

INDICE

1.1.	Introducción	3
1.2.	Reflexión inicial	4
1.3.	Trabajos relacionados	7
2.	Descripción/ Argumentación del proyecto	10
2.1.	Material y paisaje	10
2.2.	Material y proceso	16
2.3.	Proyecto: <i>Cartografía de un instante</i>	20
2.3.1.	<i>Serie N340 Málaga-Almería</i>	20
2.3.1.a.	<i>Cartografía de un instante. N340 Málaga-Almería Km 155. El Ejido</i>	
2.3.1.b.	<i>Cartografía de un instante. N340 Málaga-Almería Km150. Rambla del Tuerto</i>	
2.3.1.c.	<i>Cartografía de un instante. N340 Málaga-Almería Km153. Rambla del Aguilar</i>	
2.3.1.d.	<i>Cartografía de un instante. N340 Málaga-Almería. Almayate</i>	
2.3.1.e.	<i>Cartografía de un instante. N340 Málaga-Almería. Ermita Alta</i>	
2.3.2.	<i>Cartografía de un instante. N340 Málaga-Almería. Políptico</i>	27
2.3.3.	<i>Cartografía de un instante. N340 Málaga-Almería. Serie Cubos</i>	28
2.3.3.a.	<i>Cartografía de un instante. Intersticios</i>	
2.3.3.b.	<i>Cartografía de un instante. Confluencias</i>	
2.3.3.c.	<i>Cartografía de un instante. Garbeo</i>	
2.3.3.d.	<i>Cartografía de un instante. Arco de siete cubos</i>	
2.3.3.e.	<i>Cartografía de un instante. Cubo grande con instalación de sonido interactivo</i>	
2.3.3.f.	<i>Cartografía de un instante Puzzle</i>	
2.3.3.g.	<i>Cartografía de un instante. Ocho cubos dibujados</i>	
2.3.3.h.	<i>Cartografía de un instante. Proyección sobre bolsa grande lleno de plásticos y alambres encontrados (En proceso)</i>	
3.	Reflexión sobre las aportaciones para el proyecto de las clases recibidas	43
4.	Propuesta de exhibición	48

5.	Referentes Artísticos	50
5.1.	Michelangelo Pistoletto	50
5.2.	Giuseppe Penone	51
5.3.	Tara Donovan	52
5.4.	Alberto Burri	53
5.5.	Esther Pizarro	55
5.6.	Gerhard Richter	56
5.7.	Concha Casajús	57
5.8.	Reinhard Mucha	59
5.9.	Irene Van De Mhen	60
5.10.	Daniel Canogar	61
5.11.	Laura Brinkmann	62
5.12.	Doris Salcedo	63
	Bibliografía	65
	Anexo I	67
	Fichas técnicas de las piezas. Proyecto: <i>Cartografía de un instante</i>	
	Anexo II	80
	Exposición Denzlingen, Freiburg, Alemania (17 de Octubre 2015 – 15 de Noviembre)	
	Exposición Karlsruhe, Alemania (20 de Noviembre 2015 – 10 de Enero 2016)	
	Conferencia de Inauguración de Katja Weeke, 17 de Octubre de 2015	

1.1. INTRODUCCIÓN

“En todas las épocas, el andar ha producido arquitectura y paisaje y esta práctica, casi olvidada por completo por los propios arquitectos, se ha visto reactivada por los poetas, los filósofos y los artistas, capaces de ver aquello que no existe y hacer que surja algo de ello. “

(Gilles A. Tiberghien en Walkscapes, 13)

Cartografía de un instante es el título que engloba el proyecto artístico llevado a cabo, el espacio en el que concurren mapas y pieles del territorio, dibujos de la geografía emocional del individuo, de su rutina, representaciones de la acumulación y de las encrucijadas que se presentan ante el espectador como la posibilidad de hallar en la propuesta artística el propio atlas existencial.

El instante hace referencia a un tiempo, al momento concreto y, generalmente, de poca duración. Esta condición del instante aparece en este proyecto como lo opuesto a la imagen cartográfica que se concibe como algo estable perdurable en el tiempo, cercano a la eternidad. Es en este lugar de enfrentamiento donde se produce la provocación silenciosa dirigida al espectador. El instante define, no solamente el momento de encuentro con la materia concreta, sino también, el transcurrir en el tiempo y en el espacio del otro en el proceso creativo, un instante de encuentro que discurre de forma paralela al proceso de observación e interiorización en el espectador.

1.2. REFLEXIÓN INICIAL

Como si se tratase de un hilo rojo una idea subyace en todos los trabajos de estos últimos años: hacer visibles las huellas invisibles. La huella, como mancha, se asocia a suciedad, al descuido, esta sociedad pretende eliminarla y limpiarla a cualquier precio, sin embargo, permanece impregnando la memoria del objeto, de la persona y del paisaje. Esas huellas invisibles persisten en nuestro inconsciente y modifican cada reflexión. La búsqueda de esa huella invisible, de esa mancha que persiste en la memoria, me conduce en una deriva, en un caminar errático que, como ya se propuso desde el dadaísmo, se convierte en obra en un intento de unir arte y vida.

“La ciudad dadaísta es una ciudad de la banalidad que ha abandonado todas las utopías hipertecnológicas del futurismo. La presencia frecuente y las visitas a los lugares insulsos representan para los dadaístas un modo concreto de alcanzar la desacralización del arte, con el fin de llegar a la unión del arte con la vida, de lo sublime con lo cotidiano”.¹

Aparezco en el paisaje como un flâneur² contemporáneo, como la figura baudeleriana que realiza derivas en busca de situaciones, dejándose llevar simplemente por el placer adentrándose, ahora, en el paisaje. En una búsqueda del relieve psicogeográfico encuentro al azar como aliado. Me desplazo de la ciudad al paisaje y me adentro en una deriva de rastreo de huellas invisibles y visibles. El objeto de mi batida es un paisaje de producción agrícola bajo un mar de plástico, son esas grandes extensiones de paisaje desértico cubiertas con construcciones de alambre y plástico, que me dan la oportunidad de deambular entre colosales construcciones para observar, captar impresiones, impregnarme de su realidad y concluir en la obra.

Las derivas y los paseos de flâneur me proporcionan por una parte el material usado en mi trabajo, encuentro casualmente en mi ir y venir por esta periferia el plástico y el alambre que uso en mi propuesta plástica. La impresión y la experiencia plástica que percibo en

¹ Francesco Careri, *Walkscapes*, 2002, 73

²La figura del flâneur aparece en el siglo XVI y XVII y define una persona que se dedica a pasear, a vagar por las calles, abierto a todas las posibilidades que se les ofrecen. En el siglo XIX, Walter Benjamin, basándose en la poesía de Charles Baudelaire, define al flâneur como la figura emblemática de la experiencia urbana y moderna, como el artista-poeta de la metrópolis moderna. Ya no está cargada del matiz peyorativo de "perder el tiempo" del holgazán o del inquieto, ahora se ve la "flanerie" (se refiere a la actividad del flâneur) como lo más opuesto a no hacer nada, no hay "nada de perezoso en ese deambular recreativo, sino más bien, un modo de aprehender la compleja riqueza del paisaje urbano". Victor Fournel, en *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (Lo que uno ve en las calles de París, 1867)

mis incursiones también influyen en el trabajo, se ve reflejado el camino y la repetición en los pliegues y bucles, los módulos tridimensionales de los cubos son un directo reflejo de las construcciones de invernaderos y chabolas que se encuentran en esta zona. A través de la obra invito al espectador a una “gastronomía para los ojos”, tomando prestadas las palabras de Honoré de Balzac en referencia a la *flanerie*, le invito al succulento plato de un espacio en el que perderse con los ojos y disfrutar de caminos, lugares y rincones inesperados que he cocinado pacientemente con la materia rescatada del paisaje.

“[...] no se trata...., sino de tejer un trabajo laborioso que, según cita la autora Maribel Domenech, supone un proceso lento, como es el curso de la existencia. El tejer, como metáfora de la vida, pero también de la escritura, de la comunicación.”³

El proyecto *Cartografía de un instante* aloja distintos mapas, cada uno ligado un instante. Una cartografía que es el aglutinador de muchos instantes, cada instante se transforma en mapa, y cada mapa se compone de variaciones de formas y contenidos.

A través del material encontrado como es el plástico usado en la construcción de los invernaderos, los alambres y su herrumbre y otros tantos hallados casualmente se construye una nueva escena. El material desechado por la mano del hombre que inunda la tierra es recuperado para ser procesado, manipulado, y así, aparecer desde la perseverancia del trabajo como un paisaje inventado y artificial que se recrea en los bucles y los pliegues, en el artificio técnico, La manipulación del material, en este caso una repetición casi infinita de dobleces reflejan una labor manual muy importante, un proceso de elaboración del trabajo intenso y hablan del contacto físico y directo con la materia, que permite llegar a través de la monotonía y repetición del gesto a una especie de meditación que facilita la incorporación del cuerpo y la mente por completo en la creación de la obra. La deriva, como práctica metodológica, y la búsqueda de la huella, la de otros y la propia, como objetivo o impulso que me empuja en la realización de este proyecto, aparecerán de forma recurrente y me acompañarán en todo el proceso creativo.

³Maribel Domenech, *Qu'est-ce que je fait ici? ¿Qué hago yo aquí?*, exposición du 1 au 24 avril 1998, l'espace Brasseurs Art Contemporain, Liege, Belgique

En este sentido, me siento próxima al artista Richard Long quien hace visible su presencia al andar, este caminar es para él un proceso en el que el cuerpo interviene de manera muy directa, desplazándose y cansándose, percibiendo lo que le rodea. A lo largo de los paseos, el artista deja señales o huellas, como reordenar piedras formando círculos que con el tiempo desaparecerán, del mismo modo que yo recorro el paisaje para reordenarlo después en otro espacio completamente ajeno a esta naturaleza.



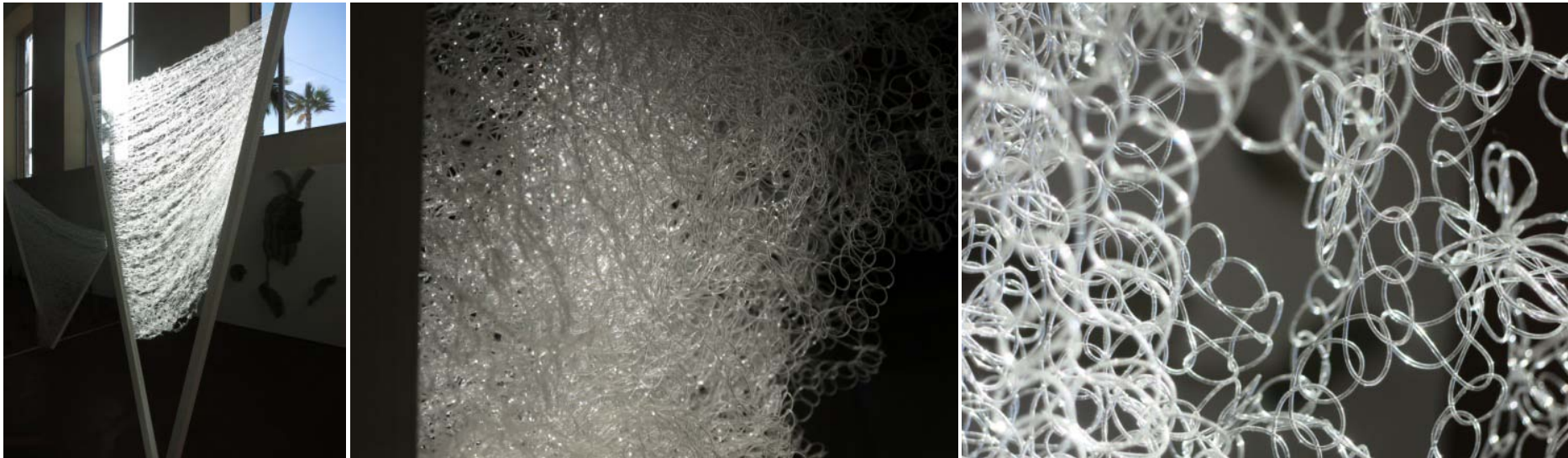
Trabajos de Richard Long



Los trabajos efímeros de Andrés Amador se basan en la propuesta de Richard Long.

1.3. TRABAJOS ANTERIORES RELACIONADOS CON EL PROYECTO ACTUAL

La potencia de la elaboración mental de la obra, así como el discurrir matérico en el proceso, es asumido como parte integrante de la obra final, así ha ido ocurriendo en el desarrollo artístico de estos últimos años de trabajo. La manipulación del material se ha convertido en un proceso lento y minucioso. Esta condición temporal de una orfebre en ciernes puede observarse en trabajos como “Penélope”, proyecto realizado con 5000 metros de hilo de pescar transformado, mediante la técnica de *crochet*, en cadenetas. La pieza quedó fijada en listones para crear una pantalla flexible y transformable. En el proyecto “Errabundo” el material utilizado esta vez es la tela, el nuevo material es manipulado realizando dobleces de tiras textiles largas consiguiendo un entramado de líneas que formaban superficies laberínticas. En el actual proyecto “Cartografía de un Instante” se observa una técnica muy parecida, pero esta vez se emplea materiales de desecho como el papel de vallas publicitarias, el plástico usado y el alambre de construcción.



“PENELOPE” (instalación de hilo de pescar y madera, 250 x 120 x 300 cm, 2012)



"ERRABUNDO" (instalación , tela algodón ,alfileres, 2012)



CARTOGRAFIA DE UN INSTANTE (instalación de material plástico reciclado 120 x 180 cm y serie de 9 fotografías 29 x 21, 2013)

El trabajo que he realizado en el máster es una continuación de un proyecto anterior llamado también *Cartografía de un instante*. He retomado el plástico como material principal de mi trabajo, que está sometido a un tratamiento y una manipulación que me permite crear grandes superficies que, según la percepción de cada observador, sugiere diferentes ideas. Las técnicas de plegado, yuxtaposición y ensamblado que se han utilizado con respecto al trabajo *Cartografía de un Instante*, arriba mencionado, no son significativos si bien han ido perfeccionándose en las intensas y extensas sesiones de realización.

