiendo las normas propias de una ligera obsesión por la simetría de uno o dos ejes. Flores que acaban originando unos hermosos bichos vegetales que pueden tener de todo, pseudópodos, dientes, uñas..., además de lo que ya tenían naturalmente.

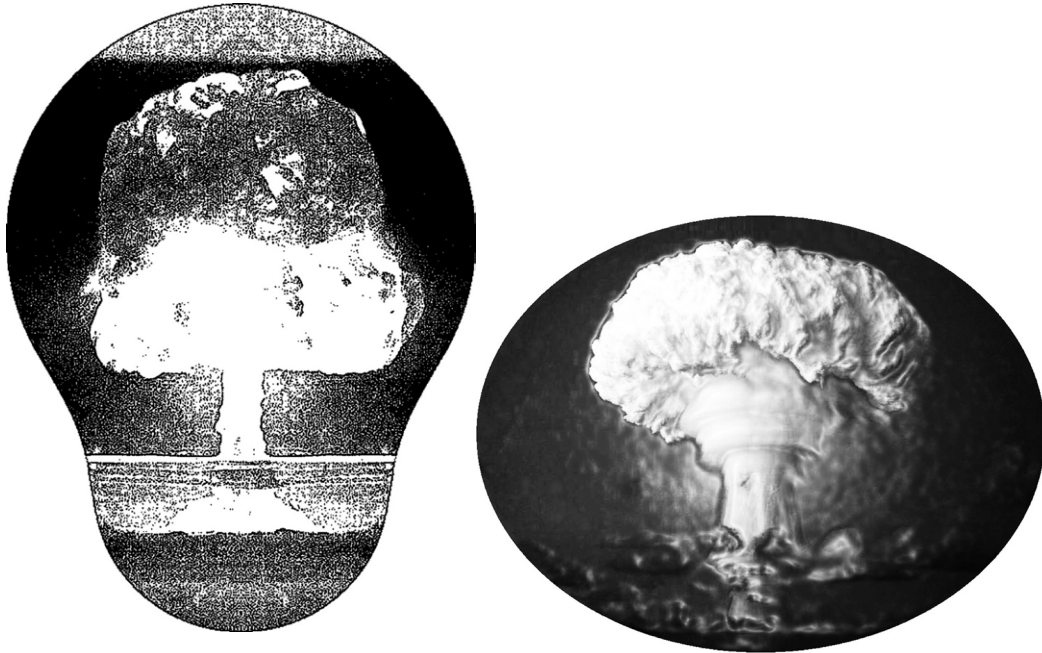


Estas flores transformadas, convertidas en objetos inquietantes de extraña apariencia, forman parte de obras más o menos elaboradas, poniéndose en combinación con otros elementos o siendo estampadas en piezas elípticas para componer con ellas obras en la que la repetición de un elemento, siguiendo un esquema particular, acaba definiendo la obra final.



-Mi jardín mexicano II, serigrafía sobre 76 piezas de DM, y detalla de una de ellas.

Un cráneo humano que se crea acumulando flores raras dentro de sus límites, flores ordenadas como en cualquier jardín ya no para adornar, si no expresar un juego contradictorio entre lo hermoso y lo siniestro.

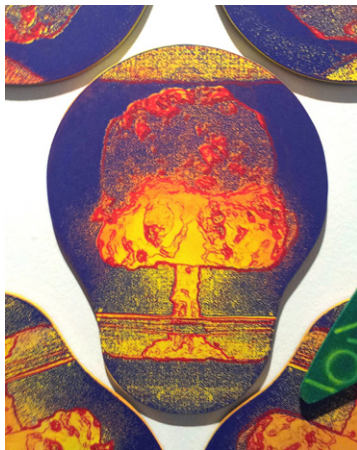


-Explosiones atómicas

-Las Bombas. Que en este caso no están fotografiadas por mí, obviamente. Enlazan con las Flores puesto que las explosiones atómicas se ven como tales, y también como inflorescencias, setas, árboles o caras. Estas bellas y terribles imágenes, congeladas en un instante, pueden parecer flores, y las flores, transformadas para destacar aspectos que no serían remarcables a primera vista, están como preparadas para hacer algo ajeno a su naturaleza: morder, arañar o tal vez explotar. Además, cuando se ponen en el lugar de una cara se suman a la caterva de demonios.



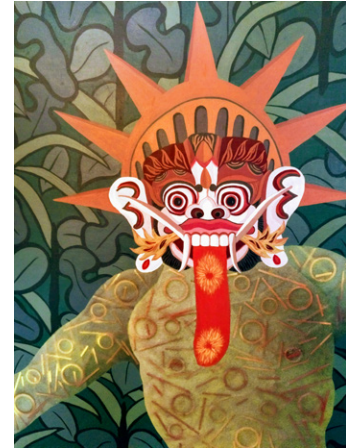
101



-Sayonara.baby. Serigrafía y acrílico sobre DM.

Una explosión estampada en serie sobre un soporte de DM, forma por repetición una nueva imagen esquemática similar a un árbol o a una gran seta, para ponerse en relación con la figura de una geisha directamente extraída de un grabado nipón. De nuevo una confrontación entre la vida y la destrucción, la belleza y la muerte, lo bueno de una tradición cultural milenaria y lo malo de un progreso tecnológico mal entendido y nefasto.

-Los Demonios. Esos personajes que en muchos lugares nos contemplan desde los muros de edificios clásicos y barrocos por toda Europa, nos miran jocosos o enfurruñados, ¿para amenazarnos?, no parece. ¿Para espantar a los malos espíritus que por allí rondan? pudiera ser. Siempre enigmáticos, engañosos, se incorporan a las obras como motivos centrales acompañados por otros de diferente origen, que llevan ya tiempo pululando por mi estudio y por mi vida.



