

DIALOGANDO CON VACÍOS CALLEJEROS

/DIALOGUING WITH STREET HOLLOWS

Ana Isabel Angulo Delgado / Tutor: Jesús Marín Clavijo

4º Bellas Artes, Málaga / Curso 2014/15

ÍNDICE

1. Resumen y palabras clave (español/inglés)	3
2. Idea razonada	5
3. Trabajos previos	10
4. Proceso de investigación plástica	14
5. Proceso de investigación teórico-conceptual	26
6. Cronograma	31
7. Presupuesto	32
8. Referencias	33
9. Anexo de Fichas técnicas	35

1 Resumen

“[...] para alcanzar lo real es necesario primeramente repudiar lo vivido.”¹

“[...] El coloquio facilita el aprender. En efecto, una vez propuestas las preguntas, se excluye la vacilación y muchas veces con las objeciones se muestra la verdad latente. Pues lo que resulta obscuro o dudoso, se aclara al punto con la confrontación de ideas.”²

Dialogando con vacíos callejeros es un proyecto artístico de escultura. Representa huecos arquitectónicos entre edificios de calles de Málaga. Está realizado con materiales reciclados de las mismas localizaciones, los cuales han sido encontrados, recogidos, transformados y combinados con otros nuevos. De esta manera, los muebles “huérfanos” procedentes del interior de las casas se unen con materiales que se utilizan para proporcionar protección y aislamiento. Con esta heterogénea combinación de objetos desechados y materiales comprados, se simula un irónico hogar callejero.

El título propuesto nace de este concepto, de la relación de diálogo existente entre el artista y los materiales utilizados, los cuales son “escuchados” y comprendidos por el mismo, y del acto de rellenar el hueco de vacío existente entre edificios, lo cual representa un símbolo de comunicación entre ellos. Los edificios de la calle “conversan” y los muebles de sus interiores son los mediadores, son el enlace físico y una extensión del hogar. Estas esculturas son el límite entre lo privado y lo público.

El trabajo se basa en un lenguaje plástico escultórico, mediante el que se pretende expresar tanto el contraste entre los materiales de interior y exterior, como la extrañeza y lo absurdo en el uso y trato de los elementos mencionados. Además, la obra se crea por una composición constructiva de llenos y vacíos. De esta manera se obtienen esculturas de formas abstractas que buscan evocar sentimientos contradictorios e historias que hablan de las mismas calles y de los hogares que la componen.

Palabras clave: escultura, instalación, dialogar, vacío, ciudad, arquitectura, reciclaje, mobiliario, opuesto.

¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992. pp.62.

² DE SEVILLA, Isidoro. *El pensamiento de San Isidoro de Sevilla y su influencia histórica a través de autores del siglo XX*. Joaquín Herrera Carranza. Grupo de Trabajo *Scripturium Isidori Hispalensis* del Aula de la Experiencia. Universidad de Sevilla. [en línea] pp. 12-13. Disponible en: <http://institucional.us.es/aulaexp/PanelP/ISIDORO%20JOR%20INV.pdf> [consultado 3 junio 2015]

1 Abstract

Dialoguing with street hollows is an artistic project of sculpture. It represents architectural gaps between buildings of the streets of Malaga. The materials which have been used for this project are gathered in the exact same streets which it has to represent. These materials 'old furniture' which have been expired in the eyes of most human beings are collected and eventually combined with new ones. So, the "orphan" furniture has been constructed together with materials for isolation and protection of furniture. With this heterogeneous combination of discarded objects and new materials, it is simulating an ironic street home.

The chosen title for this project '*Dialoguing with street hollows*' came out of the following concept: the artist and the materials used in this project have been dialoguing with each other about how to fill in the existing gaps between buildings. This project which has been established is the result of the dialogues which took place between the artist and the gathered materials. The sculpture which has been developed helps two separate buildings communicating with each other by filling the empty space between them. The artist filled in these empty spaces by using the collected furniture. This furniture now has a mediator role between these buildings and results in a physical link, because the furniture has been constructed in such a way that it connects with the other building.

The work is based on a sculptural visual language, which aims to express the absurdity of the way of working of the artist with furniture and exterior of houses. In addition, the work is created for a constructive composition of solids and voids. Thus, abstract forms evoke mixed feelings and stories about the same streets and households that comprise them.

Keywords: sculpture, installation, dialogue, void, city, architecture, recycling, furniture, opposed.

1. Idea razonada

“Para el artista dibujar es descubrir. Y no se trata de una frase bonita; es literalmente cierto.

Es el acto mismo de dibujar lo que refuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar el contenido de su propio almacén de observaciones pasadas.”³

Como bien dice Berger “dibujar es descubrir”, hago referencia a esta cita porque mi proyecto escultórico surge del dibujo y del descubrimiento de espacios invisibles y vacíos. Pues para dibujar del natural es importante tanto lo que se ve materializado como lo que no; tan necesaria es la forma de los modelos como la distancia relacional que queda entre ellos. Dicho espacio vacío es el que me interesa.

Normalmente suelo ir caminando a la mayoría de mis destinos y esto me permite entretenerme en la observación de la ciudad, como en una *deriva*⁴, perderme entre las calles y descubrir un comportamiento de la forma de los edificios en relación con su entorno. Así, según el punto en que nos situemos mientras vamos andando, podremos ver una distancia de espacio vacío mayor o menor entre los edificios enfrentados e imaginar un mayor o menor volumen de aire atrapado entre ellos.

De aquí obtenemos volúmenes arquitectónicos vacíos, que van variando de forma según vamos moviéndonos. Son, pues, estos huecos el objeto de estudio de mi trabajo. Aprovecho el vano entre edificios como lugar que puede ocuparse físicamente y habitarse, y dotándolo de una carga conceptual, pasa a ser un símbolo de lugar de conexión y comunicación entre los edificios y los vecinos que conviven en ellos. Como bien dice Maderuelo: “El lugar no es el



Ejemplo de hueco de Calle Granada, Málaga.

³ BERGER, John. *Sobre el dibujo*. edición a cargo de Jim Savage; Pilar Vázquez (traducción). 1ª edición. Barcelona: Gustavo Gili, 2011. pp. 7.

⁴ Según la Internacional Situacionista y el texto de Guy Debord *Teoría de la deriva*, *Deriva* es el modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia.

espacio que nos pertenece, sino aquél al que nosotros pertenecemos.”⁵ En este caso el lugar es aparentemente inexistente porque el espacio está vacío, no hay nada, pero al ocuparlo con los mismos muebles de la zona el hueco pasa a convertirse en un lugar habitable.

En estas calles que recorro a diario, además, siempre encuentro mobiliario abandonado (mesas, sillas, cajoneras, estanterías, celosías, colchones, etc.). Una verdadera cantera de materia prima desde un punto de vista artístico, especialmente, para construir esculturas de grandes dimensiones a bajo coste. Estos muebles arrinconados en las calles tienen cualidades plásticas que me resultan muy interesantes y aprovechables (formas, texturas, estructuras, colores, etc.).



Ejemplo de algunos objetos encontrados en las calles.

Con este proyecto aúno ambas propuestas: los huecos arquitectónicos y el reciclaje de materiales encontrados.

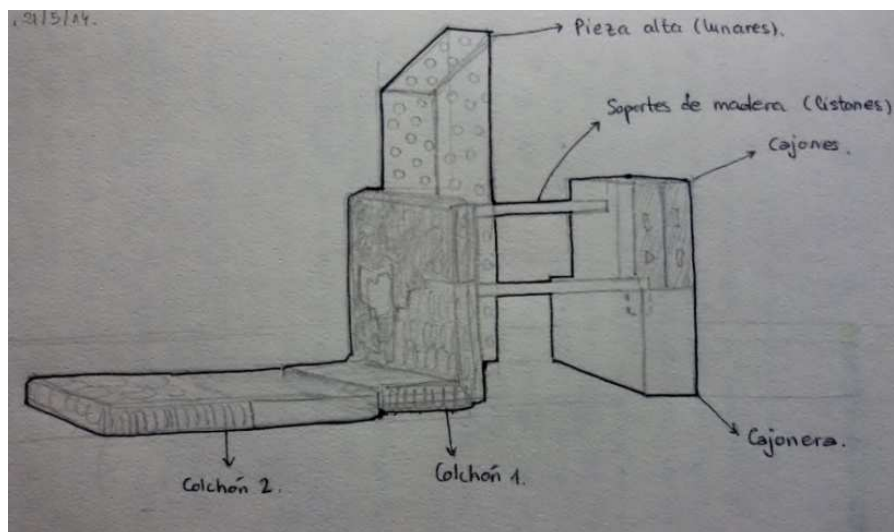
Utilizo, así, fotografías de las calles (tomadas desde el punto en el que recojo los deshechos) y dibujo sobre ellas el espacio transitable y el volumen que podría ocuparse entre los edificios. Me apropio de su forma arquitectónica y la reconstruyo con los objetos abandonados, los cuales dignifico con su limpieza y restauración y con la asignación de una nueva funcionalidad: ocupar un espacio vacío y servir de mediadores. Resultan paradójicos estos objetos de lugares privados que al estar en la calle pasan a ser públicos.

Juego, entonces, a través de la construcción y *deconstrucción*⁶, con las cualidades estéticas y estructurales de los materiales recogidos. Los potencio mediante la unión con otros nuevos que tienen, normalmente, una función distinta: unos, de protección y aislamiento de interior (guata, gomaespuma, cojines, hilo de algodón), y, otros, de delimitación y defensa en el exterior (malla de

⁵ MADERUELO, Javier. *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2008. pp. 17.

⁶ *Deconstrucción* es un término utilizado por el filósofo Jaques Derrida para referirse al desarme de un concepto mediante el análisis de éste, de manera que se muestran contradicciones y ambigüedades.

cercado metálica, pintura). Uso estos materiales añadidos para señalar el límite final de la forma escultórica en contacto con el espacio, es decir, para indicar hasta dónde llega su dimensión física y para mostrar el contorno que la define. Pues al fin y al cabo, “¿No es el límite el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el protagonista del tiempo?”⁷



Ejemplo de diseño de hueco con objetos recogidos.