He disfrutado del trabajo físico, del contacto del cuerpo con el material, para encontrar la armonía entre el trabajo desarrollado y la vida misma. Este tipo de trabajo exige disciplina, una actitud incansable y constancia, ya que se convierte en una repetición inconmensurable de un patrón de movimiento en el que se pueden observar pequeños cambios. La documentación gráfica de las distintas inmersiones en el paisaje de encuentro dotan de sentido al material usado en la realización del trabajo y reviven la voz del mismo cuando me acerqué al lugar en el que lo encontré, una voz y un sentido que se mostraban a través de las texturas, el tacto, el olor, el color, la acumulación y que intento reflejar en mi trabajo.

2. DESCRIPCIÓN/ARGUMENTACIÓN DEL PROYECTO

2.1. MATERIA Y PAISAJE

Ahí, el paisaje se borra bajo el efecto de unas expansiones y unas contracciones siderales.

(Robert Smithson, 1979)



Viajando en la carretera nacional N 340 desde Málaga dirección a Almería se observa una extensa explotación agrícola bajo plásticos. Las manchas blancas de los invernaderos destacan en una zona agreste y seca, los reflejos que produce la luz del sol sobre ellos hace que llamen la atención. El paisaje está enterrado bajo una piel de plásticos, las construcciones de la industria agraria lo han borrado.

“El secreto, la piel. El plástico genera lugar y paisaje. Lugares creados por la disposición de membranas tectónicas y táctiles de espesores milimétricos que acondicionan climáticamente espacios productivos. Paisajes creados por el crecimiento rápido de una construcción sencilla de esqueletos y huesos, más pieles envolventes que delimitan una topografía cristalina de burbujas de luz. El Invernadero tiene la capacidad de transformar de golpe un territorio. De traducir un espacio a un nuevo paisaje conocido por el “mar de plástico”.⁴



Estas fotografías abren un diálogo entre el trabajo plástico y el lugar donde se ha encontrado el material, al mismo tiempo que facilitan la comprensión de la obra.

⁴ Eva Luque, "Atributos Urbanos", Proyecto del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo: disponible en http://atributosurbanos.es/documentos/eva_luque.pdf (consultado 15 de junio de 2016)

La carretera nacional N 340 desde Málaga dirección a Almería es el lugar donde se halla el material usado en el proyecto aquí presentado, no hace falta robarlo o pedirlo a nadie porque forma, tristemente, parte del paisaje, son los sobrantes y restos de una producción agrícola masiva y, como ya es basura, nadie se preocupa en retirarlo de estos lugares y liberar al paisaje de esa contaminación. Mi acción de búsqueda y recogida del material forma parte del proyecto, es una deriva que posibilita encontrarse con cosas inesperadas entrando en contacto con el azar.





El material que encuentro es un material de desecho cuyo ciclo de utilidad ha terminado, es decir su tiempo real de uso ha caducado. Los alrededores de los invernaderos se han convertido en un basurero improvisado. Allí se encuentran en un proceso de descomposición lenta y a la espera. En esta fase pasiva de abandono total deja una huella visible en el espacio donde se encuentra y produce una contaminación lenta que puede durar hasta 500 años.

Tonia Raquejo en su libro Land Art explica que lo común del arte conceptual y de acción está en el carácter procesual y en la necesidad de un espectador activo ante la obra. El aspecto procesual de la obra se remarca con los documentos (mapas, fotos, videos) recogidos durante su realización y que remarcan su proceso de creación. Lo fundamental en el Land Art es la relación que se produce entre la obra y el espectador que lo experimenta.

“El denominador común de todos estos movimientos (el arte conceptual, arte de acción) radica, por un lado, en el predominio del carácter procesual de la obra, y por otro, en la exigencia de un espectador cuya participación no sea meramente pasiva-contemplativa sino, más bien, activa especulativa. El carácter procesual de la obra queda testimoniado en documentos que pueden ser fotografías del lugar, mapas, videos que reflejen el desarrollo de la obra, hasta instalaciones realizadas con elementos del lugar donde se ha intervenido. Para

los artistas del land art, el énfasis no recae por tanto en el objeto artístico que resulta de la acción, así como en las relaciones que se producen entre la obra y el sujeto que lo experimenta”⁵.

En mis incursiones en el terreno me he encontrado con diferentes sorpresas, desde el papel de los tablonos de anuncios a los plásticos usados mezclados con alambres oxidados de invernaderos desmontados o en desuso. Estos materiales que evidentemente no son naturales no siempre han estado allí, a diferencia de las piedras, la arena, el barro u otros materiales usados por el landart. El material que encuentro ha llegado allí por la acción del hombre en un momento de descuido y de ausencia de conciencia sobre el acto que está realizando y las consecuencias que puede tener.

Existe una relación entre las obras pertenecientes al Land Art y el medioambiente y es la que inscribe el individuo con el entorno. “La naturaleza es el mayor de todos los grandes cuadros”⁶ y los artistas que utilizan este lienzo como fondo se empeñan igual que todos nosotros en dejar su huella dentro de nuestro entorno. Esta condición de los que se mueven dentro de este vasto territorio es sólo una pequeña parte de lo que sucede a nivel global.

Este descuido por la naturaleza es una constante en el hacer humano y aunque en ocasiones la acción parece no dejar huella, lo cierto es que permanecen de modo silencioso e invisible. La contaminación de nuestro entorno parece inevitable sometidos a la velocidad, la palabra sostenibilidad la aprendimos mal y de prisa y con esta misma celeridad arrasamos el planeta. Nuestro amor a la naturaleza es una mentira. En mi deriva me hago con el material que se encuentra allí, en mitad de la naturaleza, y al encontrarlo y retirarlo, en cierto modo, denuncio esta situación y libero al paisaje de una carga contaminante en un gesto simbólico. Todo este material aparece ahora en mi estudio para convertirse en algo nuevo, algo que le da un valor nuevo y estético, que tiene matices y lecturas.

“[...] el arte povera puede considerarse como prolongación de la objetividad ligada a la estética del desperdicio, como un ready made subtecnológico y romántico opuesto al hipertecnologismo de una sociedad deshumanizada; un ready made cercano a la tesis arte –vida y postulador de una microemotividad y de una nueva subjetividad”⁷

El arte povera como movimiento artístico constituye en mi trabajo un referente esencial ya que defiende la lucha contra la definición del arte como algo limitado y valioso, rechaza los iconos de los massmedia reductivistas y industriales del pop art y del minimalismo.

⁵Tonia Raquejo,; *Land Art: Arte hoy*, Editorial Nerea, San Sebastian,1998, p.14

⁶ Jeffrey Kastner, Bryan Wall ,*Landart y arte medioambiental*, Ed Phaidon, Barcelona, 2005 p. 14

⁷Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000, p.126

No solamente el material que uso en mi trabajo, el plástico usado y desechado, tiene una relación directa con el arte povera, también el aspecto emocional que me une al trabajo, este contacto buscado con el material que es esencial en mi manera de entender la producción artística, la búsqueda para dar a la obra creada una nueva subjetividad como dice Ana María Guasch haciendo un guiño a la definición de arte povera. Sin embargo, a diferencia con los trabajos de los artistas poveras, aparece en mi trabajo el concepto de sostenibilidad - RAE: cualidad de sostenible, especialmente las características del desarrollo que asegura las necesidades del presente sin comprometer las necesidades de futuras generaciones-. La contaminación que produce el plástico en nuestra sociedad es un problema enorme, el reciclaje una necesidad primordial. El uso de este material usado y reciclado enfoca el proyecto también hacia una postura social y política en el ámbito de la ecología y del medio ambiente.

“Para expresar lo sublime, decían, hay que experimentarlo, no basta con representarlo sino que el artista debe haberlo vivido previamente. De ahí el viaje fuese una actividad obligada para el pintor romántico. A partir de entonces, el artista se convierte en un verdadero explorador de lugares desérticos, agrestes y pintorescos (atractivos para la mirada) difícilmente accesibles y peligrosos, desde los que podía sentir en carne y hueso ese agradable-horror, esa atracción repulsión que definía lo sublime.”

2.2. MATERIA Y PROCESO

“Me parece estar vagando por el ámbito de lo traslúcido, por territorios fronterizos: entre la luz y la sombra, entre lo verdadero y lo falso, entre lo abstracto y lo concreto, entre lo evidente y lo misterioso, y cuando capturo fragmentos de la realidad me siento como esos silenciosos y anónimos caminantes que circulando por un sendero muchas veces repetido se sorprenden cuando por fin deslumbran el rastro de lo insólito, algo que siempre estuvo allí pero nunca habían percibido.”⁸
 (Concha Casajús)

En el paisaje que exploro aparece una tipología de plástico que se asemeja a una tela, se compone de hilos planos, componiendo un tejido sencillo de urdimbre y trama, esta característica me ofrece calidades cromáticas concretas que me llevan a componer en distintas direcciones a razón de las variaciones que van desde el azul oscuro al óxido, a causa del uso, y sus distintas intensidades.



⁸ Concha Casajús, *La poética del plástico*, catálogo de la exposición, Salas del Centro Cultural Provincial, Diputación de Málaga, 30 de mayo al 12 de Julio 2003, 5-6



También aparece en mi campo de acción la lámina de plástico impermeable, esta cualidad aporta nuevas variaciones de color a causa del agua acumulada que afecta generando manchas de algas, cal, barro y otros residuos.



Con paciencia las láminas de plástico se cortan en tiras de diferentes anchos. Cada una de las cintas resultantes se dobla a lo largo y se fija con pegamento caliente. Las bandas así preparadas son la base para poder iniciar el trabajo de los pliegues. Cada bucle que se realiza a su vez está pegado al anterior y así se construye una superficie.



La textura airosa y ligera de la obra se consigue por la técnica del plegado del material. Se trata de tiras de lámina de plástico que se cortan de diferentes anchos (de 4, 7 y 14 cm). Esta cinta se dobla longitudinalmente obteniendo así una banda doble de 2cm, 3,5 cm y 7 cm, que por un lado está abierta y por el otro lado tiene un doblez.



Así preparadas sirven las bandas para empezar el trabajo artístico. Se doblan a cierta distancia a 180° y de esa manera se consigue un pliegue que se fija con pegamento caliente. La repetición de esa acción de plegar crea finalmente una superficie en la que se observa cierta densidad en la parte donde se une el material plástico, sin embargo, las zonas entre cada punto de pegado se abren por la rigidez del material, aparecen aire y espacio entre las capas de plástico que aportan ligereza y fragilidad a las piezas. Esta técnica permite jugar con la distancia entre pliegue y pliegue para crear formas orgánicas diferentes. Al tratarse de un textura abierta, la luz y la sombra juegan un papel importante, ya que las superficies son permeables y dejan el paso a un juego interesante de variaciones del color.



En el trabajo *Cartografía de un instante, N 340*, MALAGA – ALMERIA, KM 172 realizado antes de empezar el máster, se puede observar en el pliegue usado que el doblado realizado con el material plástico muestra el canto cerrado y, en la suma de esos pliegues, se observa que la rigidez produce un sinfín de cantos y picos formando un zigzag. Sin embargo, en las imágenes podemos ver la parte abierta del doblado, es decir, dos láminas paralelas de plástico forman cada pliegue y el espacio entre ellos, la rigidez ha desaparecido y se pueden observar unas líneas suaves que dibujan con poca exactitud el vaivén de las cintas, como una garabateo fluido o una escritura inventada.

2.3. CARTOGRAFÍA DE UN INSTANTE

2.3.1. *Serie N340 Málaga-Almería*

Bajo este título se reúnen una serie de trabajos realizados con el material de desecho recogido en la zona geográfica definida por el propio título de la obra y una serie fotográfica. El lugar, mi lugar de trabajo, es ese espacio al margen de la carretera N 340 que es la más larga de las carreteras nacionales de España y que une Cádiz con Barcelona recorriendo toda la costa del Mediterráneo. *N340 Málaga-Almería* concreta la dirección y el tramo de esta carretera con exactitud, el paisaje en el que se ha encontrado el material de la obra. Como anteriormente he mencionado este lugar definido es el que acoge mi deriva, el que me invita a la reflexión y motiva mi percepción e interpretación artística en un intento de compartir sensibilidades, críticas, miradas estéticas y la complicidad con el espectador.

Por causas meteorológicas como el viento y descuido de los propietarios este material desechado se desplaza y se encuentra en los campos y parcelas cercanas a las explotaciones agrícolas enganchadas en matorrales, arbustos, vallas y árboles. Debido al escaso valor medio ambiental de la zona nadie se responsabiliza de mantener la zona limpia. A pesar de existir carteles que prohíben el arrojo de basura allí, se encuentran tirados una gran diversidad de materiales y diferentes tipos de plástico que anteriormente servían para cubrir los invernaderos. Este material no es nuevo, está cargado de memoria visible, como mencionaba anteriormente, ya que está marcado por roces, ensuciado por el barro, la cal del agua de riego, abonos, insecticidas, agujeros de los amarres, el desgaste por rozamiento con los alambres y manchas de óxidos, estas grandes extensiones de plástico tienen diferentes grosores que mantienen más o menos flexibilidad por el impacto de factores ambientales como lluvia, viento, la insolación o el frío.

El pliegue, con especial interés en mi obra, hace referencia al movimiento, al andar o caminar, acción que realizo buscando el material, como Richard Long cuando camina sobre una misma línea una y otra vez y, de tanto repetir la misma acción sobre la misma línea, se queda dibujada visiblemente en la hierba, en otras ocasiones es un camino libre de piedras en el desierto. En el caso de mi trabajo el registro de la acción de andar no se superpone, sino que se adosa una línea a la otra, sumando espacio, creando una huella zigzagueante, formando una superficie, creando un paisaje, jugando con el vacío.

El pliegue es el pretexto para el contacto con el material, la manipulación es un elemento clave en mi trabajo, es esencial para mí tener esta comunicación física con el plástico o con cualquier otro material. De un material inicialmente plano se crea, con mucha paciencia, una nueva textura, se convierte en una acción ritual, una meditación, el momento más íntimo en el trabajo. La repetición del gesto deja que aumente un volumen y crezca poco a poco una forma nueva, el proceso tiene una importancia radical en mi obra.