-Máscara decorativa en Villeneuve les Avignon, Demonia castiza(collage infográfico) y Demonio balinés (acrílico sobre lienzo).

Heidelberg, Bolonia, Villeneuve les Avignon, Ciutadella, Madrid o Bali ponen cara a unos personajes ambivalentes, buenos y malos a la vez, capaces de divertir y asustar a los impresionables. Malos no serán pero buenos tampoco, y se llaman como esos personajes de la mitología de la animación creada en el siglo XX, porque ellos eran iguales, mejor dicho peores. Bajo una primera impresión tierna y bondadosa, sentimientos no tan blancos, como la crueldad o el egoísmo feroz, están ahí agazapados detrás de los Dumbos, Plutos o Bugs Bunnys que nos invadieron en la infancia. Ese universo de brujas envenenadoras, hechiceras vengadoras y asesinas, niños de madera devorados por ballenas, o cervatillos huérfanos, tan apropiado para la educación y el entretenimiento de los más pequeños (y que a mí me espantaba), ya no es de recibo. Aunque siga viéndose y pareciendo graciosísimo para muchos.



-Demonio decorativo sobre el frontón de la iglesia del Socors. Ciutadella de Menorca.

La obra en conjunto

Bombas que son como árboles propulsando navíos imposibles, que transportan flores a punto de estallar.

Puertas entreabiertas por las que asoman diablos, esos mismos que en otros lugares parecen volar encaramados a unas extrañas máquinas o quizás balancearse colgados de ellas.

Máquinas que podrían andar, elevarse o navegar, y que en otras ocasiones se transforman en orejas, sombreros y torsos de unos personajes que nos miran de frente casi siempre muy serios.

¿Flores crucificadas o aviones cargados de incógnitas.?

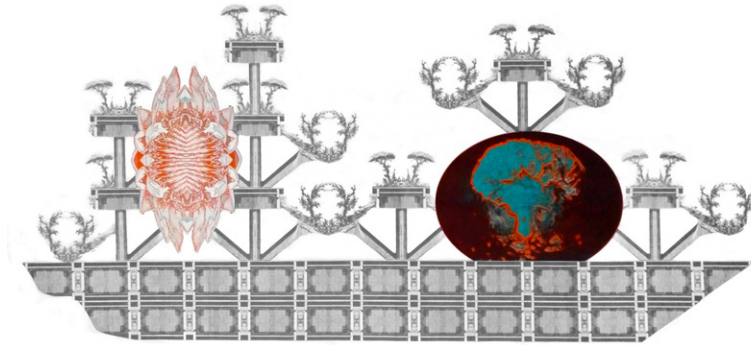
Jardín florido de fiera raigambre mexicana que actúa como “memento mori” según nos alejamos de él y geishas que se recuperan y le dicen “ahí te quedas” a un pasado histórico despreciable.



Esto es lo que las obras son y sin embargo el resultado no es tan negro como pudiera parecer. El gusto por el color y por las hermosas formas que los elementos individualizados poseen, unidos a una tendencia congénita a observar siempre la botella medio llena, da lugar a una obra que sin dejar de lado los argumentos que la originan, participa del humor, la ironía y el gusto por la belleza formal que siempre acaban dominándome. Y yo encantado.



"Goofy", serigrafía digital. 112x76cms.



"Mercancías peligrosas", serigrafía digital. 76x112cms.

La técnica

La serigrafía tradicional cuando aborda la creación de imágenes de origen fotográfico, exige una infraestructura y un proceso técnico complejos que desaparecen con la aparición de las impresoras de pantallas. Éstas, alimentadas con un rollo continuo de seda protegida en una de sus caras por una película transparente, son las que imprimen o más bien perforan la película, siguiendo una información que le suministramos directamente desde un archivo JPG, creado por nosotros de la forma que nos parezca. Pueden ser producto del dibujo directo escaneado, del dibujo con tableta gráfica, de la fotografía o de la manipulación de cualquiera de estos elementos originales a través de los programas de tratamiento de imagen de los que disponemos.

Una limitación. Estas impresoras fueron creadas para la industria textil y las medidas máximas de la imagen impresa son de 28x23 cms. ¿Qué hacer si deseamos trabajar en formatos mayores?. Proyectar imágenes en las que la repetición de un elemento gráfico sea lo que determine una idea y un resultado final o descomponer una imagen mayor en fragmentos de esas medidas máximas que la máquina nos proporciona, y después imprimirlas por yuxtaposición para obtener la obra planteada. En este conjunto de obras se han utilizado las dos posibilidades de trabajo para obtener imágenes que oscilan entre los 27x38 cms. y los 200x220.



"Si mis demonios me abandonaran, temo que mis ángeles también me dejen"

Pintada callejera encontrada en un muro del barrio lisboeta de Alfama. Ignoro si estas palabras pertenecen al propio grafitero o si transmiten un pensamiento ajeno. En cualquier caso, me identifico plenamente con ellas y se ajustan perfectamente al espíritu de mi trabajo y de las ideas que con él he querido transmitir.

Raquel Puerta Varó

Nuevas construcciones de volúmenes no exentos en el discurso plástico. Reinterpretación de métodos y técnicas a partir de materiales semirrígidos.

Resumen:

La línea de investigación actual, plantea un análisis de los comportamientos y de la conducta social del individuo desde un punto de vista formal, procedimental y temático.