Hay, también, una fuerte influencia de la pintura abstracta geométrica a la hora de trabajar con los objetos: por ejemplo, en el momento de superponer capas de materiales como si fueran pinceladas de distintos colores y en la manera de componer con formas geométricas, y todo se interrelaciona en un recorrido visual. Creo, de este modo, un lenguaje plástico abstracto que se fundamenta en el contraste y en conceptos antagónicos, debido a los *objetos*⁸ escogidos y a cómo se han trabajado: tanto en lo visual (lleno-vacío, cubierto-descubierto, pesado-ligero) y en lo táctil (duro-blando, áspero-suave, plano-voluminoso) como en lo conceptual (externo-interno, público-privado, viejo-nuevo, desechado-reciclado, agradable-desagradable). Con ello provocho una coexistencia temporal entre el interior y el exterior de los hogares. Al igual que desvela Paz cuando habla de Chillida: “Inmersos en esa realidad cambiante donde se enfrentan tantas dualidades y oposiciones, el ojo y la mano del artista buscan un momento de equilibrio. Forma es equilibrio, convergencia entre fuerzas e impulsos antagónicos.”⁹

⁷ CHILLIDA, Eduardo. *Discurso de Investidura Honoris Causa de D. Eduardo Chillida*. Universidad de Alicante [en línea]. Disponible en: <http://www.ua.es/es/presentacion/doctores/chillida/discurso.htm> [consultado 31 mayo 2015]

⁸ La independización del objeto y su crisis provienen de la acción de contraponer éste a sus fines. André Bretón y los surrealistas estudiaron este concepto, que ya había sido tratado por Marcel Duchamp y sus *ready-made*.

⁹ PAZ, Octavio. *Chillida*. Barcelona: Maeght, 1980. pp. 7.

Las tres esculturas resultantes son desmontables y modulares como si fueran un puzle o tangram. El planteamiento de elaboración de estas esculturas es muy metódico y sirve, en cierta manera, como modo de evasión y focalización y para entrar en un estado de concentración más profundo. Mi manera de trabajar es muy *procesual*¹⁰ y *referencial*.¹¹ Esto quiere decir que doy gran importancia al proceso creativo porque me interesa tanto el acabado como el camino recorrido para llegar hasta él, y hago continuas relaciones con otras disciplinas. Constantemente experimento y pruebo durante este proceso y, en base a las conclusiones, tomo decisiones.

Conjugo, en definitiva, en un mismo espacio-tiempo varias inquietudes: primeramente, mi fascinación por la arquitectura, sus volúmenes escultóricos, que recortan el vacío, y sus posibilidades de abstracción geométrica, de las tres a las dos dimensiones y viceversa; en segundo lugar, una visión utilitaria de los materiales encontrados y una preocupación por sus consecuencias ecológicas y sus connotaciones socio-políticas; y, por último, una necesidad de construir para expresarme. La construcción como verbo y los materiales descontextualizados como adjetivos de una comunicación no verbal. Tal como dice Kounellis: “It’s not just limited to communication though, it’s about expression too. Communication operates on different levels, but when it comes to art, it’s an issue that can be satisfactorily resolved only within a spatial dimension.”¹² Me baso así en una gramática escultórica, arquitectónica, pictórica, poética y política (materia, forma, composición, color, palabra y acción).

Hay una filosofía de cuidado y atención en todo el proceso creativo de este proyecto, en especial en la fase de selección de objetos y de construcción de las piezas finales, en el que he invertido de forma paciente mucho tiempo. De ahí proviene el título de esta serie de tres esculturas que presento. *Dialogando con vacíos callejeros* tiene varios sentidos: el poético, de personificar las esculturas, “escucharlas” y ayudarlas a mejorar; y el escultórico, de sacar el mayor provecho de los objetos encontrados y seleccionados de las calles de la ciudad.

Los títulos de las tres piezas de esta instalación escultórica son esenciales, pues son los nombres de las calles de donde provienen los vacíos y los materiales. Esta referencia conceptual a su

¹⁰ El arte procesual surgió en la década de 1960 y se preocupa por el hacer real, se experimenta como un proceso creativo más que como el producto acabado.

¹¹ La denominación de *arte relacional* se atribuye a Nicolas Bourriaud en el catálogo de la exhibición *Traffic* (1996) comisariada por él mismo. Este tipo de arte da una importancia sobre todo a las relaciones, las que se establecen entre y con los sujetos a quienes se dirige. Los trabajos que se identifican con esta corriente artística suelen pertenecer a contextos cotidianos.

¹² “Sin embargo no está sólo limitado a la comunicación, se trata también de la expresión. La comunicación opera en diferentes niveles, pero cuando se trata de arte, es un problema que puede ser satisfactoriamente resuelto sólo dentro de una dimensión espacial.” (Traducción de la autora).

KOUNELLIS, Jannis. *Non-Verbal Communication*. ARTPULSE [en línea]. Disponible en: <http://artpulemagazine.com/jannis-kounellis-non-verbal-communication> [consultado 26 mayo 2015]

localización en el mapa crea una relación geográfica entre las esculturas. Para mí el mapa representa una conexión temporal también, ya que muestra qué zonas he frecuentado durante un período de tiempo concreto. En las cartelas para su exposición se especifican los materiales que han sido reciclados y encontrados en el lugar y los nuevos añadidos. Esto invitará al espectador a sacar sus propias conclusiones, quien, además, podrá interactuar con las piezas a través de un recorrido visual, táctil e imaginario.



Mapa de donde proviene *Camino del Seminario* y en el que aparecen señaladas las calles de las otras dos esculturas *Conde de Ureña* y *Sierra de Grazales*.



Vista de las tres calles en el Google Earth.

2. Trabajos previos

“Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios”.¹³

Introduzco este apartado con la cita de Bachelard porque, como acertadamente él dice, podemos conocernos mejor a nosotros mismos a través de los espacios. Y esto es lo que me ha sucedido mediante los trabajos de construcción que he realizado durante estos años. Pero fue durante el 3er curso cuando la creación de espacios tomó mayor relevancia en mis proyectos. En este momento experimenté tanto más cantidad de errores como un mayor nivel de aprendizaje. La serie de ejercicios realizados aquí empezaban a tocar el concepto de vacío arquitectónico, la relación de las dos y tres dimensiones y el reciclaje de materiales. Profundicé en la experimentación física del espacio y reafirmé una intención en evidenciar las localizaciones escogidas.

En la asignatura Estrategias artísticas en torno al espacio I usé maderas recicladas, palés e incluso una puerta y una silla, para una instalación que emulara una pintura geométrica abstracta en tres dimensiones. Los principales referentes provenían del *Constructivismo*¹⁴, del *Minimalismo*¹⁵ y por supuesto del *Arte Povera*¹⁶.



Pintura en 3D, 2013.

¹³ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Ernestina de Champourcin (traducción). 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. pp. 32.

¹⁴ Movimiento artístico y arquitectónico a favor de la práctica para propósitos sociales que surgió en Rusia en 1914 y que se interesa estéticamente por la organización de planos y expresión del volumen.

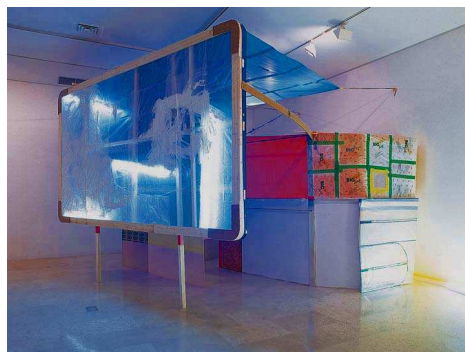
¹⁵ Corriente que surgió en la década de 1960 a partir de una economía de medios, el uso de la abstracción, el purismo funcional y estructural, la austeridad y la síntesis.

¹⁶ Término que proviene del italiano ("arte pobre") como una tendencia de finales de la década de 1960 cuyos creadores utilizan materiales considerados 'pobres' y de muy fácil obtención.

Artistas como Liam Gillick con sus primeras construcciones minimalistas y abstractas (como en *Islas de discusión*), llenas de color pero frías, representaban un referente conceptual y formal básico. Al igual que lo fue Jesús Palomino con sus “chabolas” (*House II*) de materiales nobles y su visión social del arte. Los comento aquí porque ambos han servido de base referencial artística para mi Trabajo Final de Grado.



Islas de discusión, 2001.



House II, 2001.

Para la asignatura Estrategias del dibujo contemporáneo realicé una intervención en el patio de la Facultad con cinta adhesiva para embalaje que llevaba el texto “FRÁGIL”. Marcaba el espacio de tránsito y de comunicación entre una entrada y otra de ambos edificios. Se insinuaba que los que pasan por este pasillo son frágiles al igual que su comunicación fugaz en esta zona de paso. La línea de dibujo sobre el lugar servía como limitación del recorrido y separación de distintas áreas.



Frágil, 2013.

En la asignatura de Proyectos artísticos II me di cuenta de lo que realmente quería hacer y conseguí materializar la idea abstracta de representar un relleno para un espacio vacío. Pasé de la

fotografía dibujada a la pintura y a una especie de “pintura escultórica” o pintura expandida. Incluso, fabriqué un bastidor a medida en cruz (con maderas recicladas) y recorté la tela de lienzo, en donde quedaban los edificios, para dejar sólo el espacio de vacío intermedio unido con el cielo.



Relleno para vacío, 2013.

En la asignatura Estrategias artísticas en torno al espacio II amplié el concepto de vacío. Fue la clave que originó la forma de la idea para el Trabajo Final de Grado. La lectura de *La era del vacío* de Gilles Lipovetsky marcó el arranque conceptual al tratar del individualismo de nuestra sociedad. Quise reflejarlo mediante una pieza de seis metros de largo basada en la repetición de un módulo fragmentado del interior del pasillo de un edificio. El cuerpo de un edificio como estructura de vacío nos puede contar muchas historias. Aquí el pasillo toma intimidad cuando suele ser un lugar de encuentro y las habitaciones quedan expuestas. Una metáfora de los edificios vacíos como representación de nuestra sociedad en la era de las redes sociales y del individualismo. Para esta pieza utilicé conglomerado pintado, con telas y papeles de regalo reciclados.



Vista general de *Estructuras de vacío*, 2013. Y fragmento para la exposición *Songs from space: escultura en la Facultad de Bellas Artes de Málaga* en el Rectorado.

En 4º curso, para la asignatura de Producción y difusión de proyectos artísticos, continué con la idea de vacío y descubrí el hueco arquitectónico. Desde ese momento quería medirlos, aprehenderlos, ocuparlos, imaginarlos, capturarlos, reconstruirlos... Pero sobre todo, quería entender qué era lo que significaban para mí. También mezclé algunos materiales recogidos de la basura (mesas, palés, colchones o un taburete) con otros nuevos comprados. Aunque estaba demasiado centrada en el volumen, el equilibrio de las estructuras y la composición pictórica (colores lisos o estampados), más que en los acabados. No era del todo consciente del significado del uso de esos materiales, de mi actitud ante ellos y de lo que quería transmitir realmente con estas construcciones.



Serie Catching the urban empty, (Calle Marqués, Calle Granada, Calle Dos Aceras, Calle Conde de Ureña), 2013/2014.