Transformar un material que sale de un territorio concreto, de un paisaje desértico e inventar otro paisaje diferente, en parte, en eso consiste el proyecto que presento. Cada pieza constituye para mí una vista aérea, los planos y las líneas que aparecen son bosques, valles, parcelas, bordes y lindes.

Como ya comentado anteriormente en este trabajo el doblez del material muestra su lado abierto, que permite realizar unas líneas más suaves con pliegues redondeados y fluidos. Estos pliegues crean una textura sorprendente. Según la distancia que hay entre un pliegue y el siguiente se produce, tiras de mayor o menor tamaño, se puede construir bandas paralelas con formas crecientes y decrecientes. El espacio que aparece entre una banda de pliegues y otra deja visible una línea de negativa. Las diferentes anchuras de las tiras producidas permiten trabajar diferentes alturas en la superficie que se construye y aumenta la riqueza de la forma que se realiza. Si se juntan dos bandas de diferente altura aumenta esa sensación de límite. Esta sensibilidad hacia el paisaje inventado y su configuración se nutre también del paisaje obtenido a través de la fotografía satelital, relación que aún debo investigar con mayor profundidad.



2.3.1. a. Cartografía de un Instante. N340 Málaga-Almería Km 155. El Ejido



“Un círculo es compartido, forma parte del saber común. Pertenece tanto al pasado como al presente como al futuro”.

(Richard Long)

“Un recorrido es solamente una capa más, una marca entre otras miles pertenecientes a otras capas de la historia y geografía de la humanidad, dejada sobre la superficie de la Tierra “. ⁹

Esta pieza adquiere la forma de un círculo de 1,60 cm de diámetro que está instalado en vertical en una pared blanca. Lo componen una serie de formas orgánicas de diferentes alturas componiendo un relieve. Estas formas están construidas por largas franjas de plástico cortado en diferentes anchuras, que con una manipulación repetida están ordenados y pegados en miles de pliegues. Esta repetición de plegar describe un vaivén continuo que poco a poco compone una superficie de forma geométrica ordenada, alargada que forma una banda con lentos cambios de anchura y altura. La composición deja visible unas líneas y superficies verticales con ligeras modulaciones curvas que transmiten una sensación de movimiento que fluye desde abajo hacia arriba o al revés. La técnica de plegado y pegado aplicada en el trabajo crea una textura airosa, de muchas capas superpuestas parecida y comparable con la textura de la masa de hojaldre de una milhojas.

El color monocromo se mueve en la gama de los blancos, no se trata de un color plano, sino con variaciones leves hacia el gris azulado, el gris tostado, amarillo blanquecino, rosáceo. Es una especie de color de la piel de las personas blancas con todas sus variaciones. El fondo de la pared, en este caso es blanco, tiene mucha importancia, ya que el trabajo con su entramado cambiante de densidad lo deja visible en muchas partes. También influyen en la percepción de la pieza las sombras que proyecta debido a las diferentes alturas del relieve actúan modelando el color del material junto con las manchas por las diferentes agresiones climáticas como lluvia, granizo, viento y la radiación solar así como las originadas por los ataques químicos debidos a los productos fitosanitarios. Las variaciones se deben también al material mismo, algunos plásticos tienen marcas y líneas más oscuras.

⁹ John Beardsley, *Earthworks and Beyond, Contemporary Art in Landscape*, Abbeville Press, Nueva York ,1989

En las siguientes imágenes muestro el proceso de construcción de la pieza.



2.3.1. b. Cartografía de un Instante. N340 Málaga-Almería Km150. Rambla del Tuerto

"El andar vuelve visibles, al dinamizarlas, unas líneas, los trazos de los cánticos (songlines), que dibujan el territorio aborigen, unas líneas de huida que revientan la pantalla del paisaje en su representación más tradicional; unas 'líneas hechiceras', tal como las llama Giles Deleuze, que arrastran el pensamiento tras el movimiento de las cosas,..."

Gilles A. Tiberghien



Usando la técnica anteriormente descrita, esta forma parte de un centro muy marcado que crece poco a poco en forma circular hasta alcanzar un diámetro de 56 cm. En algunos momentos el círculo alrededor del centro se corta, dejando ver formas angulares y sus laterales marcan líneas radiales. Se observa también que las diferentes alturas de las formas marcan límites entre ellas. La mayor parte está realizada en una técnica de plegado regular, aunque aumenta el ancho relación al crecimiento del radio. En la parte derecha y superior puede observarse otro tipo de plegado diferente que se muestra bucles más pequeños y muy desordenados. Color y textura son compartidas con la pieza anteriormente descrita.

2.3.1.c. Cartografía de un Instante. N340 Málaga-Almería Km153. Rambla del Aguilar



Aunque la forma varía ligeramente de la anterior, también se observa un centro de donde parte la estructura del trabajo, de nuevo desarrollo una forma circular de 56 cm de diámetro. Comparte las descripciones de color y textura de la pieza *Cartografía de un instante. N340 Málaga-Almería Km 155. El Ejido* puesto que constituye de una versión para observar cómo se puede comportar y variar.

2.3.1.d. Cartografía de un Instante. N340 Málaga-Almería. Almayate



“Almayate”

detalle

Alrededor de un punto central se hacen girar tiras de plástico de un ancho de 2,5 cm sin cesar hasta formar un gran círculo de 53 cm de diámetro. El plástico usado es del tipo lámina flexible, es un tipo de plástico más conocido que el tejido de los trabajos anteriores, aunque el grosor es mayor que el de las láminas de plásticos más habituales, como por ejemplo el de las bolsas de plástico. En esta ocasión puedo observar una variación cromática virando hacia un amarillo verdoso y mayor brillo del material.

2.3.1.e. *Cartografía de un Instante. N340 Málaga-Almería. Ermita Alta*



“Ermita Alta”

detalle

Varias tiras de plástico de 2,5 cm de ancho forman un meandro de tres curvas que atraviesa un círculo desde la parte inferior izquierda a la parte superior, continuamos en el formato circular, esta vez de 56 cm. Los espacios entre los meandros están ocupados por una trama de pequeños pliegues desordenados. En la parte derecha aparece una franja grande de un plegado ordenado, que cambia su forma para concluir, en su lado derecho, el círculo que describe el conjunto. Aquí las tiras de plástico tienen todas la mismas altura, por esto no se producen sombras por los desniveles, pero sí se puede entrever el fondo blanco de la pared que tiñe las partes menos densas del tejido e influye en los pequeños cambios de color que muestra la pieza.

2.3.2. Cartografía de un Instante. N340 Málaga-Almería. Políptico



El políptico está formado por dieciséis fotografías de 297 x 210 mm ordenadas en cuatro columnas. Las imágenes muestran la deriva realizada en los alrededores de las zonas de producción agrícola intensiva bajo plásticos. La denuncia de la agresión al medio natural queda es muy evidente en esta pieza. Las fotografías especifican el lugar de procedencia del material usado en los trabajos presentes y constituyen el testigo de la labor de deriva realizada. Al mismo tiempo, esta realización fotográfica, recuerda la situación ecológica que produce este material en concreto y sirve como ejemplo para tantas situaciones de vertido y contaminación existentes. Esta pieza es una clara denuncia y permite e invita a la reflexión sobre la situación ecológica, el consumo y la sostenibilidad.

2.3.3. CARTOGRAFÍA DE UN INSTANTE. N340 MÁLAGA-ALMERÍA. SERIE CUBOS

2.3.3.a. Cartografía de un Instante. Intersticios



Formalmente hay un gran cambio en el desarrollo del trabajo. Desde los pliegues y la descripción de caminos y del deambular de la propuesta en relieve se llega a una forma tridimensional. Aparecen cubos y variaciones de espacios cúbicos, inicialmente están cubiertos con el plástico encontrado, que exploran las ideas de habitáculo, encrucijada, caminos y espacios, entre construcciones, y su relación entre ellos. Ahora no se refiere al recorrido o al camino en sí, ahora aparece la reflexión sobre la impresión que ha dejado el espacio construido, la sensación que produce estar entre las construcciones de alambre y plástico.

Las diferentes derivas me han proporcionado un cúmulo de materiales y, entre los diferentes tipos de plástico, también se encontraron alambres de diferentes grosores. Estos alambres retorcidos debían estar también presentes en el proyecto. Junto al plástico me han permitido a construir algo más tridimensional. La forma geométrica, la manera que adquieren los invernaderos de esta zona adaptándose a la orografía del paisaje, los espacios entre ellos, los intersticios y los pasos entre ellos, algunas veces con dificultades, y probablemente más detalles, me fascinaron en cada una de mis visitas. Era necesario recrearme en la experiencia del espacio vivido, la idea del contenedor, construido de una forma similar que los invernaderos reales, y crear entre estos cubos una relación plástica con el espacio negativo, se convirtieron en ese momento en un objetivo importante para este proyecto.

Los cubos están contruidos con alambres usados y oxidados, que describen una forma geométrica que marca los laterales con alambres más gruesos. Cada lateral está unidos por dos filas de alambre más finos que cruzan el plano del cubo, formando una cuadrícula. En el punto donde se encuentran el alambre vertical y horizontal se forma un bucle para fijar los hilos metálicos entre ellos. Cada esqueleto de cubo está cubierto por una lámina de plástico, envuelto como un paquete. Por encima del plástico se construye un segundo esqueleto exactamente igual que el interior que fija así el plástico, que se queda en medio de dos capas de estructura de alambre.

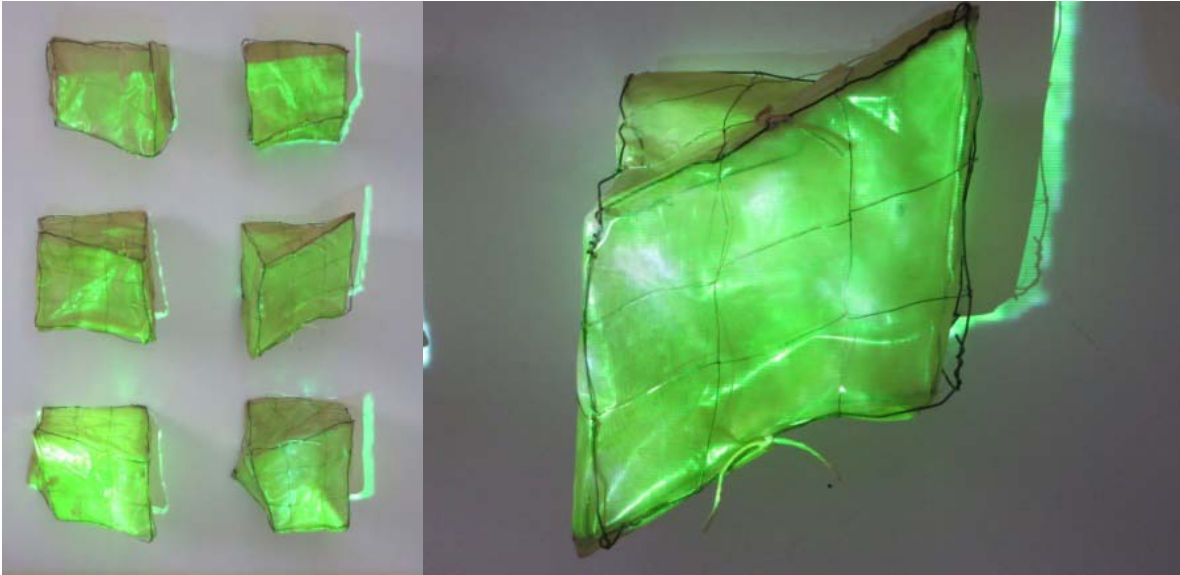


El color del plástico de desecho utilizado es blanquecino brillante con una tendencia al amarillo. Aunque se pueden observar muchas variaciones por el hecho de tratarse de un plástico usado y manchado, en muchas ocasiones el brillo ha desaparecido y el material tiene un aspecto satinado o mate. A causa de la superposición de algunas capas de plástico, cuando se ha envuelto el cubo de alambre, la transparencia del material se vuelve más opaca y dependiendo de cómo reciben los diferentes lados del cubo la luz, cambia la percepción del color y de la transparencia de este material. Los juegos de luz y de sombra subrayan los desperfectos y las pequeñas deformaciones en cada lado del cubo. La fórmula de montaje del plástico en el cubo de alambre, y la importancia de la luz y la sombra, consiguen transformar el plástico sucio y manchado en algo valioso de un aspecto natural como el pergamino.

2.3.3.b. Cartografía de un Instante. Confluencias



.Serie de seis cubos con laterales desiguales entre 12 cm y 25 cm aproximadamente están colocados en vertical en la pared en dos filas de 3 cubos, cada uno con una distancia de unos 12 cm del otro. A pesar de tener los laterales distorsionados- no existen ángulos rectos- encajan uno con el otro. El perfil tridimensional de cada cubo encaja con su próximo, como si fuesen las piezas de un puzzle, la disposición y el espacio negativo entre cubo y cubo hace alusión a los espacios entre los invernadero o a las calles que atraviesan una zona de invernaderos. Subraya esta semejanza con la arquitectura de los invernaderos el material utilizado, plásticos desechados y alambres oxidados y restos varios de antiguos invernaderos en desuso y abandonados. La construcción de estos cubos siguen el mismo proceso empleado en los propios invernaderos: en el interior tienen estructuras de alambres más gruesos y finos formando mallas, en medios se encuentran diferentes tipos de láminas de plásticos, según para qué uso sea el invernadero y otra capa exterior formada por cuadrículas de alambres. El hecho de que el cubo esté distorsionado indica una situación anormal, aquí se ve algo que no es perfecto, se utiliza lo deforme como una metáfora. El cubo deformado refuerza el mensaje del video, una denuncia de una situación social desigual, denigrante, inhumana.



Sobre estos cubos se proyectan partes de reportajes encontrados en la red que hablan de la problemática social que sufren los trabajadores de los invernaderos de la costa sur de España. Una aplicación programada -*Mapping*¹⁰- consigue que esta proyección alcance solo sobre el plástico de los cubos, la pared se queda sin proyección. Formalmente se añade otro aspecto al trabajo: la luz proyectada proporciona una luminosidad interesante, parpadeante, la superficie cambia de color dependiendo de las imágenes del video.