Se confeccionan, a partir de unos cuestionamientos concretos, propuestas que generen cierto progreso en relación al desarrollo del individuo en la sociedad, partiendo de discusiones y situaciones a los que se enfrenta diariamente. Por ello, se habla de una defensa de la diversidad y de la libertad del ser en su construcción como ente perteneciente a una sociedad, evitando formaciones y planteamientos erróneos al respecto.

Se debe asumir y comprender, que diferentes somos los individuos y diferentes son las situaciones a las que nos enfrentamos continuamente, y es de recibo hablar de una realidad diversa, heterógena y libre.

Las creaciones presentan una nueva estructuración de formas sobre el plano, procurando una búsqueda experimental en torno al espacio, mediante el aporte de volumen sobre la superficie vertical. Destaca en la plástica desarrollada la utilización del blanco, del color/no color, como ejercicio reiterado en todas las piezas, convirtiéndose en hilo conductor de las creaciones.

El proceso llevado a cabo, se materializa en una obra plástica específica a través de diversas técnicas que abarcan la confección, el bordado o la construcción, en las que el elemento textil se muestra como materia primigenia. Dicha plástica se desarrolla mediante la utilización de recursos formales tales como agujas, hilos, tejidos, tachuelas, adquiriendo este tipo de elementos gran importancia en la elaboración de las obras. Estableciendo un discurso concreto que muestra a su vez una liberación coartada, sometimiento u opresión tanto formal como conceptual.

Palabras clave:

Textil, bordado, volumen, percepción, plástica, color

El proceso creativo se conforma de manera paulatina, mediante un afianzado trabajo de pre-producción, en el que tanto textos, como bocetos o maquetas, apoyan una producción específica que muestra la construcción de un lenguaje plástico característico en el desarrollo artístico de la obra.

Las creaciones suelen presentar una nueva estructuración de volúmenes sobre el plano, procurando una búsqueda experimental en torno al espacio y a la generación de formas, mediante el aporte de corpulencia sobre la superficie vertical. La manipulación de las superficies y la comprensión de las dimensiones desvinculadas del plano, son características concretas de los planteamientos teórico-plásticos que se presentan en la investigación artística; considerando el volumen como elemento indispensable en el discurso de las piezas.

Se plantea con este tipo de obras, reinterpretar de alguna manera el concepto de escultura tradicional, presentando sensaciones relacionadas con las teorías y nuevos planteamientos que versan en torno al individuo y a su liberación, en las que tanto el sentido del tacto y el de la vista, refuerzan la percepción de una imagen concreta visual o cognoscitiva.

La manipulación de estos recursos y de las superficies plásticas, conforman las bases de la metodología de producción de las obras, en las que el volumen ya sea exento o no, se convierte en un hecho obligado.

La creación pues, de estos cuerpos, sobretodo de los volúmenes no exentos en la superficie vertical, se obtiene tras la modificación de los materiales mediante diversas acciones que parten de la delicadeza, en algunas ocasiones, o por el contrario, de la impronta más dura. Este tipo de ejercicios sobre la materia, plantea una reinterpretación del concepto de bidimensionalidad en el plano, dirigiéndose hacia la tridimensionalidad en la vertical.

El desarrollo de nuevas visiones respecto a la plástica y la cultura, son características de la creación artística contemporánea, quebrando las estructuras jerárquicas hasta el momento afincadas. Los límites se han vuelto difusos e incluso imperceptibles, en la actualidad se han revalorizado los procesos de trabajo tradicionalmente comprendidos como artesanía o arte menor, reinterpretando técnicas tales como el bordado o el textil. Hay que considerar que dichas técnicas y métodos de creación, han sufrido en estos dos últimos siglos un nueva reinterpretación, convirtiéndose en técnicas plásticas contemporáneas, no sólo desde una perspectiva de reivindicación feminista sino como una técnica inspirada en artes tradicionales aplicadas actualmente a modelos conceptuales. Los nuevos planteamientos comprenden un proceso de creación conformado por diversas técnicas y materiales, que se desarrollan y reinterpretan en función del mensaje que se pretende trasladar, estableciendo cierta sinergia entre un discurso conceptual y el tejido. Siendo el textil, la costura y el

bordado, recursos que procuran captar todos los sentidos, reforzando la percepción no sólo visual sino también cognitiva, que se convierten en procesadores de sentimientos y sensaciones. Hecho que se convierte en premisa obligada en el desarrollo de la investigación teórico-plástica que se plantea, abordando el textil en diversos ámbitos.

Estas determinadas técnicas y las características formales de las materias, tales como el color o la textura, recuperan la importancia de ese tipo de arte y del proceso en sí mismo, la propia acción se plantea como, el sentido más profundo de la obra. Se pretenden crear lenguajes artísticos en los que las técnicas tradicionales sean reconfiguradas, abriendo nuevos campos de investigación. Este tipo de acciones comprenden intrínsecamente una liberación por parte del material a nivel conceptual, la posibilidad de sesgar, coser o trenzar dan opción a crear obras con volúmenes, de carácter escultórico, sin perder las connotaciones propias de su estructura.

Tipologías específicas como la policromía, monocromía, tramas o urdimbres se constituyen como recursos formales que concretan el mensaje plástico, característica reseñable en el desarrollo artístico que se proyecta. Destaca como ejercicio reiterado la utilización del color/no color en todas las piezas, y se redonda en la búsqueda de la máxima pureza cromática y formal del color blanco, el cual se convierte en elemento destacado del desarrollo plástico. Este planteamiento se basa en los cuestionamientos que desarrolla Kasimir Malevich con su obra “Cuadrado Blanco sobre fondo blanco”, realizada en 1918, en la que plasma sobre la superficie pictórica, un cuadrado blanco dentro de otro cuadrado blanco, destacando la simbología de los únicos elementos que conforman la pieza, el color, el cuadrado y el soporte. Acción artística que bajo los parámetros suprematistas defiende la “supremacía del sentimiento puro del arte, de un sentimiento de no-objetividad, en el sentido de que pretendía, según sus palabras, *liberar al arte del lastre del mundo de las cosas*”.¹ Esta premisa sostiene parte de los planteamientos teóricos y plásticos del desarrollo artístico, referidos tanto a la utilización del color/no color, el blanco, como por el concepto de liberación, de comienzo y fin o de finitud e infinitud.