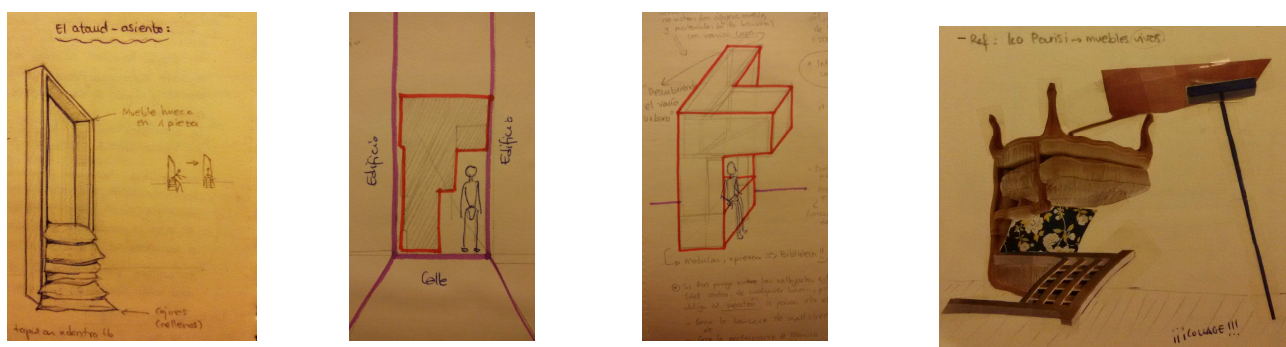
Sin embargo, en estas esculturas empezaban a verse las intenciones que dieron paso al trabajo actual. Sabía que había varios puntos de investigación que se podían seguir potenciando: como dejar a la vista las capas o estratos de materiales y las estructuras, perfilar con gomaespuma los límites del contorno o sacar más partido a la reutilización de muebles del interior de las casas. En definitiva, percibí que cuidando los detalles pequeños se consigue una mayor eficacia.



Detalles constructivos de las piezas.

3. Proceso de investigación plástica

Las fases de este proyecto son muy variadas, pasan desde un comienzo estancado por una dispersión excesiva de propuestas, hasta un fructífero final de generación de ideas concretas para nuevos proyectos. Y es que, a veces, un descubrimiento verdadero surge del caos, ya que resulta del camino hacia lo que nos parece incorrecto y ridículo. Todo empieza en el dibujo, pasa por el collage, la pintura, la fotografía y llega a la escultura e instalación. No sin miras hacia otras disciplinas para experimentar, como la intervención urbana para un arte público y el vídeo documental.



Bocetos de propuestas iniciales.

Mi manera de trabajar va de la experimentación a la conceptualización. Con un continuo ir y venir de retroalimentación entre ambas durante el proceso creativo y de construcción: primero, experimentación y observación; después, conclusiones y conceptualización; y finalmente construcción formal de las piezas, durante la cual observo, experimento, y saco de nuevo conclusiones, en un ciclo sin fin. Y son los hallazgos del proceso, los mismos objetos los que van creando la forma definitiva.

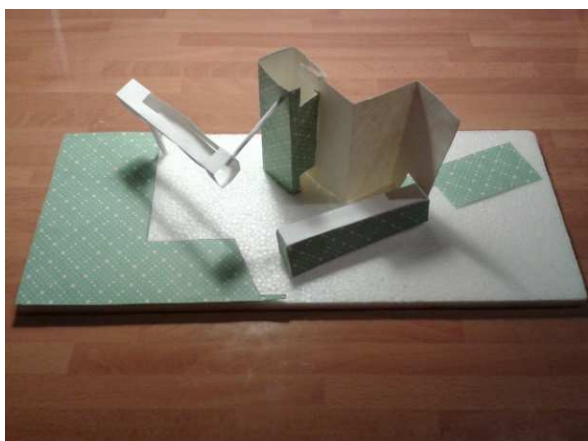
“El universo está hecho de formas y esas formas son sensibles, viven en perpetuo movimiento y sufren cambios continuos. Cada forma es un equilibrio momentáneo, una estructura solo en apariencia estable y ya en movimiento hacia otra forma. Cada cambio es una catástrofe y cada catástrofe una resurrección.”¹⁷

Me apoyo en esta cita de Paz, cuando relaciona las teorías del matemático René Thom con las esculturas de Chillida, porque representa el planteamiento que ideé, en un principio, para estas esculturas. Necesitaba una justificación, ya no sólo filosófica, política o conceptual, sino también una historia imaginaria en la que se me permitiera reorganizar la realidad y actuar como un personaje más. Así, decidí personificar los objetos recogidos de la basura y supuse que entre ellos se ponían de acuerdo para juntarse y reinventarse. Al ser considerados como entes vivos, ello daba lugar a que,

¹⁷ PAZ, Octavio. *Chillida*. Barcelona: Maeght, 1980. pp. 7.

una vez unidos, su forma conjunta mutaría en el tiempo. Las esculturas finales no son por lo tanto un diseño a encajar en el hueco de la calle, sino que provienen de éste para evolucionar en unas formas autónomas. Mi participación consiste en ayudar en todo el proceso y conseguir congelar un fragmento del “equilibrio momentáneo” de esa mutación de las piezas, para que pueda ser observado.

Al comenzar me planteé dos estéticas en el trabajo con maquetas de materiales reciclados: unas con acabados más limpios y depurados (imagen de la izquierda), que fue por la que opté; y otras de apariencia más sucia y caótica (imagen de la derecha):



Ejemplos de maquetas.

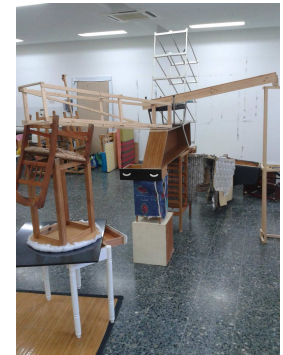
A lo largo de todo el proyecto he seguido una metodología que se ha ido repitiendo las veces que han sido necesarias y que pueden enumerarse en estas fases:

- 1) Recolección de materiales (recogida de objetos de la basura y reutilización de otros materiales de anteriores proyectos). Limpieza y despiece.
- 2) Juego y experimentación con materiales. Bocetos para el vacío según las formas sacadas de las fotografías y las pruebas de uso con el mobiliario.
- 3) Planteamiento del *ensamblaje*¹⁸ de materiales (detalles constructivos) y planificación. Búsqueda de referencias técnicas y artísticas.
- 4) Construcción metódica y su revisión para constatar la coherencia de la propuesta.
- 5) Corrección de errores y mejoras. Referentes artísticos y extra-artísticos.
- 6) Instalación: iluminación, colocación en el espacio y estudio de recorridos. Conclusiones y documentación final.

¹⁸ La idea de *assemblage* o *ensamblaje* como un proceso artístico para obtener tridimensionalidad colocando muy contiguos diferentes objetos-no-artísticos. Proviene de la técnica del *collage*.

Proceso plástico de la pieza *Conde de Ureña*

La primera escultura surge del mobiliario encontrado en calle Conde de Ureña. Con los primeros muebles recogidos experimenté las posibilidades de sus formas y equilibrios estructurales. Me basaba en la *acumulación*¹⁹ como creación del conjunto. De la fotografía desde el punto en que recogí los objetos obtengo la superficie imaginaria del vacío, el contorno que limita el espacio entre edificios y el volumen del hueco rellenable.



Imágenes de la recogida y pruebas con los objetos encontrados.

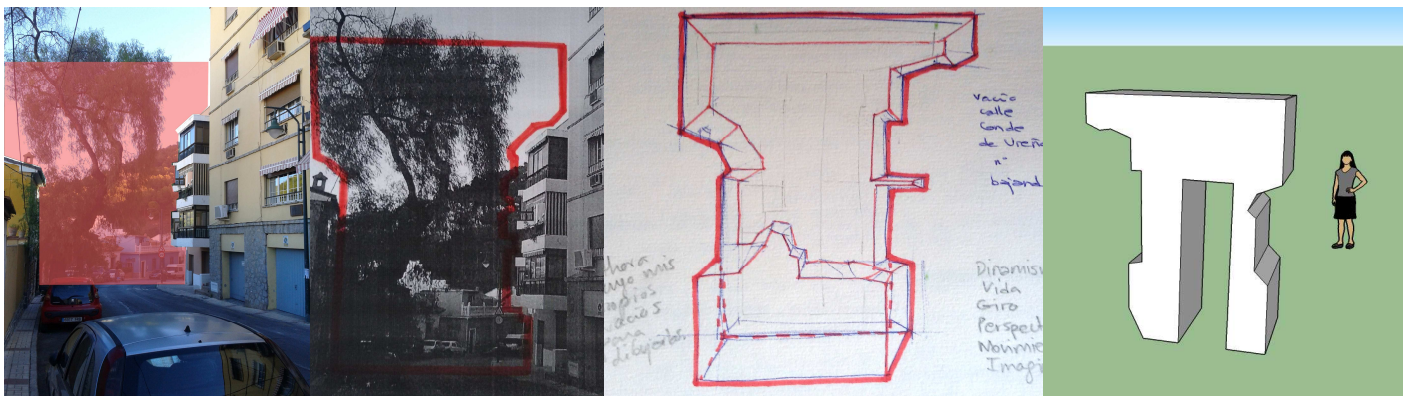


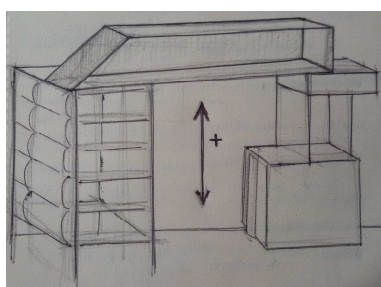
Imagen del vacío de c/Conde de Ureña, bocetos y desarrollo con el programa Sketchup.