En cada uno de los seis cubos se proyecta un video independiente. Los videos se activan en distintos momentos de modo que se puede ver una frecuencia de encendido y apagado apareciendo un juego de tiempo y espacio con diferentes velocidades.

¹⁰ En Arte, "*Mapping*", es una técnica que consiste en crear imágenes o videos que se proyectan sobre objetos tridimensionales, construcciones arquitectónicas, obras de ingeniería, y casi cualquier superficie, convirtiéndola en una pantalla de vídeo dinámica, con un acompañamiento sonoro (música o sonidos). Sirve como medio para permitir la exploración de las posibilidades que hoy en día se encuentran en el amplio escenario del arte contemporáneo y los medios electrónicos, como una de las funciones que pueden asumir las TIC en el ámbito del arte y la educación artística. *Mapping* es el resultado de la exploración de la tecnología para la manipulación y creación de imágenes, video y sonido; realizada por artistas. Los artistas contemporáneos usan el "*mapping*" como expresión vanguardista, un tipo de arte digital que mezcla videoarte, música y arte sonoro. Esta técnica modifica la apariencia propia del objeto tridimensional o espacio utilizado como pantalla o escenario para lograr los efectos deseados por el artista. El resultado es rico en sensaciones visuales y auditivas.

“En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.”¹¹

Se presenta en esta pieza un palimpsesto de cronotopos. Por un lado está la materia del plástico y del alambre con las huellas que el tiempo ha dejado en él; el objeto aquí presentado, por sí solo, incluye el tiempo de la construcción física; y ahora, se proyecta un video, que en sí es una narración con su relación tiempo espacio, que a su vez muestra un juego de ritmos entre encendido y apagado.

La proyección sobre el cubo añade otro aspecto a la obra, se trata de la problemática social-política de los inmigrantes que cruzan en pateras desde África a Europa para mejorar su vida. De un reportaje del diario británico The Guardian y otros más que hablan sobre la situación de casi esclavitud que viven decenas de miles de personas que trabajan en los invernaderos del Sur de España, especialmente en Almería, se han aprovechado algunos fragmentos de video de las viviendas y el trabajo de los inmigrantes.

La inmigración es un problema social y político muy extendido en esta y en otras zonas, no solamente en España, -actualmente hay muchos españoles emigrados, y probablemente, en otras dimensiones, viven situaciones semejantes-.

Sabemos por la televisión que llegan a nuestras costas muchas pateras, vemos a los africanos en centros de acogidas, pero desconocemos la situación de ellos por ejemplo en los invernaderos Almería.

Los dueños de los invernaderos ganan mucho dinero, a los trabajadores inmigrantes apenas se les paga nada, muchos de ellos viven en situaciones extremas sin agua sin luz, en cobertizos fabricados por ellos, con los mismos restos y basuras que uso yo en mi trabajo. El plástico y el alambre del invernadero le da un lugar donde trabajar y ganar algo, pero tristemente también es el soporte para una morada inhumana, una cárcel abierta, sin barrotes, para una vida soñada en Europa.

Todos estos elementos formales se puede observar en el cubo, el alambre, formando un habitáculo, el plástico, formando una cuadrícula, que encierra, el plástico viejo con señales de haber sido usado, que ahora soporta la vida e historia de estas personas que se sienten esclavos.

¹¹ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1.989, 2.

En cada de los seis cubos se proyecta este video, es decir seis reproducciones, pero en cada cubo el video se ve en otro momento de su reproducción, no tiene sonido. La red y los nuevos medios permiten que me pueda adjudicar un trabajo periodístico para incorporarlo en un trabajo “artístico”. La reproducción del video está distorsionada, ya que la superficie de reproducción es un plástico sucio, pero la información que llega al espectador es suficiente para iniciar un diálogo entre obra y espectador.



Fotogramas del video

2.3.3.c. Cartografía de un Instante. Garbeo

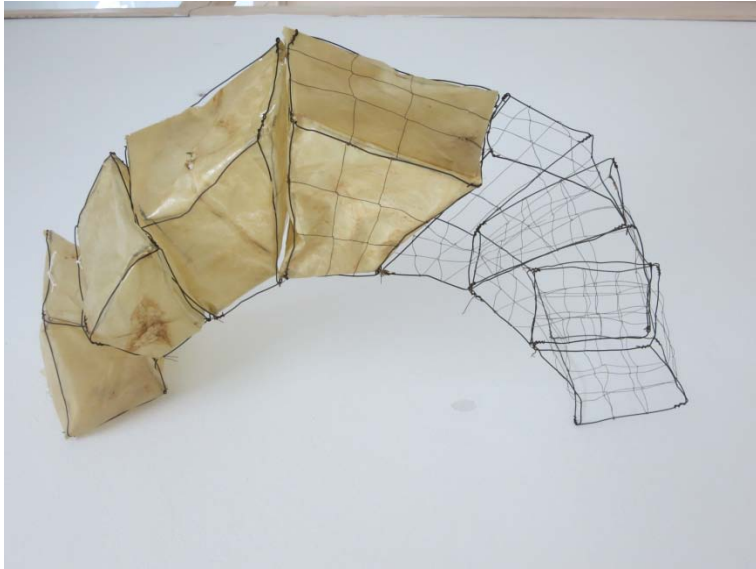
Se trata de una pieza que enlaza la serie de “Cartografía de un instante, N340, Málaga-Almería, El Ejido” con la serie de los cubos. Con la técnica de construcción que se emplea para los cubos se ha realizado una forma tridimensional que describe una línea orgánica que va y viene, formando varios bucles. Queda visible un gesto, la huella hecha visible, un garabato tridimensional, que incorpora el recorrido y su duración en el espacio presentado.



Roy Lichtenstein : “Brushstroke”

Como referente por la gestualidad y por llevar la línea, en este caso la pincelada, a un formato tridimensional y a la escultura tomo como referencia el trabajo “ Brushstroke “(Pincelada) de Roy Lichtenstein. Se trata de una escultura monumental que habla sobre el tema del oficio de pintor, como el título indica, vinculada a la pintura que Liechtenstein realizó en 1965 en referencia al *Action Painting* a través de la pincelada gestual que caracteriza al expresionismo abstracto. En la escultura monumental este gesto queda desnudado, mecanizado y reducido a su mínima expresión como signo.

2.3.3.d. Cartografía de un Instante. Arco de siete Cubos



Como versión de la anterior pieza se presenta este nuevo trabajo formado por siete cubos que encajan uno con el otro, de nuevo como un piezas de un puzzle, y crean un espacio entre cada elemento. En este caso no se adhieren totalmente a la pared con uno de sus lados, sino que empiezan a despegarse de la superficie plana y crecen hacia el espacio. La orografía del territorio donde se encuentran los invernaderos en muchas ocasiones no está modificada o aplanada. Sobre la superficie del suelo se adosa la construcción de plástico, es decir que el invernadero crea una capa, es como un abrigo sobre la tierra y se puede observar cómo se adapta con su forma a la zona. Esta pieza explora esta idea, la de una orografía inventada e idealizada como base para combinar mis cubos.

El trabajo muestra los cubos en fases diferente de su construcción, esto es intencionado. Hay cubos en su forma inicial, solamente una construcción de alambre, y cubos totalmente terminados, con su capa de plástico, una segunda red de alambre por encima y variaciones, de esa manera se queda congelado un instante de la construcción del todo, el proceso queda visible.



2.3.3.e. Cartografía de un Instante. Cubo grande con instalación de sonido interactivo



Construido de la misma manera que los trabajos anteriores se muestra ahora esta pieza de 70 cm³. Los alambres son residuos de antiguos invernaderos totalmente doblados y entrelazados que se extraen de un paraje natural de la costa.

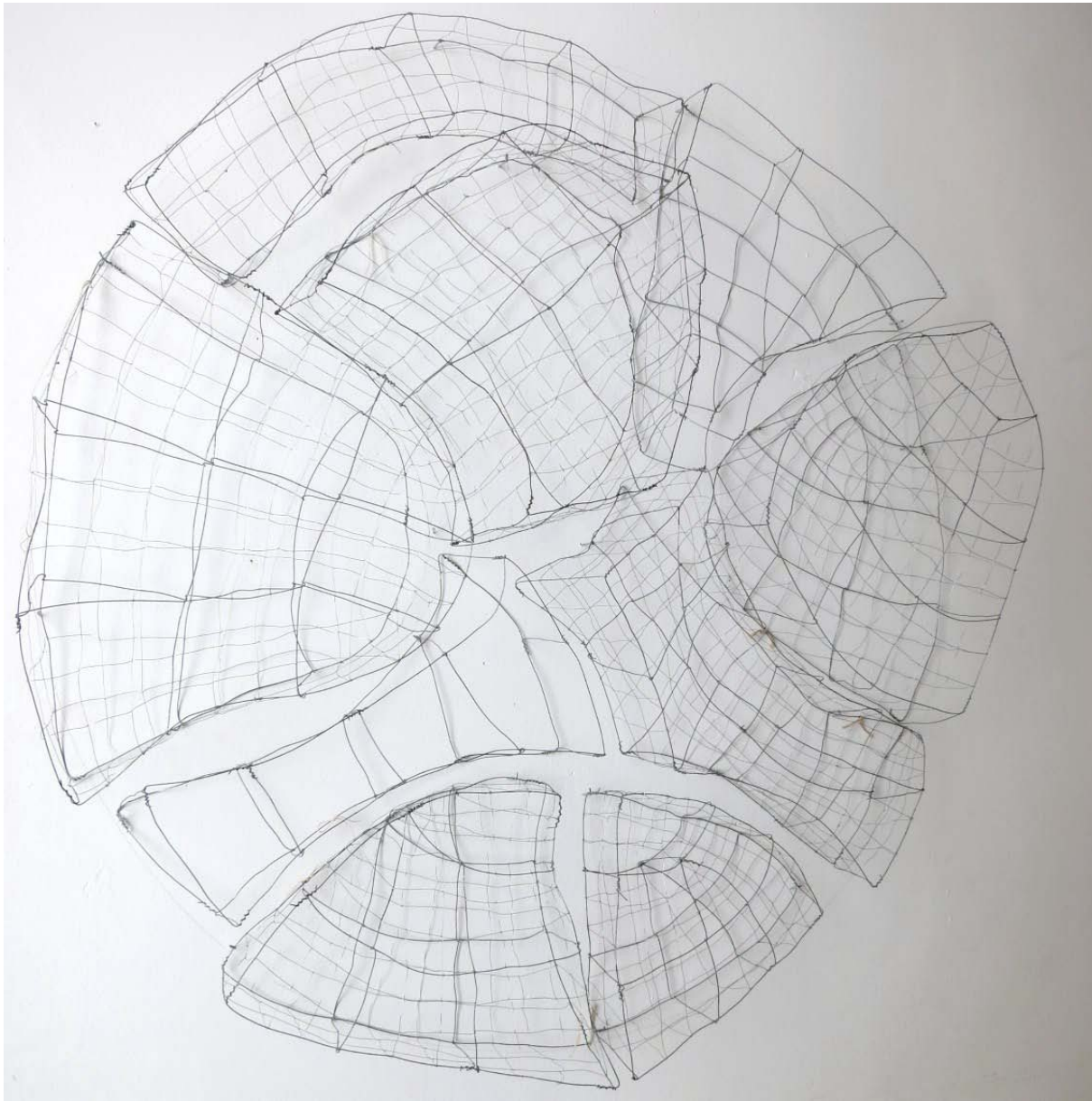
En el estudio empieza la preparación del material para la posterior construcción del cubo: deshacer el lío de alambres y ponerlos rectos, construir el esqueleto ensamblando alambres gruesos con finos, no se usa la soldadura para unir; cubrir todo con lámina de plástico y fabricar otro esqueleto en los laterales. El cubo tiene una forma irregular, es imperfecto con alambres deformados y lados de diferentes largos, cerrado completamente. Por su tamaño recuerda mucho más que los anteriores trabajos a los habitáculos o invernaderos donde viven y trabajan los inmigrantes, podría aparentar como una medida, cabe una persona en cuclillas, es el mínimo espacio para albergar una persona.



En el espacio expositivo se coloca este cubo encima de un suelo de tierra con arena, piedras etc., como el suelo de los invernaderos. Del interior del cubo salen sonidos de animales como pájaros, ranas e insectos. Cuando el espectador se acerca al cubo el sonido se apaga lentamente hasta desaparecer, de esa manera, recreo mi experiencia subjetiva de acercamiento a un invernadero real, la curiosidad de querer saber lo que se encuentra en el interior anula el sentido del oído, el cuerpo se concentra en la acción de ver a través de las pequeñas aperturas y jirones. Todo está perfectamente envuelto con un plástico opaco, cualquier rotura se tapa para evitar que se cuelean insectos no deseados dentro del invernadero. Si se logra mirar a través de un pequeño agujero, se observa el interior y se siente un silencio casi absoluto.

Mediante una instalación con interruptores sensibles al paso de una persona alrededor del cubo, cubierto de tierra y un circuito de arduino, altavoces y ordenador consigo recrear justo esta percepción. Cuando se pisa el interruptor, se apaga el sonido y no suena de nuevo hasta que después de la última pisada pasen 30 segundos.