El uso del color blanco se convierte en hilo conductor de las creaciones que conforman el estudio, potenciando conceptos tales como honestidad, integridad o moralidad, que invitan a ser cuestionados y a reflexionar sobre ellos y sobre los diversos estímulos que generan las obras. La utilización de este tono incita a recapacitar en relación a la liberación de la realidad, del individuo y de su entorno, siendo en ciertos momentos reinterpretado.

1 Díaz-Solís, Ramón. “Filosofía de arte y de vivir: El trabajo de no desilusionarse”. Ed. Verbum. Madrid, 2000.

Por otro lado, la realización de aberturas, oquedades, sajos o incisiones en la materia, convexidades y concavidades, generan una galería de piezas que se liberan, pero que están heridas y a su vez reprimidas nuevamente. Obras que modifican el espacio, que pasan de ser superficie plana a volumen semi-exento, invadiendo su entorno y nuestro entorno. Este planteamiento hace referencia a la obra del artista italo-argentino, Lucio Fontana y sus teorías en relación a la redefinición espacial en el medio pictórico, hecho que se refleja en estas palabras; “Como pintor, mientras trabajo en uno de mis lienzos perforados, no quiero hacer una pintura. Lo que yo quiero es abrir el espacio, crear una nueva dimensión para el arte, encajarlo en el cosmos, cuando éste se expande infinitamente más allá del plano confinante del cuadro”². Con el Espacialismo, este creador propone la concepción de un espacio real modificado pero no oculto, donde el soporte se transforme en propia obra, buscando una nueva definición y desmaterializando de alguna manera la pieza. La alteración de la materia mediante *buchi* y *tagli* (agujeros y cortes) y la monocromía, modifican el concepto tradicional de pintura, asentando un nuevo espacio entre lo bidimensional y lo tridimensional, como se puede observar en las obras tituladas “*Concetto spaziale*”, realizadas entre los años 1950 y 1968

Las aberturas, rasgados o cortes sobre las superficies plásticas, narran el concepto de quedar libres tanto formal como conceptualmente, que a su vez mediante recursos como agujas, tachuelas o hilos en determinadas piezas, muestran una liberación coartada, sometimiento u opresión (*figura.1*). Adquiriendo este tipo de elementos gran importancia en la elaboración de las creaciones, estableciendo un discurso concreto, donde la superficie textil y su manipulación, ahondan en los cuestionamientos planeados en relación a la importancia de las nuevas reinterpretaciones de la plástica contemporánea.

2 McEvelley, Thomas. *De la ruptura al "cul de sac": arte en la segunda mitad del siglo XX*. Ed. Akal. Madrid, 2007.



Figura 1. Raquel Pucrtá Varó. "Clamorem", 2017.

Este tipo de recursos formales reiteran la importancia de la práctica del tejido en el ámbito artístico aludiendo indirectamente al hombre y al animal, a la existencia del ser y a los principios elementales, nos habla de la artesanía y de la manufactura, de lo natural y lo artificial, y se convierte en base de la plástica contemporánea. El tejido ha formado parte de la vida humana desde su inicio, conformando y evolucionando en técnicas y materiales, pero siempre cumpliendo la función primordial, la protección ya sea por abier-

to o para conformar un hogar. Hilos y cuerdas se disponen estableciendo los principios elementales del sistema estructural, mediante solapados, nudos o trenzados, asentándose como una de las expresiones artísticas con mayor presencia en la historia de la civilización. El textil irrumpe en todos los ámbitos de la vida del individuo y es por ello que se convierte en material fundamental de las creaciones que conforman la investigación; el uso, el concepto concreto o la forma se adaptan al momento y situación, y encarnan al ser en sí mismo. Se presenta una expresión estética cargada de simbolismo con múltiples significados y texturas, el color o la composición se postulan como conceptos variables y, por lo tanto, poseedores del mensaje plástico conclusivo.

La recuperación y reinterpretación tanto de materias como de técnicas vinculadas al tejido, la costura y el encaje se convierten en procesadores de sentimientos y sensaciones en el desarrollo artístico planteado. El trabajo sobre el textil, mediante puntadas, como sucede en el bordado, hace referencia de algún modo a la cicatriz, muestra cómo el tejido sufre rítmicamente la punción de la aguja, dejando un rastro, un tatuaje gráfico que testifica la leyenda en torno a las concepciones y/o definiciones, creando un residuo (*figura.2*). Huella que perdura en nuestro inconsciente; donde tacto y vista asientan la percepción de un nuevo desarrollo plástico. Afianzando la importancia no sólo de la técnica sino de la una manifestación cultural en la que se ha convertido este planteamiento.