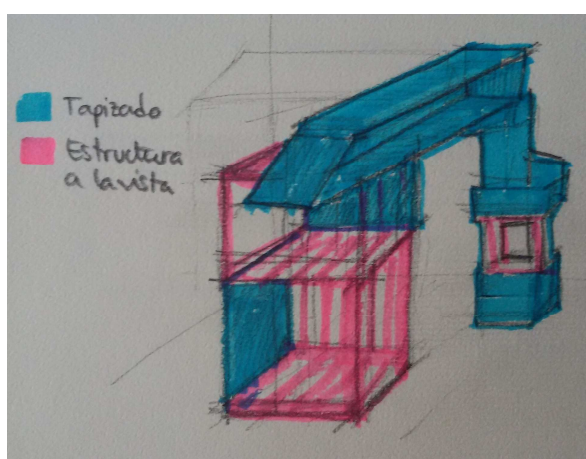
En base a esa forma voy adaptando los materiales de los que dispongo (imagen de la izquierda) y decidiendo qué aprovechar de cada mueble. Con objetos como una estantería, una parte de un armario y pequeños objetos como un taburete, un cajón o una mesita de noche, ya podía conformar una composición relacional. Pero además, que jugara con la

¹⁹ Arman es uno de los primeros artistas que realiza acumulaciones de objetos, creando composiciones que son un reflejo de la sociedad consumista de usar y tirar. Diferente del Dadaísmo, basado en al azar.

construcción modular, el equilibrio y el estudio de la escultura. Como explica Krauss: “[...] el examen analítico. Como hemos visto a propósito de otras esculturas, este análisis consiste en relacionar la estructura interna con la superficie, en decodificar las formas hechas visibles por los bordes y los planos o en responder a las combinaciones de masas y huecos.”²⁰ La forma que iba resultando se prestaba a ser aumentada en altura para permitir el tránsito entre ella y ser más ergonómica. Otra cajonera recogida, junto con una silla y un brazo de sillón, fue lo que definió la estructura final de la escultura. Estos se ensamblarían con tornillos o espigas encajadas.



Boceto con objetos de la calle, cajonera de la basura y cuerpo de la escultura final.



Al ser todos estos muebles de madera me di cuenta de que la mejor manera de combinarle un material blando era grapándolo. Dejando partes vistas y otras ocultas (boceto de la izquierda). La idea era cubrir primero con guata y gomaespuma para después tapar algunas zonas con una tela estampada a flores igualmente reciclada. Así surgiría un mueble extraño de grandes dimensiones casi tapizado. Pero en el proceso descubrí un nuevo hayazgo: las cualidades estéticas y táctiles de la guata.

²⁰ KRAUSS, Rosalind E. *Pasajes de la escultura moderna*. Alfredo Brotons Muñoz (traducción). Tres Cantos (Madrid): Akal, D.L. 2002. pp. 91.



Proceso de tapizado por partes con guata y gomaespuma.

El contraste cromático de la madera marrón y la guata blanca definían claramente cada parte (cubierta y blanda, o a la vista y dura) e iba homogeneizando la pieza. La guata, de apariencia suave, funciona como una capa de protección a modo de corteza ligera, en contraposición con un esqueleto interno duro de madera. Y aprovechando los recovecos de los muebles también se podían potenciar los huecos que se originaban en la misma escultura. Finalmente potencié la parte vista de las estructuras y las contorneé con guata, para así evidenciar el límite del conjunto total de la escultura. En esta última fase era la tercera vez que cambiaba de lugar de trabajo, y con estas mudanzas pude comprobar la eficiencia de la modulación y la estabilidad del montaje.



Detalles de huecos tapizados y resultado final de la escultura tapizada.

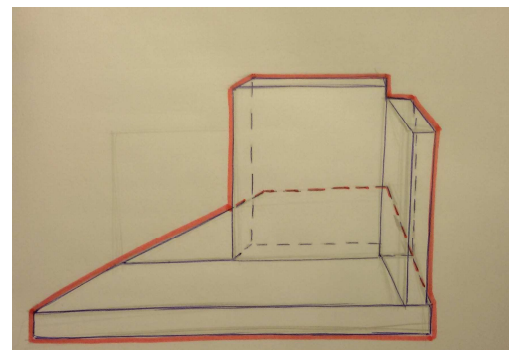
Proceso plástico de la pieza *Camino del Seminario*

La segunda escultura proviene de los colchones recogidos en el Camino del Seminario. Estos los había usado en el anteproyecto como base formal. Y aquí fue un momento emocionante su redescubrimiento: abriéndolos para ver de qué y cómo estaban hechos y valorando cada una de las capas de su composición. Los planos se desplegaban como una proyección para dejar a la vista sus entrañas. Los materiales aislantes y blandos se encontraban con los muelles metálicos, fríos y resistentes.

La forma de este vacío resultó ser más baja para así capturar el hueco, casi como continuación de la sombra sobre el suelo, entre el edificio y la casa. Por ello las capas de gomaespuma desplegadas intentaban simular un abatimiento del plano original, como una extensión o proyección de la propia pieza.



Experimentación con los colchones.



Vacío en la c/Camino del Seminario y bocetos de su obtención.



Primeras composiciones con los colchones para acercarse a la forma del vacío.

De esta manera, aprendí que podía construir una obra al mismo tiempo que la deconstruía, al igual que explica Maderuelo:

“Así, deconstruyendo, se construyen nuevos estados de la consciencia, enfrentando, solapando y mezclando fragmentos aparentemente disímiles que, desde sus posibilidades de sugestión metafórica, ofrecen nuevas lecturas que obligan a resituar la realidad, a mantener nuestro estado de incertidumbre creativa frente a la aparente seguridad que los estados normativos del arte ofrecen con sus caricias expresadas en el reconocimiento de la obra *bien construida*.”²¹

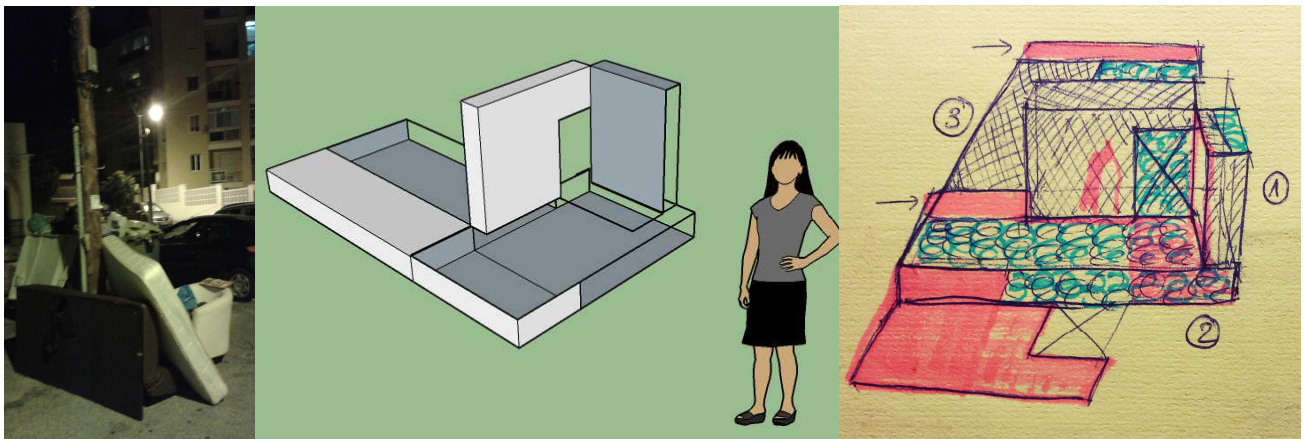
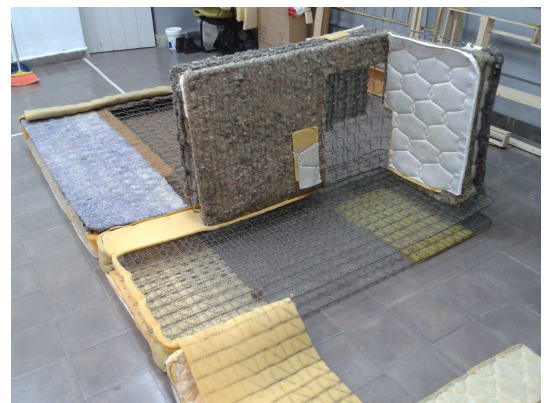


Imagen del tercer colchón encontrado en la basura y bocetos con Sketchup y a mano para definir las partes vistas y ocultas (como partes cálidas y frías por colores).

El hecho de encontrar un tercer colchón fue idóneo para completar la composición formal de la pieza (imagen de la derecha). Se creaba una relación de proporción entre el tamaño de los dos colchones individuales y el de matrimonio nuevo. Así podía continuar con un recorrido visual de las zonas traslúcidas y opacas, como si evocaran las partes inertes y orgánicas de la escultura en su fase de mutación.



Por lo tanto, la cuestión era unificar los tres objetos de una manera más radical. Probé varias formas de hacerlo: perfiles de madera, hilando con cuerda o pintando los contornos vistos del metal. Aquí descubrí que la pintura blanca también conectaría esta escultura a las otras dos, donde el color blanco había tomado una gran relevancia. Incluso el hecho de pintar de blanco los límites del metal

²¹ MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Simón Marchán (prólogo). Madrid: Mondadori España, D.L.1990. pp. 319.

le daban protagonismo a los muelles, así se evidenciaban. Y me llevó a pensar que podía ser una buena idea potenciar la profundidad de los muelles.



Pruebas para contornear y unificar los tres colchones.

Los colchones parecían pinturas geométricas, planas y expandidas, así que para romper esa linealidad de dos dimensiones, experimenté introduciendo algún elemento en el interior. Como la calle da directamente a un campo recogí diferentes tipos de piñas caídas de los árboles y las integré pintándolas de blanco. El resultado ayudaba a dibujar los contornos y señalar las profundidades de los muelles, pero no me solucionaba la homogeneidad y las descarté.

Mirando entonces una capa de malla de nylon transparente que tenía uno de los colchones cuando surgió la clave: envolver todos los colchones juntos con una malla también, pero de cercado metálica. Sería de un entramado similar al de la malla de nylon del colchón original para que quedase integrado. Esto crearía un distanciamiento con las capas íntimas de los colchones y transmitiría una menor incomodidad. La escultura final quedó más recogida y unificada. Al mismo tiempo, dejé sin cubrir un lateral como señal de ese momento congelado de cambio y evolución.



Imágenes de las piezas finales cubiertas por la malla metálica.