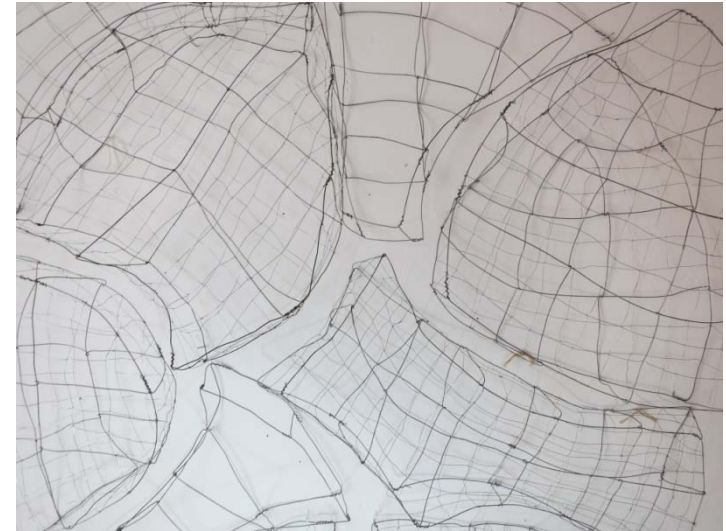
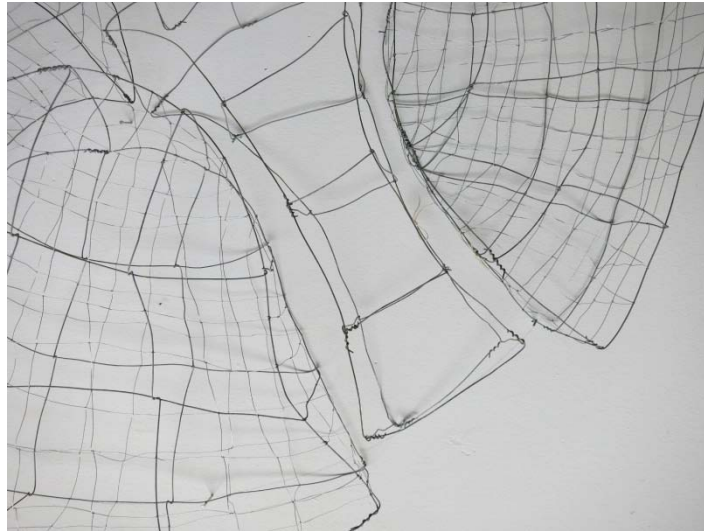
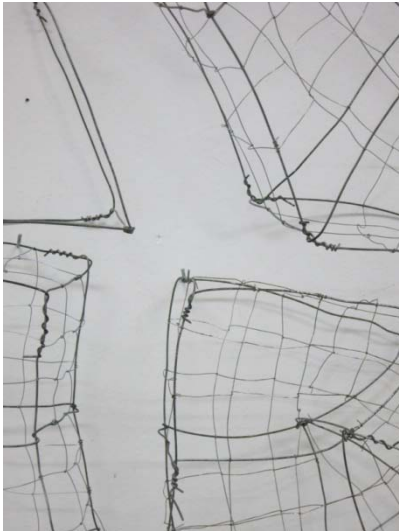
2.3.3.e. Cartografía de un Instante. Puzzle



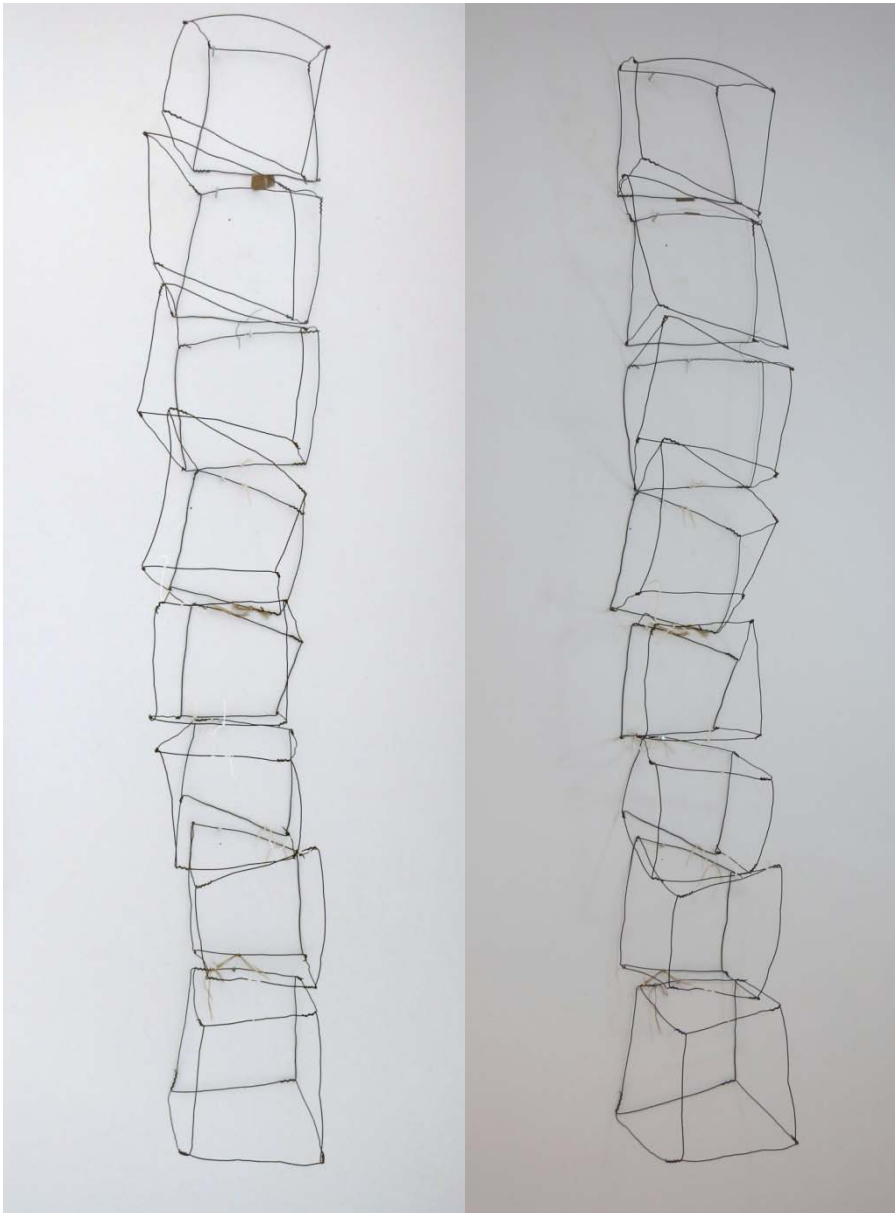
Este trabajo se compone de 9 piezas tridimensionales de alambre que forman una circunferencia de un diámetro de unos 140 cm y una profundidad entre 17 y 25 cm. Las piezas, cada una de una forma diferente, están construidos con dos grosores diferentes de alambre.

Esta construcción se basa en el mismo principio que los cubos de los trabajos anteriores, el alambre más grueso crea la estructura de la forma y el fino lo cubre con una red de cuadrículas.

Dentro de la línea de los trabajos de construcción se puede observar aquí un cambio. Sigue la construcción con alambre, sigue la relación entre los diferentes volúmenes que compone el trabajo, los espacios negativos entre los volúmenes son visibles pero la estructura de alambre ya no está cubierta con el plástico, la piel que envolvía la construcción en los trabajos anteriores desaparece, queda visible un esqueleto, el alambre quedan visible, las líneas geométricas dibujan un espacio tridimensional distorsionado. Cada forma se adapta, no solamente a las que tiene a su lado, como de una pieza de puzzle se tratara, dejando entre ellos un espacio vacío, sino también se puede observar que cada pieza en sí tiene diferentes alturas, este juego está inspirado en la capacidad de adaptación de la arquitectura de los invernaderos con respecto a la orografía del paisaje. En la naturaleza esta adaptación al terreno se aprecia con dificultad, ya que los invernaderos lo tapan, en la pieza presentada este detalle se ve con dificultad, porque no hay plástico que delimite los bordes, el alambre forma una estructura abierta, esquelética.



2.3.3.f. Cartografía de un Instante. Ocho cubos dibujados



Estos ocho cubos, formados cada uno con una estructura de alambre, se organizan en una línea vertical, encajan entre ellos y proponen una relación espacial entre ellos muy interesante. El grado de distorsión de cada cubo es considerable, la repetición de los elementos que forman la unidad sirve para marcar cierto ritmo que organiza todo. No se han cubierto con material plástico como los anteriores trabajos, crean un dibujo de líneas en el espacio. La forma de los cubos repetidos me recuerda a trabajos de minimalistas como Donald Judd o Sol Lewitt, o las planchas de metal de Carl André.

2.3.3.g. Cartografía de un instante. Proyección sobre bolsa grande lleno de plásticos y alambres encontrados (en proceso)



Las piezas hasta ahora presentadas, tanto las de los pliegues como las cajas, se pueden definir como dentro de una línea estética y las últimas incorporaciones y las críticas de algunos visitantes al estudio con respecto a las proyecciones de video sobre estos trabajos me han hecho reflexionar.

Los reportajes de la red aportan al trabajo un aspecto muy crudo, muy real, la vida de los inmigrantes se refleja en situaciones muy precarias, las chabolas de plásticos, cajas de frutas, pallets, sin agua corriente o instalaciones eléctricas.



El políptico mostrado, refleja los lugares del encuentro del material, es basura tirada en los descampados, en el paisaje. Son imágenes que muestran la cruda realidad de la zona de los invernaderos. Parte de este material aún está en mi estudio para continuar trabajando, se almacena en una bolsa de obra gigante y en un cartón con recortes de plástico. Allí encima, en la bolsa que está en el suelo, sin previo tratamiento del material, en el conjunto de los demás trabajos que están colgados en las paredes, sobre la crudeza del material viejo y sucio he pensado en la posibilidad de proyectar video. Ahora considero que es más efectivo, representa mucho mejor la situación. La pantalla no es un cubo construido, sino trozos de plásticos desordenados, amontonados, en el suelo, un material pobre tal y como se encuentra en la realidad de la zona alrededor de los invernaderos, donde habitan los inmigrantes, entre plásticos rotos. La proyección saldría de un cubo construido por mí, desde dentro de lo construido a lo amorfo, la luz que recoge el invernadero se devolvería con toda su carga social y política proyectándose sobre de los despojos. De esa manera, se invierte el proceso, como lo propone también Reinhard Mucha en su obra *Hagenow Land* (1986).

Esta nueva propuesta abriría otra línea en mi trabajo, donde la intervención sobre el material o su manipulación ya no existen. La bolsa sucia, llena de material usado y roto dentro de la sala de exposición blanca e impoluta como soporte de la proyección de video completaría el discurso de las piezas anteriormente presentadas. Aquí la idea del arte povera está totalmente presente, la huida de la comercialización del objeto artístico, la ocupación del espacio y la intervención del público entre otros, tratando de provocar una reflexión en el espectador.

3. REFLEXIÓN SOBRE LAS APORTACIONES PARA EL PROYECTO DE LAS CLASES RECIBIDAS

Cursar el máster en dos años como alumna a tiempo parcial me ha permitido acudir a las sesiones teóricas en una segunda vuelta. Algunos profesores me preguntaban qué hacía de nuevo allí si el contenido sería el mismo del año anterior, sin embargo, la calidad del discurso es tan densa y tan interesante que no importa escucharlo otra vez. Ha pasado un año en el que he seguido trabajando y aprendiendo, las aportaciones y el contenido de las clases, aunque sean las mismas, llegan ahora de otra manera, y esto es muy aprovechable. En los dos años de clases teóricas del máster me he sorprendido gratamente la calidad de las charlas de los profesores, en cada clase he apuntado información muy interesante, algunas veces no me servían directamente para mi proyecto actual, pero sí para mi proyecto de vida y mi camino artístico.

Francisco Javier Ruiz del Olmo

“Hay muchas herramientas técnicas para profundizar en la investigación de un proyecto, pero no cada herramienta le sirve a todo el mundo igual. También hay que tener la libertad de rechazar las propuestas, si una herramienta no le sirve o le resulta complicado e inútil, mejor no usarlo. No hay nada absoluto.” Después de atender a Francisco Javier Ruiz del Olmo con su oferta amplia de posibilidades para investigar y hacer un trabajo teórico concreto y correcto, eso era la esencia de su clase, me intereso por conocer más las técnicas del mercado, probarlo y quedarme con las que mejores resultados me pueden aportar.

María José Martínez de Pisón

La información recibida en esta sesión completaba muy bien las nociones aportadas por el profesor Ruiz del Olmo, la teoría sobre metodología fue muy interesante y muy densa.

Joaquín Ivars Pineda

La complejidad no se llega a entender nunca, esto he podido extraer de las sesiones con el profesor Joaquín Ivars. Desde diferentes campos como Nos la intentó de explicar de diferentes campos como la filosofía, la ciencia o la historia, entre otros, nos explicó en qué consiste este fenómeno, para ello nos mostró distintas investigaciones, conceptos e hipótesis.

Blanca Machuca Casares

“El formato viene dado por la idea” es una de las ideas que quedaron fijadas para mí en sus clases. También pude aprender el término “cronotopo” (conexión de las relaciones temporales y espaciales).

Javier Garcerá Ruiz

Ofreció clase muy interesante reflexionando sobre el tiempo ,su percepción y dilatación. Una invitación a la meditación, a parase de vez en cuando o, quizás regularmente, a escuchar. “Las manos piensan”, “tenemos que hacer la materia nuestra” con esas dos frases de Garcerá me quedo y con la de Richard Sennett: “Conocernos a través de lo que hacemos.” Con los ejemplos de artistas y el contenido de la clase me vi totalmente identificada, parecía que hablaba de mi obra y de la manera en cómo yo la concibo y percibo.Sus clases me reconfortaron y animaron mucho.

María del Mar Cabezas Jiménez

La clase con María del Mar Cabezas sobre el dibujo de campo expandido me abrió la visión y, de repente, me di cuenta de que mi trabajo con los pliegues podría situarse también en el campo del dibujo, cosa que antes no me había planteado. Siempre veía mi trabajo como un relieve y dentro del campo de la escultura. Nos presentó una lista muy extensa de artistas actuales que se mueven en el campo del dibujo mostrando también los últimos trabajos y premios de reconocido prestigio dentro de esta materia.

Carlos Miranda Mas

Las dos primeras sesiones con el profesor Carlos Miranda discurrieron con las visitas a los estudios en las que participamos todos los compañeros para poner en común los proyectos que estaban en curso y realizar sesiones críticas. También nos invitó a hacer preguntas o proponer cosas, aunque eso quedaba reducido a muy pocos momentos.

Las propuestas y observaciones que hizo el profesor Carlos Miranda sobre mi proyecto me parecieron interesantes considerando que el proceso es una parte importante de la obra, e insistiendo en la necesidad de encontrar un título que pueda generar ironía o provocación dado el carácter socio/político que pretendo dar a una de las piezas. Como referente hace alusión a Carlos Aires con su instalación de gran formato “Mar Negro”, obra realizada en Cádiz con restos de barcas y pateras abandonadas, formando un suelo que imita el parquet. Me propone buscar en mi trabajo un extrañamiento, como sucede en el trabajo de Carlos Aires, de modo que el tema social aparezca como una metáfora.