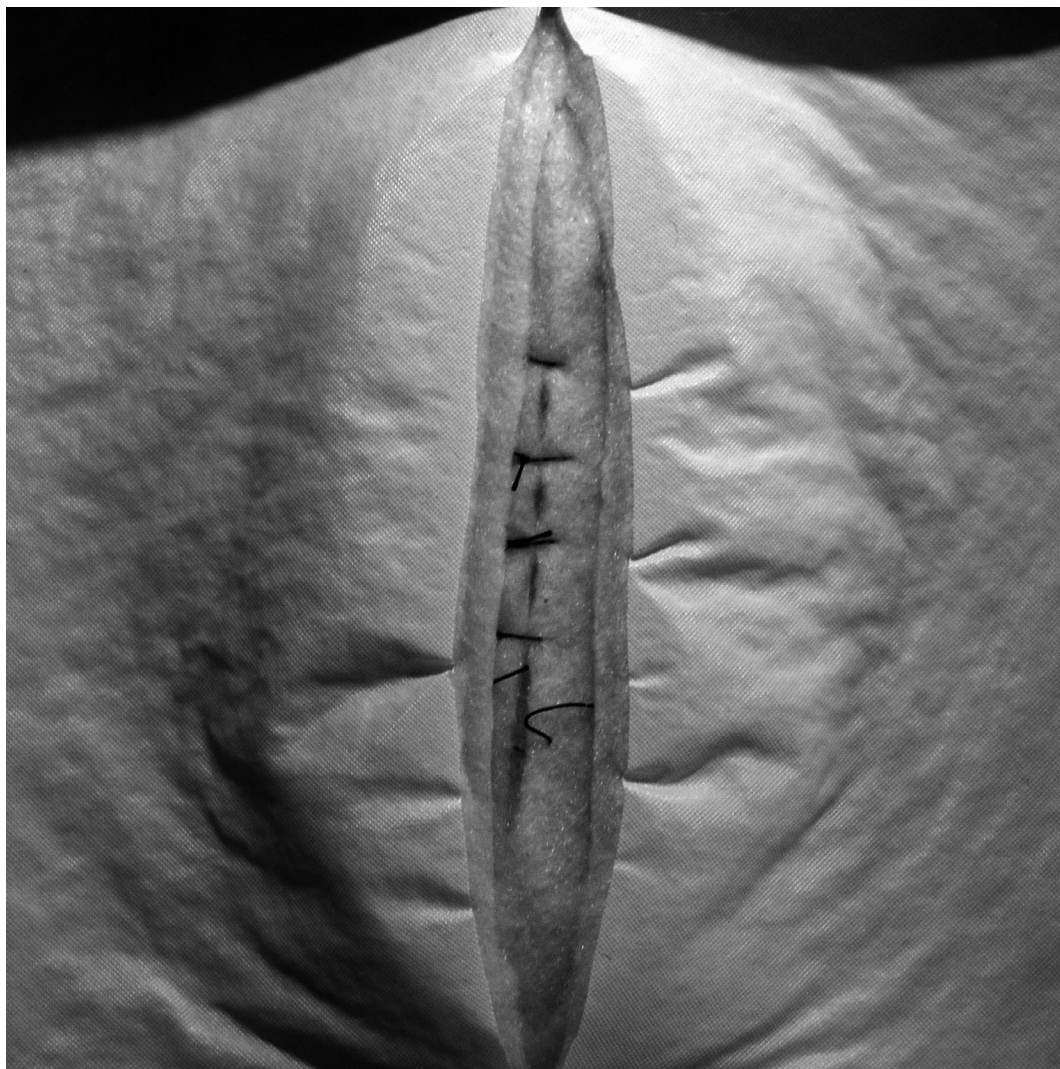


Figura 2. Raquel Pucrta Varó. "Ver", 2018.

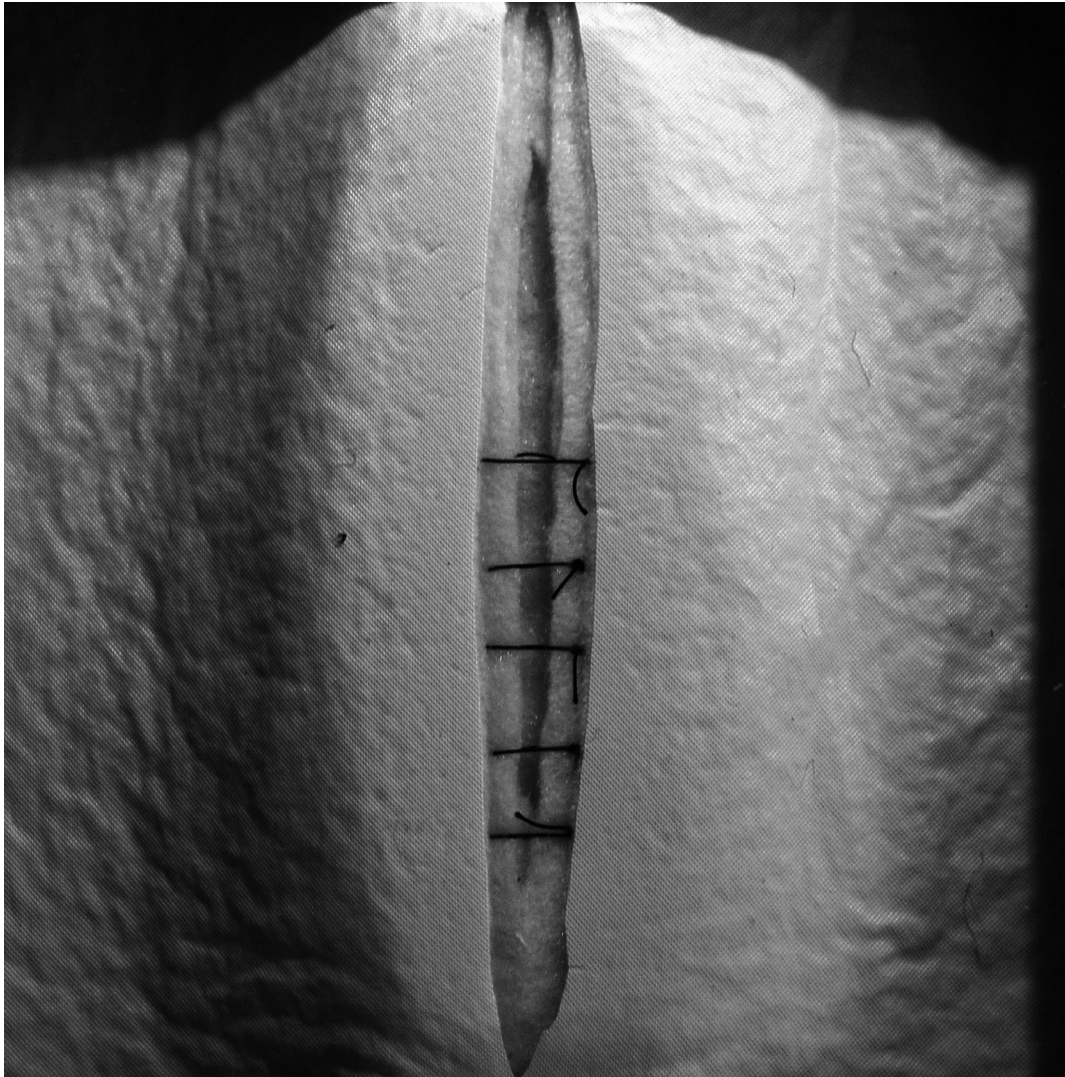
La reinterpretación de la costura y el bordado nos remite directamente a una de las artistas con mayor relevancia en el panorama artístico contemporáneo, Louise Bourgeois durante la década de los años 90, en la que obras como “She Lost It” (1992) o “Untitled” (I Have Been to Hell and Back) (1996) ejemplifican el poder transmisor de este tipo de técnicas. Estos elementos y acciones son de gran importancia en la ejecución de sus creaciones, estableciendo un discurso en los que están presentes temas como la fragmentación del cuerpo, el sentimiento de culpabilidad, la sexualidad, los tabúes o el deseo.