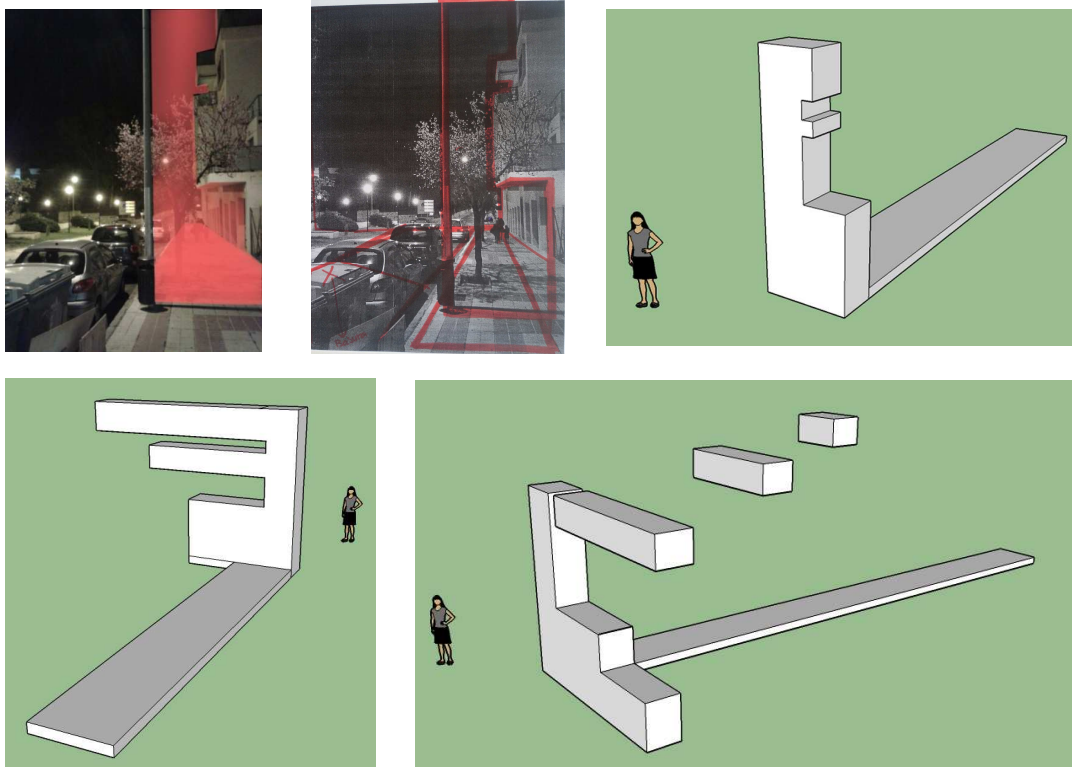
Proceso plástico de la pieza *Sierra de Grazalema*

La tercera escultura se originó con objetos de Calle Sierra de Grazalema. Comencé experimentando con las estructuras plásticas y una mesa plegable. Mediante pruebas de colocación y composición pude apreciar qué cualidades se podían destacar y potenciar de estos materiales. Decidí entonces utilizar sólo los objetos plásticos y combinarlos con cojines, que representarían la parte blanda en esta escultura en contraposición con el plástico duro. Así completaba esta serie escultórica con una pieza representativa de distintos materiales de construcción: madera, metal y plástico.



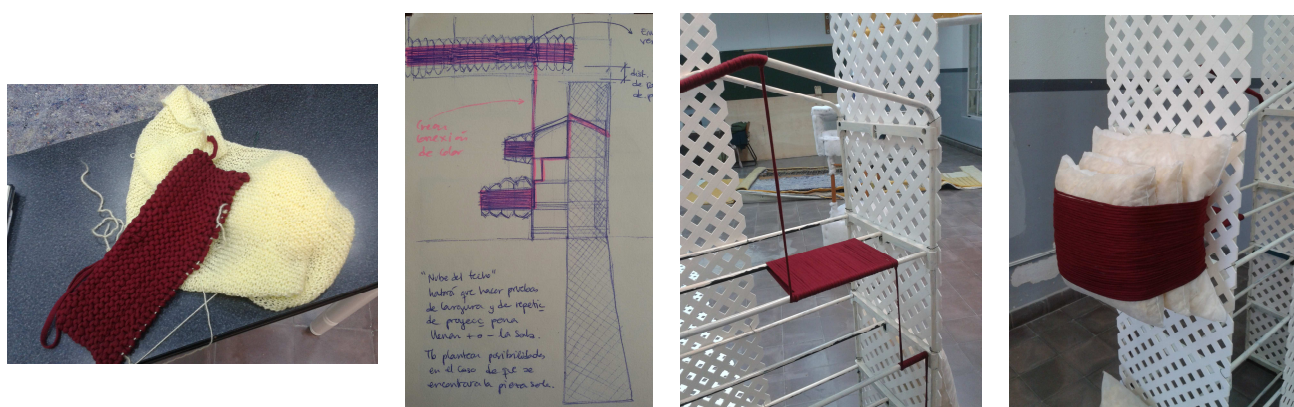
Experimentación con los objetos de plástico y añadiendo cojines.

El desarrollo formal de esta pieza tuvo una mayor evolución al principio (con los bocetos para idear la forma) que durante el proceso de construcción de la misma.



Vacío de c/Sierra de grazalema, bocetos y transformaciones con Sketchup.

En este caso, el lugar de procedencia del vacío se caracteriza por ser muy alargado. Esto me lleva a imaginar el hueco como un sólido proyectado en una perspectiva, un juego de volúmenes que se estiran y expanden hacia el punto de fuga y en el que se recoloca cada una de sus piezas en una posición del espacio y la distancia. Como si se tratara de una explosión geométrica de volúmenes blandos (serían los cojines) durante la cual la escultura está sufriendo un cambio en su extensión. Así estos fragmentos nos envolverían y nos invitarían a imaginar una continuación de esta acción utópica: la creación de un nuevo lugar en el que soñar. “Las utopías consuelan: porque aunque no tengan lugar real, se despliegan, sin embargo, en un espacio maravilloso y liso; abren ciudades de grandes avenidas, jardines bien plantados, países benignos, aún cuando su acceso sea quimérico.”²² Siguiendo la cita de Foucault podemos decir que esta escultura pretende evadir al espectador en un lugar abstracto en el que resguardarse.

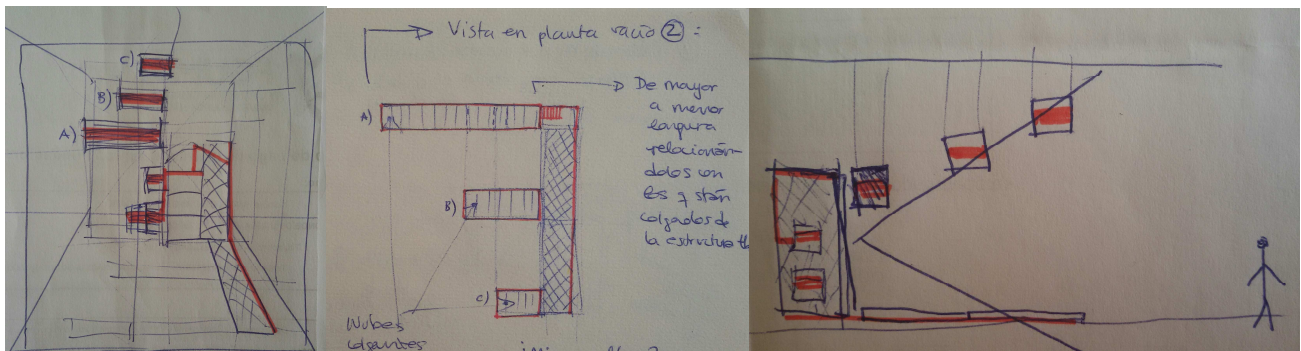


Hilo de algodón burdeos en croché, boceto del hilado y resultado en la pieza.

En este caso encontré rápidamente el elemento de unión entre las estructuras plásticas y los rellenos de cojines: hilo de algodón burdeos. Éste fue otro de los hallazgos claves por sus múltiples connotaciones conceptuales y estéticas, puesto que contrasta sobre el blanco y aporta referencias psicológicas y sociales. El rojo burdeos, que entra dentro de la categoría de los rojos, me interesa porque está relacionado con “el color de la nobleza y de los ricos”²³ y, en consecuencia, con la elevada renta media de los habitantes de la calle Sierra de Grazalema. El hilo se adaptaba perfectamente a los volúmenes y al entramado (el hilado como acto de conexión y como dibujo) y también funcionaba como materia de interior (por ejemplo, recuerda al croché de las abuelas, las cuales cosen en el hogar). En oposición a la estructura de jardinera y las celosías de uso y límite en el exterior.

²² FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Elsa Cecilia Frost (traducción). 4ª edición. Madrid: Siglo XXI, 2006. pp. 3.

²³ HELLER, Eva. *La psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Joaquín Chamorro Mielke (traducción). 1ª edición. Barcelona: Gustavo Gili, 2013. pp. 51.



Bocetos de la disposición de los cojines y del hilado (vista en alzado, planta y perfil).

Restauré la jardinera con pintura blanca y comencé la laboriosa y lenta fase de coser cojines e hilar las piezas. Los dispuse de manera que se relacionaran por el número de cojines, su altura y su distancia, para conseguir una proporción geométrica y un orden. Los dos primeros módulos enganchados a la celosía vertical fueron de 3 y 5 cojines (reutilizados del anteproyecto). Compré más y en total establecí esta progresión de módulos de cojines: 5, 3, 15 (5x3), 10 (5x2) y 5 (5x1). Los dos primeros iban más bajos enganchados con bridas transparentes a la celosía y los otros tres, instalados y colgados de las luminarias (que ya de por sí mantenían una distancia proporcionada entre ellas). Pero finalmente tuve que separar los cojines de los módulos de 15 y 10 en módulos de 3 y 2 por 5 cojines cada uno, ya que si no, el hilado se aflojaba.

Los cojines están colgados con hilo de pescar transparente para crear un efecto escenográfico, como si fuera una instalación temporal del instante del cambio en esta escultura. El hilado de la celosía vertical hasta el suelo, queda cortado para imaginar su continuación en las direcciones de los ejes "Z" e "Y" del Sistema Axonométrico.



Prueba fallida con cojines unidos, separación de cojines, hilado de la celosía e instalación final.

Distribución conjunta de las tres piezas finales en la sala:



5. Proceso de investigación teórico-conceptual

Son muchos los referentes artísticos y extra-artísticos de diferentes campos y disciplinas que me han influenciado durante el proceso de este proyecto. Estos han sido heredados de otros trabajos y otros son nuevos que he descubierto. Pero los artistas plásticos que he considerado más relevantes y que me han acompañado hasta el final del proyecto han sido los siguientes:

Rachel Whiteread (1963)



Untitled (*Double amber bed*), 1991.



House, 1993.



Embankment, 2005.