Luis Molina y Arcadio Reyes

Este año la aportación de Arcadio Reyes y Luis Molina ha sido muy importante y motivadora, de hecho a partir de sus clases me planteo el incorporar sonido e interacción en mi obra.

Silvia López Rodríguez

La sesión teórica con la profesora es muy provechosa para mi proyecto ya que trata sobre la deriva situacionista, la ciudad, la cartografía y el tiempo así como de la experiencia sensorial del cuerpo.

Blanca Montalvo Gallego

Nos invitó a reflexionar sobre lo que nos rodea y enfocó la clase desde este punto de vista de la representación de la idea versus visualización de datos. Nosotros pensamos el lugar: como representamos el entorno. En esta sesión conozco la obra de Mesa y Marazuelo con su documentación sobre el Paralelo 45º 25 norte y Gabriel Díaz Amunariz con su caminar y fotografía del camino de Santiago.

Mª Josefa Cano

La clase de Pepa Cano se centró sobre todo en las posibles salidas profesionales existentes para un licenciado o graduado en Bellas Artes, hablando también de entidades como museos, galerías, transporte y montaje de exposiciones. Me parece muy interesante en general, aunque para mí personalmente este mundo no me interesa.

Miguel Ángel Álvarez Fernández

El conferenciante nos preguntó a cada uno de los alumnos “qué relación tienes tú o tu obra con el sonido” Miguel Angel Álvarez, hizo un gran esfuerzo por integrar y hacernos partícipes en la sesión en la que nos hizo pensar sobre todos los componentes que puede tener el sonido en relación con nuestra vida. Gracias a este invitado pude conocer ampliar vocabulario con términos concretos del ámbito del sonido, ruido, música que resultaron muy interesantes, así mismo he podido profundizar en la acusmática y en la música de Pierre Shaeffer.

Pablo España

Siempre he admirado el valor de artistas como Pablo España, que se dedican a un tipo de arte muy político, muy intelectual, con mucha intención de cambios en el pensamiento político y social . No buscan un trabajo artístico vendible, sino luchan por hacer visible una idea. “Todo el arte es político” , esa es la frase con la que me quedo, quizás deberíamos revisar nuestros trabajos y conceptos bajo este lema, ya que como artista tenemos en cierta manera la obligación y la responsabilidad de enfrentar a la sociedad su reflejorealziando una labor crítica. La postura adoptada por el artista y su grupo y los proyectos realizados en todo el mundo, no solamente en el ámbito español, demuestran que este es también un campo de acción para el arte y que se puede alcanzar una voz propia. En la visita de Pablo España

por los estudios también se nota esta implicación por lo político, confirmando la necesidad de integrar en mi trabajo el aspecto social o político y enfocarlo más hacia el uso del material encontrado en crudo, tal como lo encuentro llevarlo a la sala, incluso el trabajo *in situ*, animándome de seguir en esta línea.

Rosa M^a Rodríguez Mérida

Nos presentó un interesante reportaje de Metrópolis sobre la convocatoria “Generación 2016”, una iniciativa de la Fundación Montemadrid que promueve el trabajo de jóvenes creadores. Realmente una buena iniciativa ya que se ha convertido desde su inicio en el año 2000 en un referente imprescindible para la difusión del arte joven en el panorama nacional y europeo. Como otros profesores, insiste Rosa en la importancia de la participación en concursos y la realización de residencias artísticas como fórmula para dar visibilidad al trabajo que realiza el artista emergente. Las reflexiones que se hacen los artistas del reportaje me parecen importantes también para nosotros: ¿Qué función tengo como artista? ¿Qué tipo de artista quiero ser?Cuál es el papel de la educación?

Javier Codesal

Después de una introducción y de un repaso de la historia del cine y del videoarte vemos la película “El pabellón de Oro” de Yukio Mishima. Lo interesante de la clase fue que, en el debate posterior, cada uno de nosotros tenía que decir algo que le hubiese llamado la atención de la película y, entre todos, sacamos muchas conclusiones interesantes que el ponente Javier Codesal aclaró y complementó con maestría. Mi conclusión de la tarde fue la importancia de la comunicación, de crear un ambiente relajado y disfrutar de los conocimientos y experiencias de todos. En muchos momentos de nuestro día a día no paramos de discutir sobre un concepto, una idea, sobre un libro, una película o una obra de arte, rápidamente lo clasificamos como bueno o malo, raro o interesante y ya está, pero la presencia de un conocedor, que nos ayuda a entender este trabajo artístico de cine, fue una experiencia muy enriquecedora.

Juan Antonio Álvarez Reyes

Nos habla del proyecto “a secas” del CAAC que apoya los artistas andaluces y nos insiste que la manera de hacer visible la obra de un artista joven son los concursos. Con respecto a mi trabajo, muestra su fascinación por el material y le interesa la obra comparándola con

la obra de Eva Hesse. Me advierte que, aún utilizando un material crudo y bruto con connotaciones desagradables y una gran carga social, la conversión de este material en un trabajo muy elaborado hace que esta crudeza y crítica no se observe tan contundentemente.

Isabel Hurley

Tras una breve presentación sobre el funcionamiento de las galerías y la relación profesional entre artista y galerista se procedió a la visita de estudios, en mi caso tenía especial interés en que pudiese conocer y comentar el trabajo que estaba realizando.

Rosa Brun

Sin explicarle mucho pudo captar rápidamente la motivación de mi proyecto y le pareció interesante y coherente. Me aproximó a referentes como Eva Hesse, Doris Salcedo, Richard Tuttle, Fred Sanback y Alan Saret. Me recomendó que empleara la luz como un elemento muy importante para presentar los trabajos, dado a la transparencia del material y para remarcar justo esta idea. La opinión de Rosa Brun fue muy positiva, animándome a continuar.

Javier Calleja

Nos explicó con mucha claridad su experiencia como artista con las galerías y con los nuevos medios de difusión del trabajo artístico como instagram, facebook, etc. Señaló como imprescindible la presencia del artista en los actos de presentación como inauguraciones para establecer contactos con otros artistas, críticos, galeristas y coleccionistas. Resultó una interesante visita, muy abierto a nuestras preguntas y muy sincero.

Marina Vargas

Dedicó una buena parte de la sesión a relatar su trayectoria como de artista, desde sus años en la Facultad de Granada hasta la actualidad. Nos habló de sus equivocaciones como novata, del apoyo de las instituciones y la ayuda obtenida de otros artistas. Valoró positivamente mi proyecto y me apoyándome en el esfuerzo que supone la producción.

4. PROPUESTA DE EXHIBICIÓN

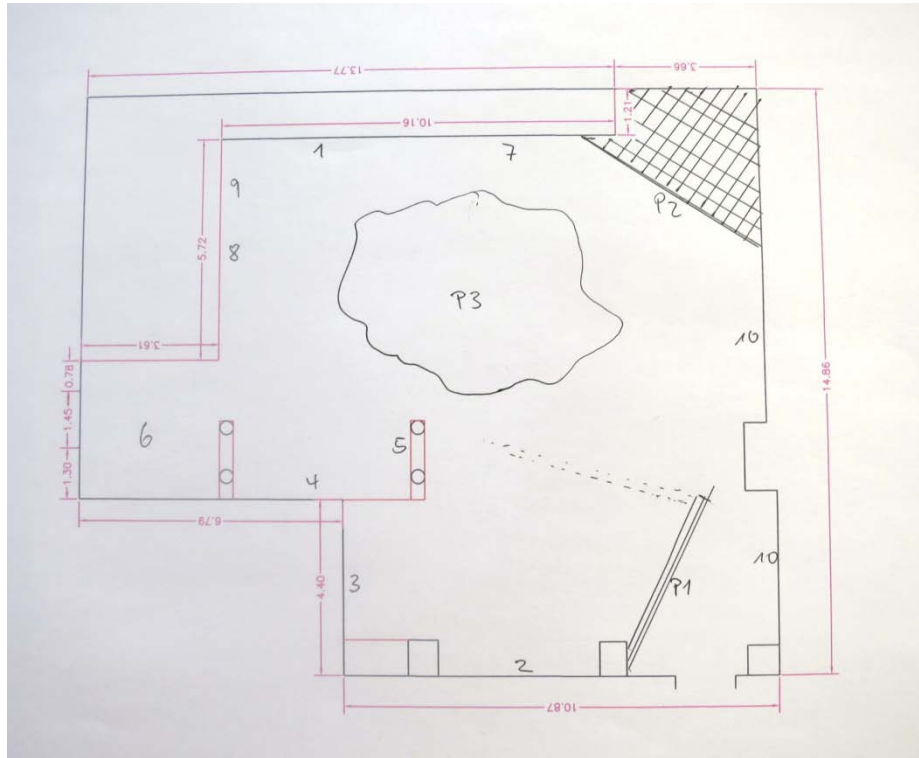
Como espacio para planificar la propuesta de exhibición he elegido la sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga por tener unas dimensiones adecuadas y contar con la infraestructura que precisa esta muestra.

Bajo el proyecto *Cartografía de un instante* se han generado diez piezas, una de ellas aún en proceso de ejecución, todas ellas realizadas durante la permanencia en este máster de producción artística. A estas obras se unirían otras intervenciones realizadas especialmente para esta sala, dada sus características, que considero que reforzarán las ideas trabajadas a lo largo de estos dos años de investigación artística.

Una de las piezas que propongo es una pared de plástico de desecho, del que una vez fue empleado para construir los invernaderos y que ha acabado en mi estudio. La pared sustentada por una estructura de alambre alcanzaría una dimensión de 400x200cm, sería susceptible de ser modificada por los espectadores-actores puesto que tendrían la posibilidad de intervenir en su construcción o deconstrucción disponiendo de los fardos de material en la propia sala. Otra posible pieza sería una enorme columna de plásticos que se arremolinan en el suelo para encontrarse en el centro de la sala y alzarse en una columna hasta el techo como el gran huracán de la desesperación, como el grito que nace de ese material tan dolido. Por último recrear la piel del mar de plástico, a 20 cm del suelo se extendería el techo del invernadero bajo el techo de la institución artística para sembrar la duda, para remover el pensamiento quizás. Estas nuevas escalas que propongo, en relación al grueso de las piezas presentadas, suscitan paisajes de extrañamiento, evidencian una realidad ignorada, la hacen palpable e irrespirable en el espectador para finalmente volver la mirada hacia el interior y, ahora sí, revisar cada respuesta dada.

En total son trece obras las que engloban el proyecto *cartografía de un instante*, unas piezas que se han realizado durante dos años de trabajo, de recogida de material, preparación, manipulación y confección de cada una de ellas. Dos años de reflexión en cada paso y de conclusiones que ahora se muestran en el proyecto finalizado.

Listado de piezas para su exposición (fichas técnicas recogidas en el anexo I de esta memoria):
 Proyecto: *Cartografía de un instante*



1. *Cartografía de un instante. N340 Málaga-Almería Km 155. El Ejido*
2. *Cartografía de un instante. N340 Málaga-Almería. Políptico*
3. *Cartografía de un instante. Confluencias (6 cubos con video proyección)*
4. *Cartografía de un instante. Bucle 3D*
5. *Cartografía de un instante. Arco de siete cubos*
6. *Cartografía de un instante. Cubo grande con instalación de sonido interactivo*
7. *Cartografía de un instante. Puzzle*
8. *Cartografía de un instante. Ocho cubos dibujados*
9. *Cartografía de un instante. Proyección sobre bolsa grande lleno de plásticos y alambres encontrados (en proceso)*
10. *Cartografía de un instante. Fotografía del interior de los cubos (en proceso)*

Listado de proyectos específicos para la sala:

- P 1: Paredes de invernadero de 2.20 X 4 m (ampliable en intervención durante la exposición)
- P 2: Techo de invernadero (6 x 4 m)
- P 3: Columna de plásticos usado de invernadero (5x4m)

Distribución en sala de exposiciones de la Facultad de BBAA, Málaga

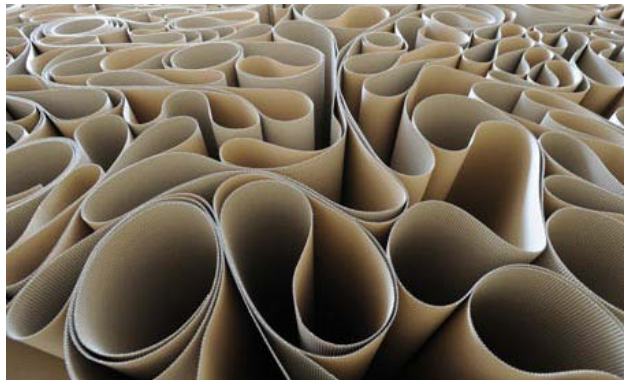
5. REFERENTES

5.1. Michelangelo Pistoletto

Artista povera. Con su trabajo “*The mirror of judgement*” en la Serpentine Gallery de Londres Michelangelo Pistoletto crea una nueva instalación y vuelve a una forma que ha usado en otros momentos: El laberinto. Se trata de una obra *site specific* realizada con un sinfín de rulos de cartón corrugado de una altura media (160cm. aprox.) que forman una especie de arquitectura dentro de una arquitectura, un rompecabezas penetrable de bucles y garabatos que manipula la percepción del espacio del espectador. Visto desde arriba se parece al trabajo de talla en piedras de las catedrales góticas. La pieza “*Cartografía de un Instante. Ermita Alta*” realizada con plástico usado se parece formalmente a la propuesta de Pistoletto si bien es cierto que pude conocer esta obra posteriormente.



“*The mirror of judgement*” (Michelangelo Pistoletto)



“*Ermita Alta*”, detalle (Sabine Huber)

5.2. Giuseppe Penone

Artista povera. Muchos de sus trabajos son reflexiones sobre la huella de la piel y las huellas de troncos de árboles, también podrían ser paisajes vistos desde el aire a mucha distancias, tal y como yo lo propongo en mis trabajos. La superficie de la tierra realmente también es una piel que cubre el globo terráqueo. Penone propone y realiza dibujos gigantes de esta extraña realidad cuestionándose sobre la identidad y la analogía, conceptos que de algún modo también subyacen en mi trabajo.