Se abren nuevos campos de investigación en torno a materiales clasificados como soportes, sobrepasando barreras y transformándose en elementos fundamentales de la creación contemporánea. Este tipo de acciones comprenden intrínsecamente una liberación por parte del material a nivel conceptual,

El textil es narrador del pasado, del presente y del futuro, el tejido es una segunda piel e incluso se convierte en ser, como sucede en las obras, creando volúmenes escultóricos que transmiten sensaciones determinadas. Solapados, trenzados, oquedades y nudos, presentan actitudes concretas de un individuo determinado, muestran liberación y/u opresión anclada, austera, donde el textil es dominado por el inconsciente y genera volúmenes que constituyen nuevas propuestas plásticas. La utilización de diversos materiales así como de diferentes técnicas, aunadas en unos parámetros determinados, conforman una línea específica de trabajo e investigación, donde la generación de volúmenes y la transmisión de sensaciones forman parte de una autoría concreta, propiciando una experiencia artística al observador.



Puerta, Raquel RECONSTRUCCIÓN (1).



María Reina Salas Alonso

HUELLA DEL AGUA

El proceso creativo aplicado al desarrollo de un proyecto artístico personal.

La idea. La iconografía. La técnica

Resumen:

El proceso creativo aplicado al proyecto artístico HUELLA DEL AGUA. Reflexiones sobre la idea, la iconografía y la técnica, como partes del proceso. ¿Es posible establecer un orden a priori en el desarrollo de estos tres elementos? Descripción del propio proceso creativo: el origen o punto de partida. La resolución y las conclusiones.

Palabras clave:

Huella. matriz. aguafuerte. iconografía.

Algo tan subjetivo en principio, como la formalización de una idea en imágenes, ¿podría ser susceptible de ser organizado, estructurado? Desde mi inevitable punto de vista no sólo como artista sino también como docente, me planteo a menudo esta cuestión. Sabemos que es relativamente sencillo llevar a cabo la enseñanza de un proceso técnico, ya que existen pautas concretas y objetivables que nos orientan en su aplicación. Pero ¿de qué manera se aprende a ser creativo, cuáles son los procedimientos y en definitiva la metodología que nos facilite el desarrollo de un proyecto artístico? Y ¿Cómo abordamos nosotros mismos esta cuestión a la hora de enfrentarnos con nuestra propia obra?

Es sabido que existen numerosos métodos y sistemas para desbloquear la imaginación, como por ejemplo el método Roukes¹, que plantea operaciones que podemos realizar con las ideas a través de un listado de verbos que expresan acciones de cambio, facilitando el que se pueda deducir o descubrir algo que, si no es nuevo en términos objetivos, sí es al menos infrecuente para el individuo que experimenta. Hay diversas metodologías tales como aplicar imágenes derivadas de otras preexistentes, que nos ayudan a tomar decisiones para la elaboración de las ideas. También disponemos de infinitos ejercicios que estimulan la creatividad y ayudan a que se produzca esa “visita de las musas”, pero como bien decía Picasso, debe pillarnos trabajando. Y esa para mí, es una de las claves de todo proceso creativo.

Aun así, podemos establecer tres fases en las que se fundamenta y organiza el desarrollo de un proyecto artístico. Básicamente, la idea, la iconografía y la técnica, constituyen la estructura que determina el proceso creativo. El orden de estos tres factores, no alterará el producto, es más, cada persona decide, de manera más o menos consciente, intuitiva o totalmente deliberada, por dónde empezar.