Esta artista londinense es conocida especialmente por sus obras con moldes de objetos ordinarios o de espacios arquitectónicos interiores. En un principio me interesaba básicamente por su concepto volumétrico, como por ejemplo en *House* (Premio Turner), que rellenó el interior de toda una casa victoriana adosada antes de que la destruyeran. Esa imagen de *House* representaba directamente la idea que yo tenía de rellenar el hueco entre dos edificios, de ver el vacío como un sólido. Al igual que dice Prada: “Solemos asociar la figura con el lleno, pero igualmente podríamos asociarla con el vacío. El vacío es condición del lleno y viceversa.”²⁴ También me seducía su estética minimalista y el uso de materiales monocromos como hormigón, yeso o resina que homogeneízan sus piezas. Así que tomé nota para intentar que mis esculturas no tuvieran un exceso de información visual en relación al número de colores o de texturas. En este caso, menos es más. Un claro ejemplo de esto serían la primera y la tercera pieza de mi Trabajo Final de Grado: en *Conde de Ureña*, utilizo dos o tres colores a lo sumo (blanco de la guata, amarillo de la gomaespuma y marrón de la madera); mientras que en *Sierra de Grazalema*, sólo he usado dos colores (el burdeos del hilo de algodón y el blanco de los cojines y de los objetos plásticos). Profundizando un poco más en la obra de Whiteread descubrí la conexión conceptual con mi proyecto, ya que el valor de su trabajo también consiste en un discurso intimista y con carácter casi autorreferencial. Como refleja en *Untitled (Double amber*

²⁴ DE PRADA, Manuel. “Componer con vacío: Notas sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura”. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Departamento de Composición Arquitectónica. *Cuaderno de notas nº 9*. 2002. pp. 57.

bed), aquí habla de las relaciones que la gente tiene con los muebles y con la casa, cuestión que yo también trato con los objetos. Al mismo tiempo, la postura del colchón *Untitled (Double amber bed)* recuerda a una persona reclinada, incluso nos hace pensar en la gente sin hogar que vive en las calle. En este caso yo no personifico a mis esculturas por su postura en el espacio, pero sí que hay connotaciones en mis obras que se relacionan con las personas desahuciadas y sin techo. Whiteread además otorga una gran importancia al fragmento, al módulo y a la parte en relación con un todo destruido, a la memoria imborrable e igualmente pasada del hogar. Esta sencilla pero ingeniosa idea de construir vacíos, a base de trozos, creo que es uno de los mejores recursos, y yo también lo pongo en práctica en mis tres esculturas, para abarcar grandes espacios y para hacerlos más personales. La suma de algo pequeño puede llegar a ser algo muy grande. Como en la obra *Embankment*, donde la artista ocupó con 14.000 cubos de polietileno traslúcido el museo británico Tate Modern. Partiendo del molde del interior de unas cajas de casa de su madre consigue construir todo un paisaje.

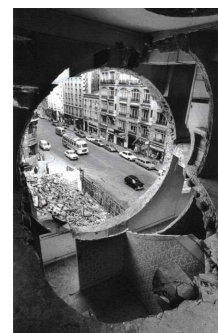
Gordon Matta-Clark (1943 - 1978)



Bronx Floors, 1972.



Splitting, 1974.



Conical insert, 1975.

De la obra de este artista neoyorquino, lo que más me sorprendió en un principio fue su estética impactante, su visión abierta de la ciudad como un campo de trabajo y su concepto de construir desde la deconstrucción (reutilizando elementos preexistentes para un nuevo conjunto). Pero también me cautivó la actitud ante sus trabajos, los cuales realizaba in situ personalmente con un equipo. Es conocido especialmente por sus radicales intervenciones arquitectónicas, como *Splitting*, obra en la que cortó literalmente por la mitad una casa abandonada; o *Conical insert*, acción mediante la que comunicó con una incisión radial dos edificios adyacentes de la burguesía del siglo XVII. Para mí estos cortes son como dibujos, que permiten jugar con una composición espacial y que crean una conexión entre el interior de los edificios y su vida exterior, desvelando lo privado a lo público y viceversa. Estudiando mejor la obra de este artista-arquitecto me fascinaron los vídeos y las fotografías de sus trabajos y, al mismo tiempo, conecté rápidamente con la filosofía de su colectivo *Anarquitectura*. En ella tienen en cuenta los espacios olvidados o descuidados del entorno

urbano y experimentan con la dimensión de la ubicación y la metáfora. Me interesó en concreto la obra *Bronx Floors*, ya que Matta-Clark descontextualiza trozos recortados de suelo que obtiene del interior de los edificios. En estos podemos ver las capas constructivas como una revelación de la verdad, una realidad del sueño fallido americano de su época. En mi proyecto también quería, de alguna manera, dejar a la vista los “estratos” del proceso constructivo y crear una relación político-social con la situación de crisis actual. En mi segunda pieza, *Camino del Seminario*, es donde más se aprecia su influencia sobre mi trabajo, ya que los colchones quedan abiertos y cortados, reinventados para construir una nueva escultura.

Txomin Badiola (1957)



Bastardo en Bañiland, 1990-1992.

Este artista bilbaíno es heredero del legado de Jorge Oteiza, también muy influyente en los inicios de mi proyecto, y así es como se define él mismo: “Soy hijo bastardo de la vanguardia, por la vía del constructivismo y de la posmodernidad”²⁵. En un principio, a primera vista, me interesaba su trabajo por la estética limpia y casi minimalista, ya que crea composiciones dinámicas con planos y volúmenes geométricos de diferentes materiales y con diversos objetos. Muchas veces con mobiliario y en especial su uso en repetidas ocasiones de la silla para “inutilizarla” dentro del entramado escultórico, como por ejemplo ocurre en *Bastardo en Bañiland*. Pero al fijarme mejor en los dobles sentidos de sus obras, caigo en la cuenta de que ha sido muy influyente en mis tres esculturas por el discurso abierto y



Quién, cuándo o cómo (desconocidos), 1995.

desestructurado de sus instalaciones: tengo una constante referencia hacia su idea de desmontaje, desvelamiento o deconstrucción; que he intentado aprovechar en mi trabajo, aunque por mi parte de manera más arquitectónica que dinámica. Muchas de sus esculturas me parecen instalaciones que antes estuvieron en movimiento y que ahora han sido paradas justo a mitad de camino de su movimiento para contarnos historias. Badiola por supuesto me enriquece por su juego con el interior y el exterior y por su

manera de generar sensaciones contrarias de fascinación y malestar en un mismo espacio-tiempo. Como ocurre en su obra *Quién, cuándo o cómo (desconocidos)*, y que curiosamente coincide con la idea de Lozano-Hemmer a este respecto:

²⁵ BADIOLA, Txomin. Txomin Badiola presenta su primera antológica en el Macba. El País [en línea]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2002/03/15/cultura/1016146807_850215.html [consultado 8 junio 2015]

“El arte se nutre de la ambigüedad. La ambigüedad es la capacidad de un mismo momento ser interpretado de forma diferente por varias personas y esa es la riqueza también de la poesía. La poesía lo que intenta no es describir algo con una precisión higiénica y perfecta, como se intenta hacer en las ciencias. En el arte lo que buscamos es más ocultar o confundir o hacer preguntas o hacer cosas complejas o ambiguas. Precisamente porque eso te da paso para una interpretación más subjetiva. Entonces el arte, use tecnología o no, debe por definición buscar esa incertidumbre, esa pasión, esa capacidad de cuestionar nuestro entorno.”²⁶

Doris Salcedo (1958)

De esta artista colombiana me interesa en un primer instante el hecho de que trabaja con muebles para realizar sus esculturas y sus instalaciones. Por ejemplo, en la instalación *Topografías de la guerra*, me resultó muy curioso cómo utilizó sillas para llenar el hueco de una casa entre dos edificios. Pero una vez te acercas un poco más, te topas con la realidad compleja de su obra y descubres la poética, la filosofía y lo político de sus proyectos artísticos. Poesía y política son dos conceptos que me interesan mucho y los he tenido muy en cuenta a la hora de trabajar en mis esculturas



Topografía de la guerra, 2003.

con objetos encontrados en la calle. En las instalaciones de Salcedo su carácter metafórico y conceptual representa un exquisito ejemplo de diálogo, pues ayuda a que las víctimas de los conflictos puedan contar sus historias, aunque sea a través de la escultura. Utiliza normalmente para ello muebles que transforma para conformar nuevas piezas, los desprende de su carga familiar y les confiere una atmósfera de malestar y horror. De nuevo sentimientos encontrados, ya que el mobiliario doméstico no nos transmite lo que esperamos. Como es en



Unland. La túnica del huérfano, 1997.

el caso de *Unland. La túnica del huérfano*, donde trabaja con mesas partidas que une cosiéndolas con pelo inorgánico y seda blanca. Cada material cuenta, al igual que a la hora de realizar mis piezas, tuve cuidado de no distorsionar la idea en la que me basaba con una excesiva heterogeneidad de materiales. Consideré que cada objeto o material unido también debía de tener un significado acorde con el conjunto de la obra. Me resulta muy útil ver aquí lo aparentemente absurdo del acto de Salcedo (coser las maderas), pero es el gesto lo que lo dice todo y el tiempo paciente dedicado a ello.

²⁶ LOZANO-HEMMER, Rafael. *Entrevista a Rafael Lozano-Hemmer*. Hoy es arte [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6viBKRhQjyQ&feature=share> [consultado 8 junio 2015]

Igualmente el título de su obra es muy importante para ella y en este caso es el nombre del verso de un poema de Paul Celan.

Eva Hesse (1936-1970)



Accession III,
1967.

De la obra de esta artista norteamericana me interesa su apariencia orgánica dentro del marco posminimalista²⁷ y del Arte Povera, que tanto me han influenciado en todo mi trabajo. En concreto la pieza de Hesse *Accession III* marcó un antes y un después en mis esculturas, pues al verla tenía la sensación de que estaba viva y me imaginaba lo que podría transmitirme tocar los “pelos” de su interior. Ese contraste, de apariencia suave y blanda de su interior (con tubos de plástico) frente a lo duro a modo de caparazón del exterior (con fibra de vidrio), fue lo que más me impactó y tuve la necesidad de llevarlo a cabo en el lenguaje plástico de mis esculturas. Sabía que necesitaba generar contradicción con los materiales pero Hesse fue la clave definitoria para terminar de confirmarlo:

“Art and work and art and life are very connected and my whole life has been absurd. [...] absurdity is the key word...It has to do with contradictions and oppositions. In the forms I use in my work the contradictions are certainly there. I was always aware that I should take order versus chaos, stringy versus mass, huge versus small, and I would try to find the most absurd opposites or extreme opposites.”²⁸