Giuseppe Penone. "Fingerprints"

5.3. Tara Donavan

Son impresionantes las instalaciones y esculturas que crea Tara Donavan, la artista norteamericana emplea materiales cotidianos como vasos y platos de plástico, pajitas o cinta adhesiva. Estos paisajes *site specific* recreados sorprenden por la precariedad del material usado, por las dimensiones que la artista ofrece al espectador para su experimentación. Me llama especialmente la atención la elección de un material cotidiano, poco usado en el campo escultórico, que muestra cierta crítica a la sociedad de consumo, encontrando así un paralelismo con el material usado en mis trabajos y el contenido conceptual del material, unas connotaciones distintas en mi caso. También me fascina el entusiasmo de Tara Donavan para crear una obra tan grande, el hecho de acumular y tratar espacialmente materiales insignificantes y pequeños, la idea de la repetición y del proceso aquí es muy palpable.



Trabajo de Tara Donavan con cinta adhesiva

5.4. Alberto Burri



Alberto Burri: "Gibellina", Italia



Sabine Huber: "Confluencias" (en proceso)

Alberto Burri me interesa por su obra en general, por el uso de materiales como alquitrán, arpillera, barro y plástico y su pintura matérica.

En Gibellina, en Sicilia, realizó, entre 1985 y 1989 el "Grande Cretto" al cubrir de cemento blanco todo un barrio destruido por un terremoto y abandonado por los habitantes. Lo que Alberto Burri ofrece en Gibellina no es otra cosa que ordenar un caos. Las casas se han caído por el terremoto, los escombros estaban por todas partes. Burri recoge todo este material, rellena con él los huecos que han dejado la casa caídas y la crea, con la misma estructura que tenía el pueblo anteriormente, una gran escultura expandida. Las calles están donde estaban antes, el espacio que ocupaban las casas ya no son casas sino bloques de hormigón sin ventana ni puerta, con la altura de una persona, una obra de Landart que sorprendentemente se parece a sus crettos.

Burri recoge el pueblo destruido, el caos que hay en un momento concreto, después del terremoto, él lo hace desaparecer, crea un orden. Ahora se reconoce la estructura anterior del pueblo, con sus calles, aunque no hay casa ni vida.

En mis trabajos recojo material esparcido por el paisaje, material que realmente no debería estar en este lugar ya que es un material artificial y tóxico que por la acción del viento o la lluvia pero, también, por descuido y vertido humano ha acabado allí. El material de

Burri, en Gibellina, también aparece a causa de un fenómeno natural, como lo es el terremoto, que derrumbada y esparce los escombros. A diferencia de Burri, recojo el material y lo llevó al estudio para crear con el plástico nuevas formas, paisajes inventados. En una de las piezas creo con los alambres encontrados una estructura geométrica torpe y deformada que habla de la fragilidad y que me sirve como sujeción del plástico, cada uno de los cubos tiene una relación con los demás, encajan a pesar de su deformidad como un puzle uno con otro, construyó así un paisaje artificial, que considero tiene una relación con esta obra del artista Alberto Burri. Probablemente la visita en Gibellina de esta obra me ha impresionado mucho, es una escultura expandida y, recorriendo el lugar se perciben muchas sensaciones que quedan impregnadas en la memoria.



Alberto Burri: "Gibellina", Italia

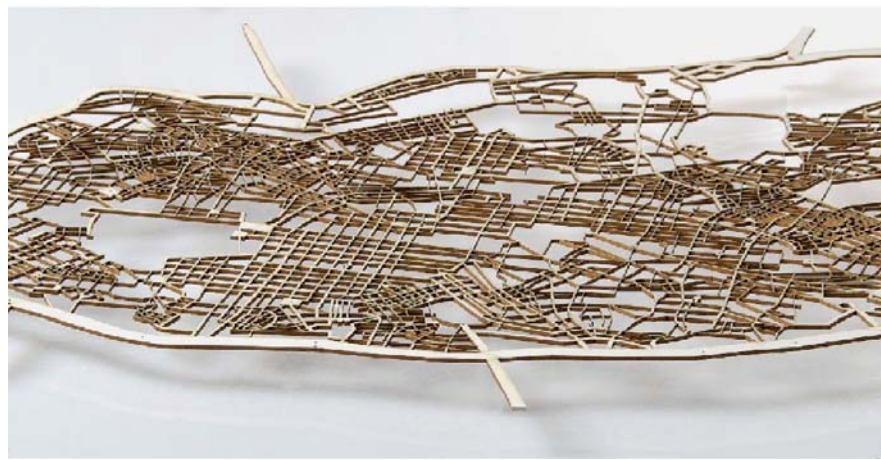
5.5. Esther Pizarro

“..... el acto de caminar es una manera de meditación tanto del espacio como del tiempo”¹²

Los trabajos y la reflexión sobre ellos de Esther Pizarro se acercan mucho a mi trabajo, ella habla de caminar, de mapas, de territorios y desarrolla una serie de obras que me atraen formal y conceptualmente.



Esther Pizarro: "Fossiles Urbanos"

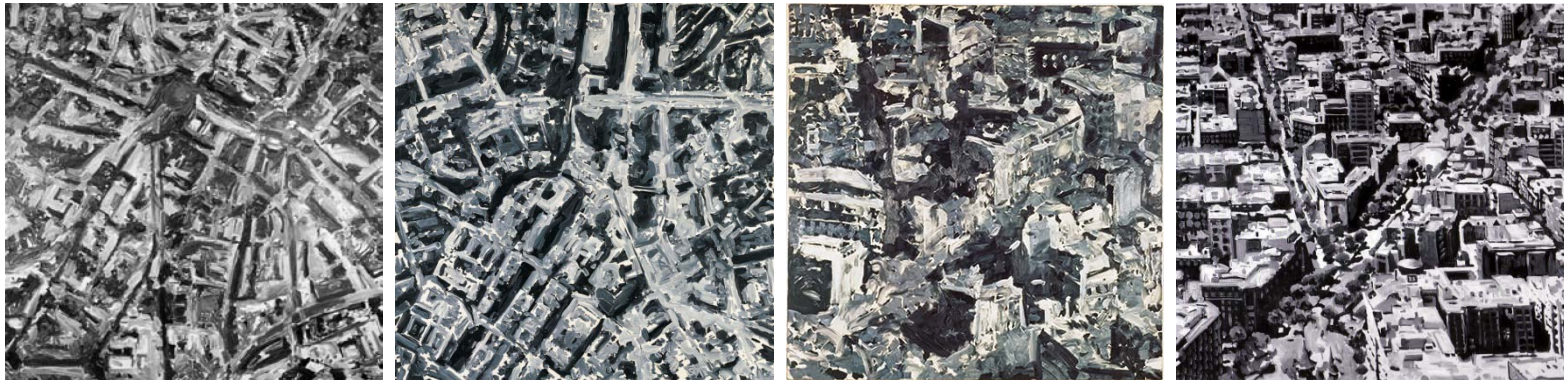


"Derivas de Ciudad, Cartografías imposible's"

¹²Fernando Castro Flórez, *Fragmentos del mapa escultórico de Esther Pizarro*, Texto catálogo exposición: Mapificar, Carmen de los Mártires, Granada, Feb 2003.

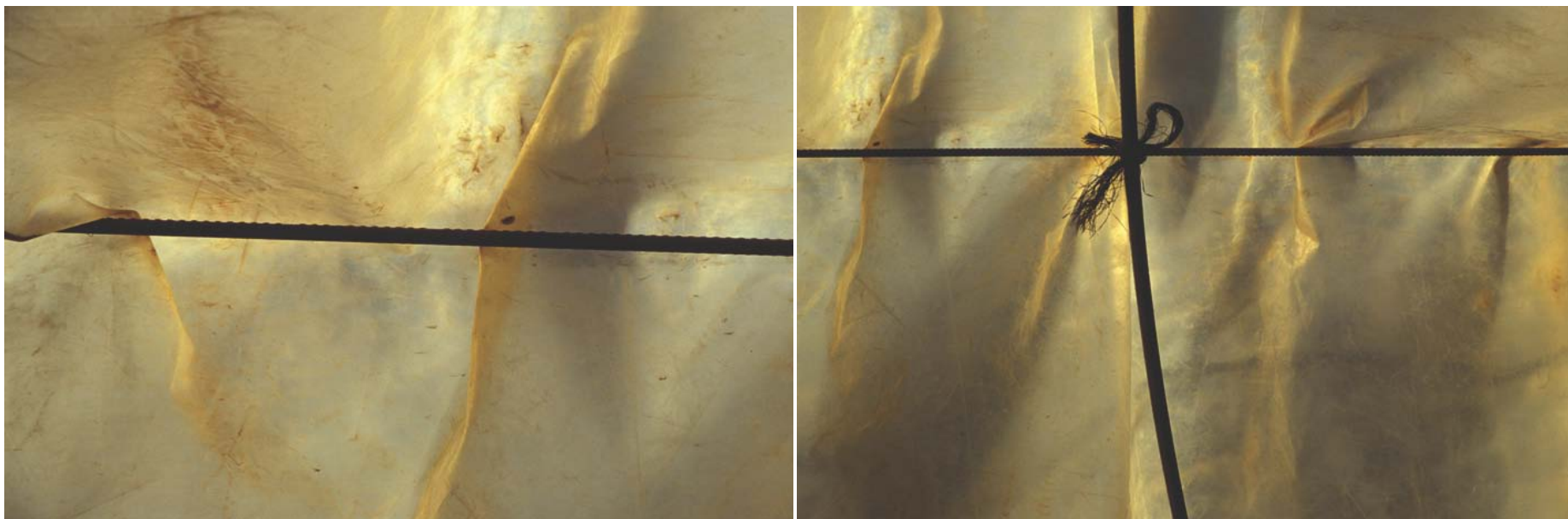
5.6. Gerhard Richter

De la obra de este artista me interesa especialmente la visión aérea de la ciudad que muestra en una serie de pinturas, así como su tratamiento monocromo y la fuerza del relieve contrastado creando el juego entre la figuración y la abstracción. Se trata de un acercamiento formal a su obra.



Gerhard Richter: *"Townscape Madrid"*

5.7. Concha Casajus



Concha Cajasús :*“La poética del plástico”*

“Cuando el espacio se vacía de seres humanos y me sitúo en el escenario donde se desarrolla la vida cotidiana con sus objetos eventualmente abandonados, cuando descontextualizo y plasmo la lejanía que impone el anonimato, lo desconocido o la imposibilidad de romper el obstáculo de la distancia, de la penumbra o de la incomunicación, aparecen las huellas del hombre.

Evito esa luz concreta y poderosa que define con dureza y claridad....

Busco situaciones en las se que se interpongan obstáculos como el agua, el plástico, el movimiento, barreras casi invisibles que marcan una distancia física con la realidad y que liman los aspectos más crudos de lo que hay fuera, porque quisiera encontrar las huellas de la luz.

Busco las huellas de la oscuridad entre las sombras, esas sombras poco densas que filtran la realidad modificándola levemente, aunque siempre la dejan ver.

A veces me acerco mucho. Me gusta coquetear, mostrar poco, para que los demás intenten identificar “lo que podría ser”, porque con el despertar de la imaginación, la realidad se modifica y se enriquece, se poetiza y se llena de misterio, tropezando, quizá, con las huellas del consciente.”¹³



Concha Cajasús :”*La poética del plástico*”

Los trabajos fotográficos de Concha Casajús están muy próximos mi trabajo. Juega con la huella, con la transparencia, con el acercamiento al material hasta que se pierden las referencias de lo conocido. La luz y la sombra le dan al trabajo otra dimensión, le dan al material vida propia.

Con estas fotografías me queda cada vez más claro, que la luz tiene que tener un papel muy importante en mi trabajo, la iluminación es importante porque crea sombra y subraya la intención del trabajo, la superposición de materiales se aumenta, la transparencia queda más evidente, la sombra crea volumen.

¹³ Concha Casajús , *La poética del plástico, catalogo de la exposición*, Salas del Centro Cultural Provincial, Diputación de Málaga, 30 de mayo al 12 de Julio 2003, p.5-6

5.8. Reinhard Mucha

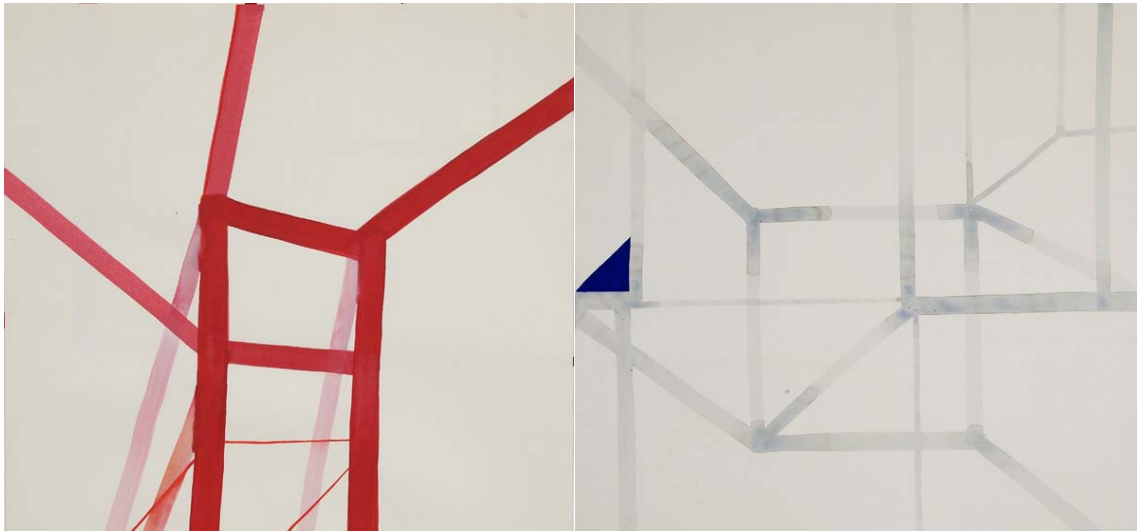
Reinhard Mucha basa su trabajo en la transferencia entre el espacio estético y el espacio habitable, sin proponer distinción aparente entre ellos. Aunque fuertemente dependientes del contexto, con el que Mucha trabaja directamente, sus esculturas poseen un gran peso y aparente autonomía. Las dinámicas habituales entre las que transcurren sus obras son los juegos de apariencia, lo que deja visible y lo que oculta, lo que aparece y desaparece.