La idea, lo que se cuenta, puede partir de infinitas propuestas, sean éstas de carácter puramente estético, conceptual o inherentes a algún tipo de mensaje. En cualquier caso, sugerir, interesar, atraer...es importante. Lo que se comunica es otra cuestión, que muchas veces permanece en el ámbito del propio autor, que observa con curiosidad las diferentes interpretaciones que de su obra hace el espectador. Así pues, la idea puede ser un buen punto de partida, pero a veces también, es una conclusión, por paradójico que nos parezca.

Sería lógico pensar que el inicio es la idea. Que comencemos queriendo contar algo y en segundo lugar, buscamos las imágenes, la iconografía más adecuada para expresar con mayor fuerza o inte-

1 N. Roukes . Desings Synectics Creativity in Desing. Massachusetts,USA.1988.Davis Publications Inc.kjllhxfghl.

rés esa idea inicial. Y por último, investigamos y elegimos los medios técnicos más adecuados para formalizar el proyecto.

Pero, ¿podríamos invertir el orden de estos tres factores y llegar a un resultado igualmente satisfactorio? La respuesta honesta es sí. Cuando tutorizo proyectos de Fin de Grado de mis estudiantes, procuro organizar, que no sistematizar, sus trabajos creativos en base a esta secuencia: la idea, la iconografía o formalización de la idea y la técnica más adecuada para llevar a cabo el trabajo. Pero casi nunca se aplica este mismo orden. Hay casos como el de una alumna que en sus primeros años de carrera comenzó a hacer grabados con iconografías de cactus. Imágenes sencillas y sugerentes, sin un significado más allá de lo puramente estético. En su último curso de Grado, tutoricé su trabajo final que versaba sobre el maltrato machista. Entonces los cactus se llenaron de significado como símbolo de la defensa contra la agresión externa.

Por el contrario, hay personas que tienen muy claro lo que quieren contar y buscan una iconografía, un modo de narrar su historia a través de imágenes que resulten interesantes y transmitan con fuerza su idea inicial. Lo que se cuenta es importante, pero normalmente el interés reside en las imágenes que utilizamos para expresar la idea.

También hay casos en los que si se trata de aplicar un sistema, se producen bloqueos. Contaba Rudolf Arnheim² en su libro *Consideraciones sobre la educación artística*, un cuento- metáfora de un cien pies, al que le preguntaron cómo hacía para bailar tan bien, qué pié movía primero y cuál después... el cien pies trató de dar una respuesta y ya nunca pudo volver a bailar. En este libro, Arnheim aborda aspectos de la creatividad en su proceso de aprendizaje. La esencia de su mensaje es que la visión misma es una función de la inteligencia, que la percepción es un suceso cognitivo, que interpretación y significado son un aspecto indivisible de la visión, y que el proceso educativo puede frustrar o potenciar estas habilidades humanas.

En *HUELLA DEL AGUA* el proceso creativo no corresponde al esquema idea- iconografía- técnica, aunque una vez realizado, se podría explicar en ese orden. El inicio se produce de un modo azaroso. Comparto espacio de trabajo con mi pareja, que es maquetista. Por aquel entonces, él trabajaba en la realización de una maqueta del río Duero a su paso por una zona concreta de los Arribes. Por mi taller circulaban mapas topográficos que llamaban poderosamente mi atención. Me atraían todas esas líneas trazando recorridos tan singulares sobre el plano. Quizás por mi dedicación al mundo de la gráfica, me sugerían hermosas imágenes grabadas al aguafuerte. Lo que en realidad aquellos

2 R. Arnheim. *Consideraciones sobre la educación artística*. 1993. Ediciones Paidós.

trazos representaban, su significado, me atrapó definitivamente: eran ríos, afluentes, gargantas... finalmente el agua que va “grabando” su recorrido sobre la misma faz de la tierra.

Así pues, comienzo a trabajar en una serie de aguafuertes de línea basados en los planos de curvas de nivel. La línea como elemento gráfico, será la base de mis imágenes. Su movimiento, el de la línea, será siempre a través de curvas más o menos sinuosas. El resultado de mi trabajo se concreta en diez estampas grabadas al aguafuerte de mediano y gran formato. En estas últimas, utilizo el ploter como medio de impresión. A la vez, voy dibujando cuadernos de artista que se van llenando de líneas en las que establezco un juego personal: son recorridos que no se interrumpen ni se superponen, siempre discurren a través de líneas curvas. De este modo, iré construyendo un lenguaje personal basado en la línea, que pretende emular los sinuosos movimientos del agua, su fluidez al discurrir, la huella que este movimiento dibuja en la tierra, será la que el útil de dibujo deje en mis cuadernos, o los punzones de grabado en las matrices que posteriormente serán estampadas, plasmando de ese modo su propia huella sobre el papel.

Finalmente, esta primera parte de la serie *Huella del Agua (Huella del Agua I)*, terminará inundando las paredes de la Sala de la Fonoteca de la Universidad de Salamanca, en una exposición llevada a cabo junto a la artista Concha Sáez. La muestra se denominó *ADfabulatio*³.

El espacio expositivo de la sala se articuló en dos zonas. Se trataba de construir un breve viaje hacia un lugar de fábula, acotado al fondo de la sala: “la antesala de la fábula”, en el que se intervino sobre un panel frontal de seis metros y sus muros laterales, a modo de recorrido laberíntico, con itinerarios gráficos que envolvían al espectador en un espacio de búsqueda rítmico y dinámico en blanco y negro. Líneas quebradas en el caso de Concha Sáez y curvas en el mío, partían de los muros laterales para confluír en una enorme pirámide conformada por los dos tipos de trazado, que tienen su origen en las obras en Grabado “Ríos de voces” de Sáez y “Huella del agua” de Salas. De este modo, se dinamizó un espacio de unos 18 metros cuadrados, con un pequeño acceso de un metro de entrada.