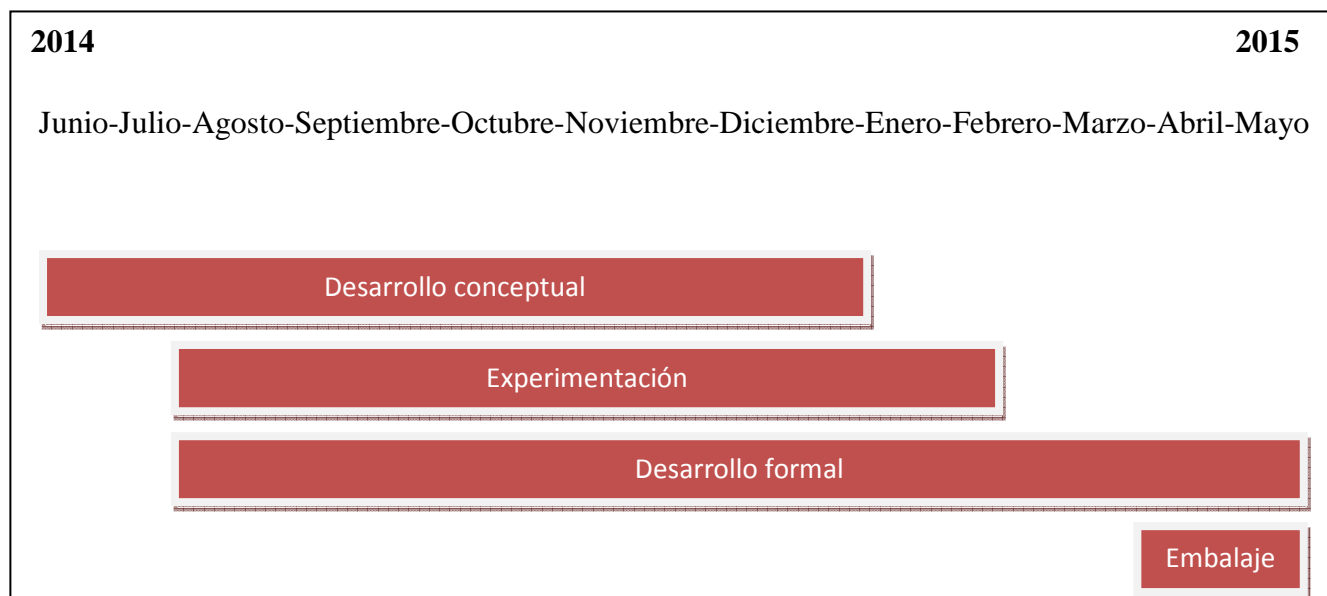
Igualmente me resulta muy intrigante el trasfondo sensual que tienen sus obras. La *antiforma*²⁹ le permite crear una dimensión inquietante y extraña, al igual que pretendo yo en mis esculturas, cuyas formas finales son generadas por el mismo proceso subjetivo.

²⁷ El posminimalismo (“post-minimalismo”) es un término que fue acuñado por crítico, comisario y historiador del arte Robert Pincus-Witten en 1971, se utiliza en diversos campos artísticos y su premisa es ir más allá de la estética del minimalismo.

²⁸ “Arte y trabajo y arte y vida están muy conectados y toda mi vida ha sido absurda. [...] absurdo es la palabra clave...Tiene que ver con las contradicciones y oposiciones. En las formas que utilizo en mi trabajo las contradicciones están ciertamente ahí. Siempre fui consciente de que debo tomar orden contra el caos, lo fibroso contra la masa, lo enorme frente lo pequeño, y me gustaría tratar de encontrar los opuestos más absurdos u oposiciones extremas.” (Traducción del autor). HESSE, Eva. *Ideas, Earth and Actions*. The slide projector [en línea]. Disponible en: <http://theslideprojector.com/art1/art1summer/art1lecture10.html> [consultado 9 junio 2015]

²⁹ Robert Morris, en su artículo *Anti form*, de 1968, defendía un tipo de escultura intimista donde los materiales utilizados se correspondiesen en algún modo con el estado psicológico del autor. Asimismo el proceso de creación formaba parte de la obra de arte porque daba énfasis a su valor psíquico.

6. Cronograma



Desarrollo conceptual: Periodo de desarrollo de la parte conceptual del proyecto.

Experimentación: Tiempo de pruebas de diferentes recursos formales para potenciar y beneficiar tanto estética como formalmente la obra.

Desarrollo formal: Duración para la realización del conjunto de toda la obra, paralelamente a su desarrollo conceptual.

Embalaje: Una vez finalizado el proyecto se procedió a su correspondiente embalaje para transportarla.

7. Presupuesto

Concepto	Cantidad	Precio/Ud.	Gasto
Limpiador de muebles (bote)	1	0,98 €	0,98 €
Bayetas (paquete)	1	1,35 €	1,35 €
Lijas de madera (paquete)	1	4,00 €	4,00 €
Guata (metros)	5, 50	5,95 €	32,73 €
Esmalte sintético blanco (lata)	1	9,78 €	9,78 €
Tachuelas (paquete)	1	2,75 €	2,75 €
Grapas 530 (paquete)	5	2, 50 €	12,50 €
Tronillos (caja)	2	2,00 €	4,00 €
Espigas de madera (paquete)	1	1,70 €	1,70 €
Cola (bote)	1	2,00 €	2,00 €
Rellenos de cojín (45x45 cm)	20	1,50 €	30,00 €
Pasta de madera (bote)	1	4,50 €	4,50 €
Bridas de plástico (paquete)	2	1, 30 €	2,60 €
Hilo de algodón burdeos (ovillo)	10	3,00 €	30,00 €
Hilo blanco de costura (paquete)	3	1,00 €	3,00 €
Hilo de pescar (paquete)	3	1,80 €	5,40 €
Ganchos en "S" metálicos (paquete)	5	0,75 €	3,75 €
Gasolina Diesel (litros)	76	1,30 €	100,00 €
Malla metálica (rollo)	2	9 €	18 €
Alambre galvanizado (paquete)	1	3,00 €	3,00 €
Embalaje reutilizable	1	300,00 €	300,00 €
Transporte	1	300,00 €	300,00 €
TOTAL			820,45 €

8. Referencias

ARAÚJO, Luiza Tristao de. *Gordon Matta-Clark: vertederos e intervenciones: ¿destrucción?* Luiza Tristao de Araújo; [introducción, Juan Navarro Baldeweg]. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili, 2008. ISBN: 9788484241294

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Ernestina de Champourcin (traducción). 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. ISBN: 950-557-354-5

BADIOLA, Txomin. Txomin Badiola presenta su primera antológica en el Macba. El País [en línea]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2002/03/15/cultura/1016146807_850215.html [consultado 8 junio 2015]

BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Edición a cargo de Jim Savage; Pilar Vázquez (traducción). 1ª edición. Barcelona: Gustavo Gili, 2011. ISBN: 978-84-252-2465-2

CHILLIDA, Eduardo. *Discurso de Investidura Honoris Causa de D. Eduardo Chillida*. Universidad de Alicante [en línea]. Disponible en: <http://www.ua.es/es/presentacion/doctores/chillida/discurso.htm> [consultado 31 mayo 2015]

COLLINS, Judith. *Sculpture today*. Judith Collins. 1ª ed. London: Phaidon, 2007. ISBN: 9780714843148

DE PRADA, Manuel. “Componer con vacío: Notas sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura”. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Departamento de Composición Arquitectónica. *Cuaderno de notas nº 9*. 2002. ISSN: 1138-1590

DE SEVILLA, Isidoro. *El pensamiento de San Isidoro de Sevilla y su influencia histórica a través de autores del siglo XX*. Joaquín Herrera Carranza. Grupo de Trabajo *Scriptorium Isidori Hispalensis* del Aula de la Experiencia. Universidad de Sevilla. [en línea] Disponible en: <http://institucional.us.es/aulaexp/PanelP/ISIDORO%20JOR%20INV.pdf> [consultado 3 junio 2015]

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Arte povera*. 2ª edición. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea, 2003. ISBN: 8489569312

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Elsa Cecilia Frost (traducción). 4ª edición. Madrid: Siglo XXI, 2006. ISBN: 8432309508

HELLER, Eva. *La psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Joaquín Chamorro Mielke (traducción). 1ª edición. Barcelona: Gustavo Gili, 2013. ISBN: 9788425219771

HESSE, Eva. *Ideas, Earth and Actions*. The slide projector [en línea]. Disponible en: <http://theslideprojector.com/art1/art1summer/art1lecture10.html> [consultado 9 junio 2015]

JIMÉNEZ, José. *Crítica en acto: textos e intervenciones sobre arte y artistas españoles contemporáneos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2014. ISBN: 978-84-15863-73-1 (Galaxia Gutenberg). ISBN: 978-84-672-5799-1 (Círculo de Lectores)

KOUNELLIS, Jannis. *Non-Verbal Communication*. ARTPULSE [en línea]. Disponible en: <http://artpulsemagazine.com/jannis-kounellis-non-verbal-communication> [consultado 26 mayo 2015]

KRAUSS, Rosalind E. *Pasajes de la escultura moderna*. Alfredo Brotons Muñoz (traducción). Tres Cantos (Madrid): Akal, D.L. 2002. ISBN: 9788446011415

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992. ISBN: 8475094651

LOZANO-HEMMER, Rafael. *Entrevista a Rafael Lozano-Hemmer*. Hoy es arte [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6viBKRhQjyQ&feature=share> [consultado 8 junio 2015]

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Simón Marchán (prólogo). Madrid: Mondadori España, D.L.1990. ISBN: 8439716788

MADERUELO, Maderuelo. *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2008. ISBN: 9788446012610

PAZ, Octavio. *Chillida*. Barcelona: Maeght, 1980. ISBN: 8429715495

RUHRBERG, Karl. *Arte del siglo XX*. Köln: Taschen, 2012. ISBN: 9783836541121

9. Anexo de Fichas técnicas

Vistas en alzado, planta y perfil de las piezas junto con imágenes de detalles de las mismas:

Conde de Ureña, 2014-2015.

Medidas (largo x ancho x alto): 180 x 89 x 220 cm.

Objetos encontrados: mobiliario y gomaespuma.

Materiales nuevos: guata, grapas y tachuelas.

Técnica: construcción en diversos materiales.













































Camino del Seminario, 2014-2015.

Medidas (largo x ancho x alto): 275 x 186 x 92 cm.

Objetos encontrados: colchones.

Materiales nuevos: malla metálica y pintura.

Técnica: construcción en diversos materiales.



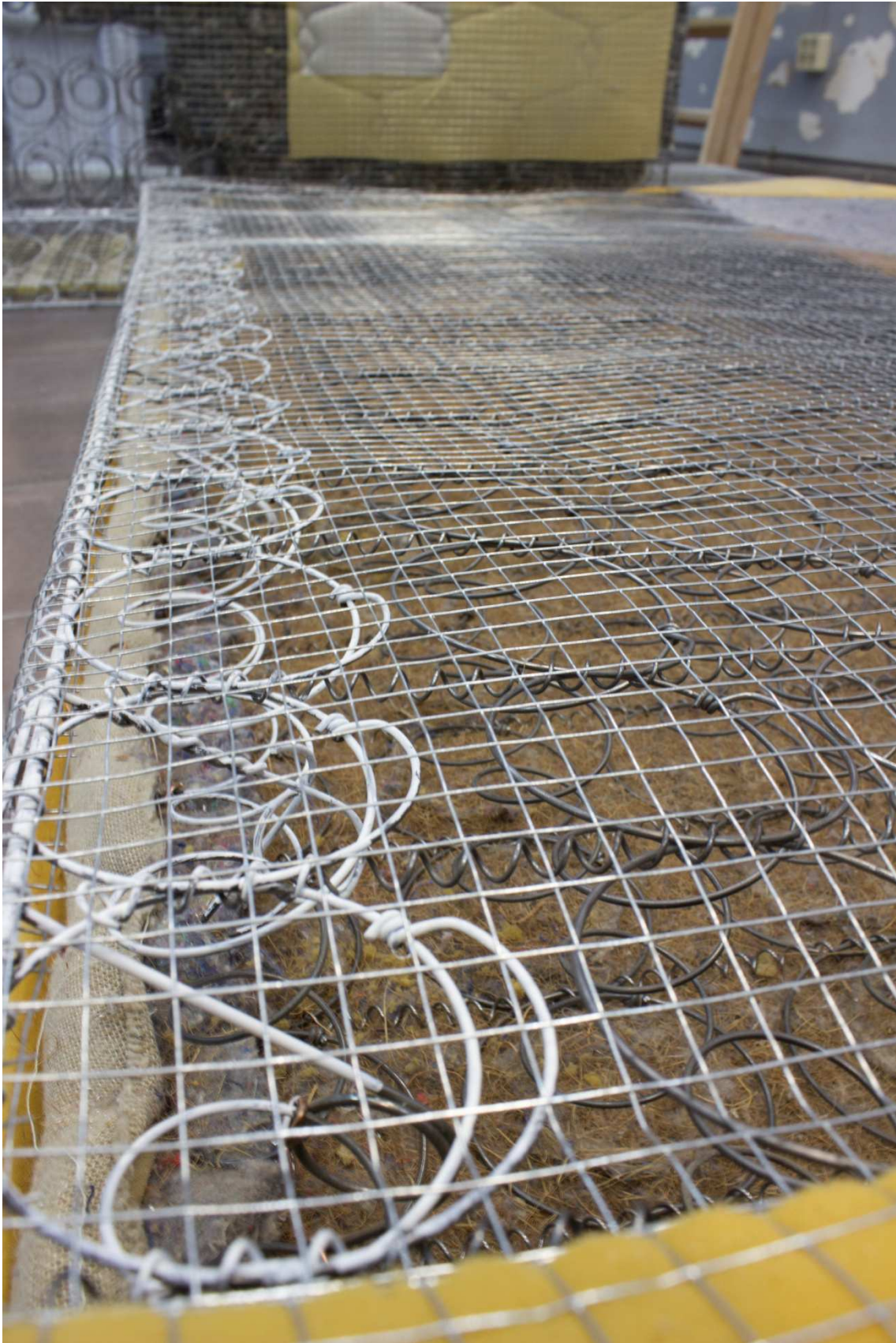


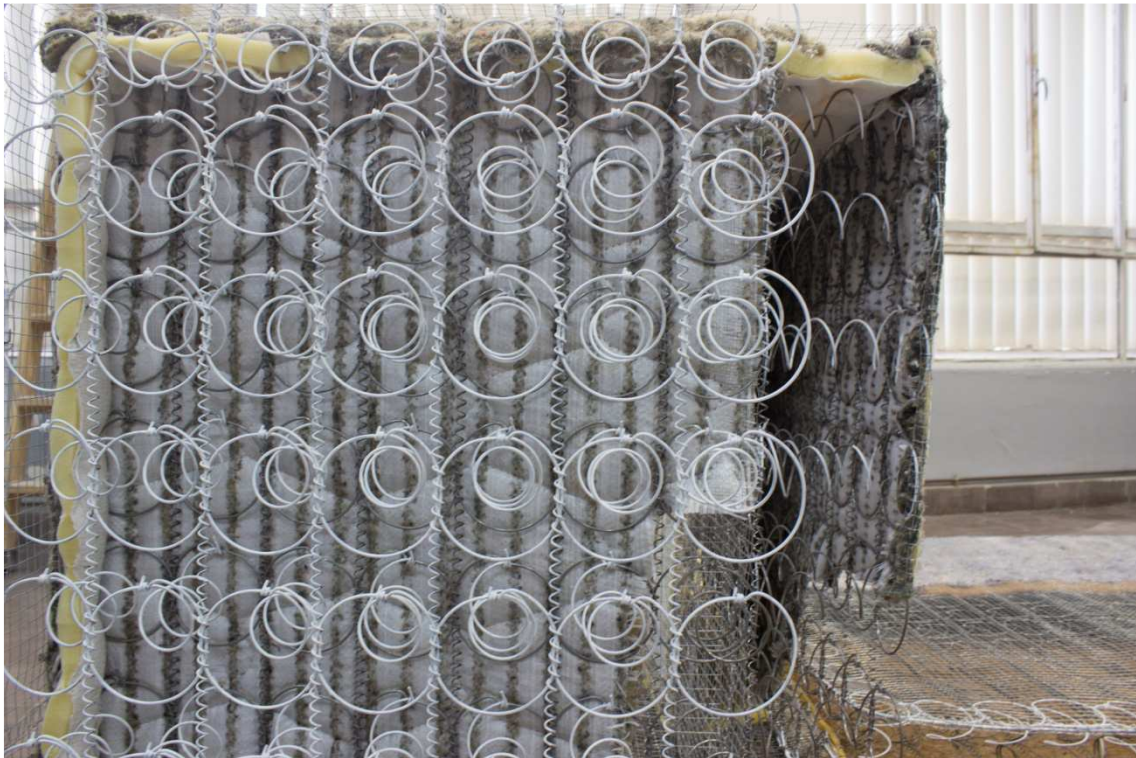
















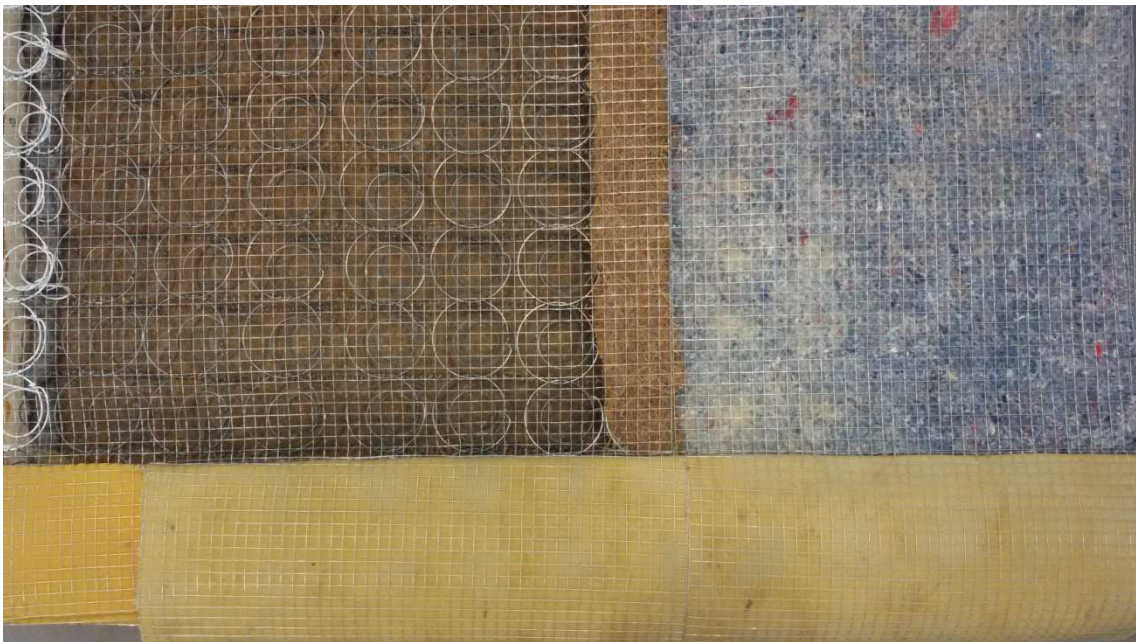
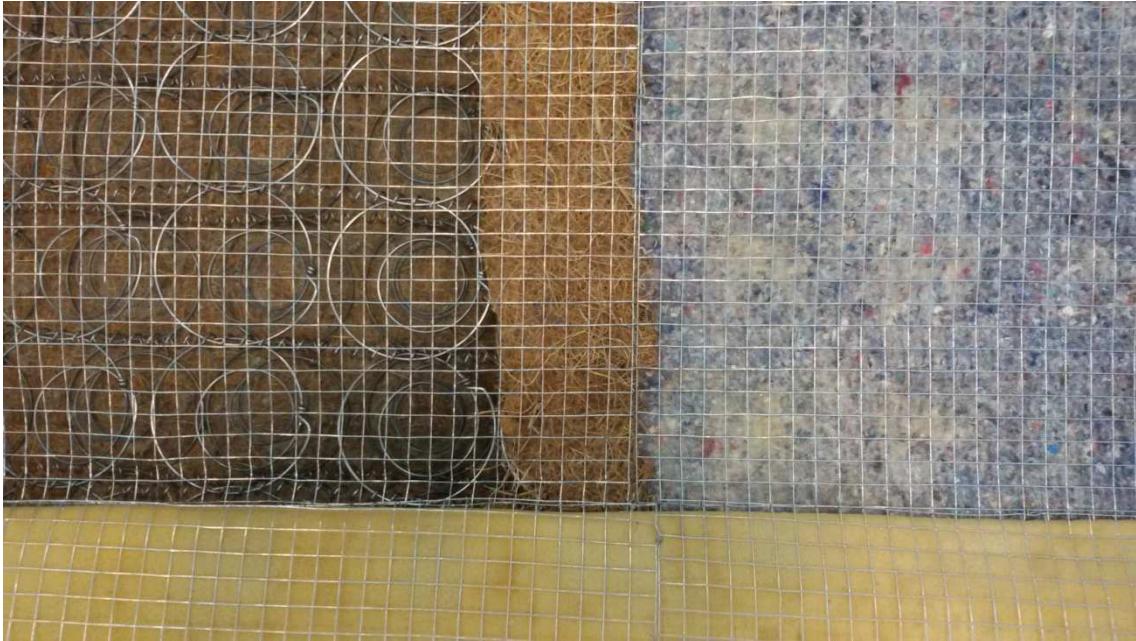














Sierra de Grazalema, 2014-2015.

Medidas (largo x ancho x alto): 450 x 250 x 330 cm.

Objetos encontrados: celosías blancas y estructura de jardinera.

Materiales nuevos: cojines y hilo de algodón.

Técnica: construcción e instalación en diversos materiales.





