En esta misma exposición, situada en “la antesala de *la fábula*”, se situó una pieza perteneciente a *Huella del agua I*, Se trataba de un aguafuerte de gran formato: 140x104 cm. situado en la pared y tres plantillas talladas sobre plástico blanco espumado, de 70x160 cm. ubicadas en el suelo, continuando el dibujo contenido en la estampa, de modo que se producía la sensación de que la pared se deshiciera formando una gran mancha en el suelo que a su vez, reprodujera las formas de la imagen situada en la pared.

3 C. Sáez y M.R. Salas. *ADfabulatio*. Ediciones Universidad de Salamanca. Colección Recorridos cruzados. 2012.

Esta última pieza, será la clave para el inicio y desarrollo de la serie *Huella del agua II*. Las plantillas que conforman la obra junto con el aguafuerte, al igual que los planos de las curvas de nivel, ejercieron sobre mí una irremediable atracción. Formas muy sugerentes que pedían ser estampadas. También y al igual que los mapas de curvas de nivel, tuvieron su origen en la construcción de una maqueta. Se trataba de las grafías que el agua va tallando a su paso por la tierra. El propio río que a través de sus curvas insinúa dibujos trazando recorridos. Pero esta vez se trataba de manchas planas, frente a las líneas de los aguafuertes. La mancha como elemento gráfico, sería la protagonista de *Huella del agua II*. Y de este modo, empezó mi trabajo en el taller. Ya tenía la iconografía que en un sentido poético, me proporcionaba el agua. Mi tarea era traducir esas formas al grabado, aplicar las técnicas más adecuadas para expresar la idea. Las matrices surgieron de la propia maqueta. Cada plano del relieve del cauce del río, dejaba a su vez formas que se corresponderían con el agua que transcurre horadando el paisaje, grabando itinerarios, creando ritmos. Y esas fueron las matrices que después, a través del vehículo de la tinta, conformarían las estampas.

Y en este punto, volvemos al principio: ¿cuál es el orden a la hora de establecer mi proceso creativo en este proyecto? El discurso, lo que se cuenta, surge de la reflexión que hago mientras materializo las obras y sobre todo, cuando las voy viendo terminadas. Entonces lo ves todo muy claro. Las imágenes tienen un sentido, cuentan una historia. Pero también para mí es muy importante que sean independientes del discurso. Es decir, que no necesiten ser explicadas para resultar interesantes. Quiero sugerir, atraer a través de las formas, los espacios, los colores. Me gustaría que cada persona perciba su propia historia e interprete las imágenes sin un guion previo.

En definitiva, *Huella del Agua II*, es un proyecto que plantea una visión poética de los recorridos del agua dibujando paisajes, creando itinerarios de vida. Ríos, afluentes, gargantas...finalmente el agua que va “grabando” su recorrido sobre la tierra, sugiriendo formas diversas y cambiantes.

A veces pienso que la autoría de este proyecto no me corresponde, pertenece más bien al agua misma, ya que son sus huellas las que de alguna manera se reproducen en las imágenes, siendo mi tarea interpretarlas, recrear sus formas siempre sugerentes y atraparlas finalmente en las estampas.

Los diferentes planos que conforman las curvas de nivel que representan la acción del agua, serán las matrices a partir de las cuales surgen las diversas estampas. Superficies de colores planos, azules y rojos, cuyos contornos y derivas, reflejan la huella grabada por el agua en la tierra.

El proyecto se concreta en dieciocho estampas de mediano y gran formato, dispuestas en dípticos, polípticos o individualmente y se plantean en dos colores primarios: azul y rojo matizadas en grises. Están realizadas con procesos de grabado en relieve y grabado en talla e impresas sobre papel. En

algunas, se han empleado además otras técnicas en combinación, como gofrados o grabado a la punta seca.

De las imágenes azules, surgen circunferencias que *escapan* del formato rectangular del resto de las obras, para discurrir, al igual que el agua, libres por otras superficies.

Son veinticinco estampas de pequeño formato que conforman una instalación independiente.

He elegido este proyecto expositivo para reflexionar sobre la creación artística, como marcan los objetivos de este primer congreso en investigación y creación en Arte Contemporáneo. Y cito textualmente: *difundir el arte a partir de una reflexión sobre la creación artística, dentro de un marco transfronterizo, aproximando a los creadores de España y Portugal.*

Para reflexionar sobre mi proceso creativo en esta ponencia, podría utilizar otros proyectos de los muchos realizados a lo largo de mi trayectoria. Pero al ver la convocatoria, tuve muy claro que *Huella del Agua II*, es idóneo en este contexto transfronterizo entre los dos países. Las imágenes son la huella del río Duero que separa o une, prefiero esto último, España y Portugal.



Fig.1 Salas, María Reina HUELLA DEL AGUA



Fig.2 Salas, María Reina HUELLA DEL AGUA



Fig.3 Salas, María Reina **HUELLA DEL AGUA**

I Congresso de Investigação e Criação na Arte Contemporânea
I Congreso en Investigación y Creación en Arte Contemporáneo

Guarda, 8 de junho de 2018



SIMPOSIO INTERNACIONAL
DE ARTE CONTEMPORÁNEA
CIDADE DA GUARDA



MUSEU DA
GUARDA



GUARDA
MUNICÍPIO



UNIVERSIDAD
BSALANCA

CASA DAS
HISTÓRIAS
PAULA REGO



FUNDAÇÃO
D. LUIS

CAMB
CENTRO DE ARTE MARCEL DE SÁ

SERRAVES