Su trabajo *Hagenow Land* (1986) es una de las piezas que se acerca a mi trabajo. Se trata de un invernadero de cristal, que está colocado al revés y del cual sale desde un punto toda la luz posible. En lugar de ser un receptor de luz, de la obra emana la luz de dentro hacia fuera. En el caso de mi trabajo uso partes de un reportaje sobre los trabajadores inmigrantes de los invernaderos de Almería encontrado en la red y lo proyecto desde un cubo realizado de plástico hacia una bolsa gigante que contiene material encontrado en los alrededores de los invernaderos.



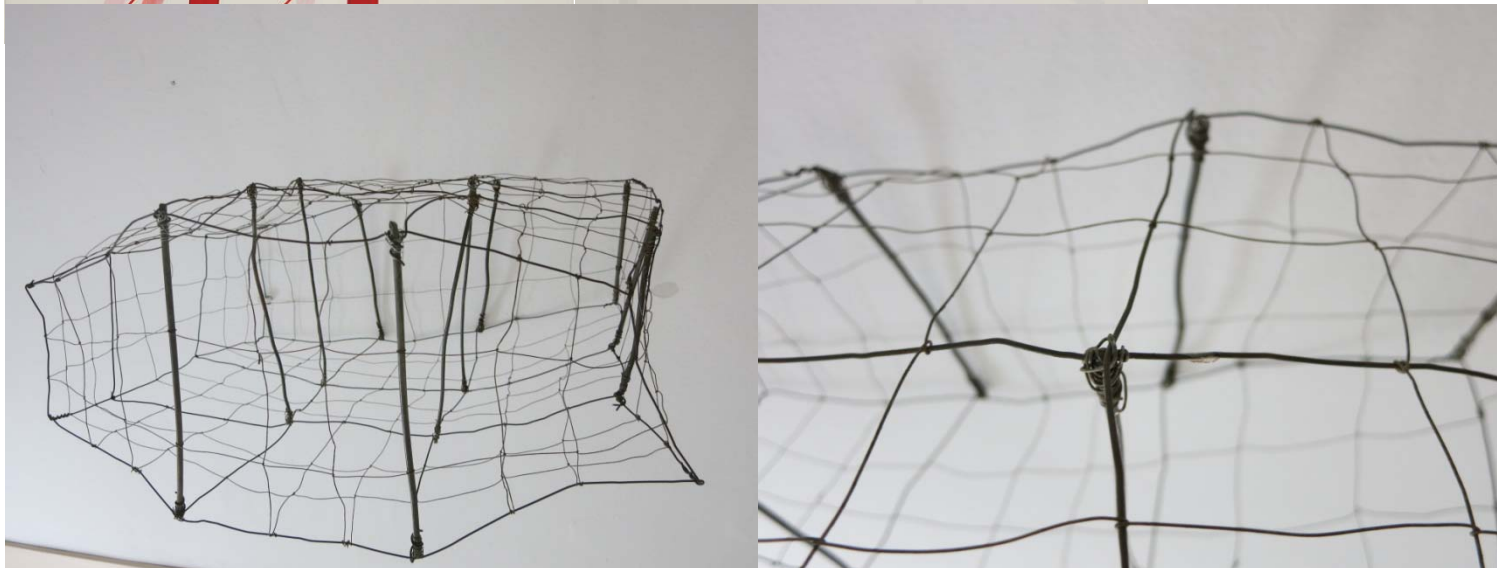
Reinhard Mucha :*Hagenow Land* (1986)

5.9. Irene Van De Mhen



Irene van de Mhen trabaja con las posibilidades y las limitaciones del dibujo. Busca una relación entre el espacio físico y su adaptación a una superficie plana, una sutil frontera que divide la ilusión de la realidad. Como referente me aportan sus trabajos abstractos y arquitectónicos realizados en forma de dibujos. Construye la línea con idea de cierta imperfección manual, dibujando espacios – de la misma manera que mis alambres, con una imperfección intencionada y considerable, forma espacios, cubos y construcciones y crea dibujos tridimensionales.

Irene van de Mhen: *“work on paper”*



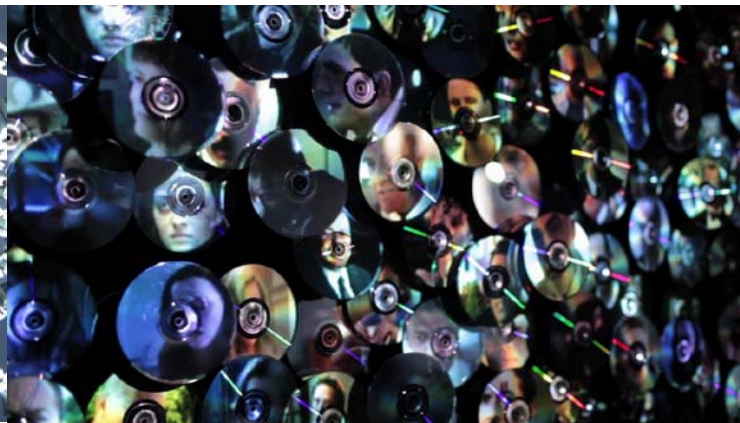
Sabine Huber: *“sin título”*

5.10. Daniel Canogar

Me interesan especialmente dos trabajos de este artista por tener nexos en común con la pieza de proyección sobre cubos: En *Sikka*¹⁴ usa viejos CD's, un material ya usado, como base de una proyección y en *Aphasicmapping*¹⁵ las letras de un viejos teclado son los objetos tridimensionales donde proyecta. La proyección de ambos usando el mapping sobre los objetos usados, hecho que Daniel Canogar práctica en muchos de sus trabajos, les da otra nueva vida y un nuevo sentido. Esa idea tiene también mi propuesta.



“Sikka”



“Aphasicmapping”



Sabine Huber: “Confluencias”

¹⁴ Daniel Canogar, “Sikka”. Video en youtube. 4:33. 18 sept. 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=zHmW9JyocGE> (consultado 18 de junio de 2016)

¹⁵ Daniel Canogar, “Aphasicmapping.” Video en youtube. 1:27. 5 mar 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=SVEaxrYGSxw> (consultado 18 de junio de 2016)

5.11. Laura Brinkmann

Con su trabajo fotográfico *Cosecha amarga* Laura Brinkmann habla de la visión de estos mares impermeables, el microclima del inmigrante y los desiertos áridos de costa. A parte de las fotografías del lugar aparece un elemento, un invernadero en forma tubular, cubierto de una escritura con letras árabes, que algunos inmigrantes manipulan llevándolo a diferentes lugares. Intuyo en esta obra muchos paralelismos con mi proyecto.



Laura Brinkmann: "Cosecha amarga"

5.12. Doris Salcedo

Objetos encontrados, olvidados, objetos personales como muebles o zapatos de gente desaparecidos , como símbolos de su desaparición, sugestionando la desaparición y la silenciosa violencia de actos de inhumanidad. El trabajo de Doris Salcedo a primera vista no tiene que ver nada con el mío en el aspecto formal pero la manera en la que investiga y en el que desarrolla su trabajo se parece al modo en el que trabajo. No busco que con mi trabajo se realice una denuncia de la situación ecológica o social de las zonas de cultivo con los plásticos, más bien intento sensibilizar al espectador o presentarle la posibilidad de sentir una experiencia forzándolo a la duda y a la búsqueda de una respuesta.



Doris Salcedo : *"The weight of a body"*



"Untitled"



"Atrabiliarios"

"Yo no creo que la reproducción de una imagen impida la violencia. Yo creo que el arte no tiene esa capacidad. El arte no salva. Y yo no creo que exista redención estética, por desgracia. (...) Yo creo que en arte no se puede hablar de impacto. Y mucho menos de impacto social; para nada de impacto político; y un reducido, muy débil impacto en lo estético. (...). Lo que el arte puede es crear esa relación afectiva que transmita la experiencia de la víctima. Es como si la vida destrozada de la víctima, que se truncó en el momento del asesinato, en alguna medida pudiera continuar en la experiencia del espectador."¹⁶

¹⁶ (Doris Salcedo, Razón Pública, serie "Arte. Memoria y violencia". Marzo de 2013 : disponible en <http://humanoymundano.blogspot.com.es/2014/12/arte-bajo-el-terror-viii-doris-salcedo.html>

6. BIBLIOGRAFÍA

Beardsley, John. *Earthworks and Beyond; Contemporary Art in Landscape*. Nueva York .1989.

Careri, Francesco. *Walkscapes*. Barcelona: Gustavo Gili. 2002.

Casajús, Concha. *La poética del plástico*. Málaga: Edita Diputación Provincial de Málaga, Área Cultura y Educación.2003.

Castro Flórez, Fernando. *"Fragmentos del mapa escultórico de Esther Pizarro"*. Texto catálogo exposición: Mapificar, Carmen de los Mártires, Granada, Feb-Abril 2003.

Castro Flórez, Fernando. *"Mapa-Patrón-Territorio. Citas y derivas textuales en torno a un proyecto arquitectónico-escultórico"*. Texto catálogo exposición: El haz y el envés, Galería Raquel Ponce, Madrid, Noviembre-Diciembre de 2003.

Chatwin, Bruce. *Los trazos de la canción*. Barcelona: Gustav Gili. 1988.

Debord, G. y Pardo, J. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, España: Pre-Textos.DELEUZE, Gilles, GUATTERI,Félix: Rizoma. 2002.

Domenech, Maribel. *Qu'est-ce que je fait ici? ¿Qué hago yo aquí?*. exposición du 1 au 24 avril 1998. l'espace Brasseurs Art Contemporain.Liege. Belgique. 1998.

Fernandez Polanco, Aurora. *Arte Póvera*. Ed. Arte Hoy. Madrid: Nerea. 1999.

Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma. 2000.

Jackson, Paul.Técnicas de plegado para diseñadores y arquitectos. Barcelona: Promopress. 2011.

Kastner, Jeffrey y Wall, Bryan. *Land art y arte medioambiental*. Barcelona: Editorial Phaidon, 2005.

Lailach, Michael. *Landart*. Köln:Taschen. 2007.

López Rodríguez, Silvia. *El atlas del gran Jan*, Granada: eug. 2009.

Martín Prada, Juan. *Otro tiempo para el arte*,.Madrid:AKAL. Colección de Arte contemporáneo. 2012.

Masó, Alfonso. *Qué puede ser una escultura*. Granada,: Grupo editorial universitario. 1997.

Noguchi, Smithson, Long, (...) .*La construcción del Paisaje contemporáneo*. exposición [textos, Javier Maderuelo, María Luisa Martín de Argila].2008.

Paez i Blanch, Roger. *Cartografías operativas y mapas de comportamiento*, en “Querido público “, Editores Ignasi Duarte, Roger Bernat, Murcia: Editorial Párraga, Cendeac, 2009.

Raquejo, Tania. *Land Art*. serie: Arte hoy. San Sebastián: Editorial Nerea, 1998.

Sennet, Richard. *La Conciencia del ojo*.Barcelona:Versal.1991.

Virilio, Paul. *El ciber mundo. La política de lo peor*. Madrid: Ediciones Cátedra. 1997.

Recursos Electrónicos:

“Daniel Canogar , APHASICMAPPING.” Video en youtube. 1:27. 5 mar 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=SVEaxrYGSxw> (consultado 18 de junio de 2016).

“Daniel Canogar, SIKKA”. Video en youtube. 4.33. 18 sept. 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=zHmW9JyocGE> (consultado 18 de junio de 2016).

Casajus, Concha: disponible en <http://conchacasajus.es>

Salcedo, Doris. Razón Pública, serie “Arte. Memoria y violencia”. Marzo de 2013: disponible en <http://humanoymundano.blogspot.com.es/2014/12/arte-bajo-el-terror-viii-doris-salcedo.html> (consultado 27 de mayo de 2016).

Luque,Eva. ”Atributos Urbanos”. Proyecto del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo: disponible en http://atributosurbanos.es/documentos/eva_luque.pdf (consultado 15 de junio de 2016).

MASTER DE PRODUCCION ARTISTICA INTERDISCIPLINAR 2014-2016

MEMORIA: TRABAJO FIN DE MASTER

FACULTAD DE BELLAS ARTES UMA

SABINE HUBER

ANEXO I : FICHAS TÉCNICAS

DOSSIER GRÁFICO: FICHA TÉCNICA



PROYECTO: "CARTOGRAFÍA DE UN INSTANTE",
SERIE: N340 MALAGA -ALMERÍA
TÍTULO: KM 155, EL EJIDO
TÉCNICA: PLÁSTICO, PLIEGUES
DIMENSIONES: 160 CM DIÁMETRO
AÑO DE PRODUCCIÓN: 2015

DOSSIER GRÁFICO: FICHA TÉCNICA



PROYECTO: "CARTOGRAFÍA DE UN INSTANTE",
SERIE: N340 MALAGA -ALMERÍA
TTULO. KM 150, RAMBLA DEL TUERTO
TÉCNICA: PLÁSTICO, PLIEGUES
DIMENSIONES: 56 CM DIÁMETRO
AÑO DE PRODUCCIÓN: 2015

DOSSIER GRÁFICO: FICHA TÉCNICA



PROYECTO:

SERIE:

TÍTULO:

TÉCNICA:

DIMENSIONES:

AÑO DE PRODUCCIÓN:

“CARTOGRAFÍA DE UN INSTANTE”,

N340 MALAGA -ALMERÍA

KM 153, RAMBLA DEL AGUILAR

PLÁSTICO, PLIEGUES

56 CM DIÁMETRO

2015

DOSSIER GRÁFICO: FICHA TÉCNICA



PROYECTO: "CARTOGRAFÍA DE UN INSTANTE",
SERIE: N340 MALAGA -ALMERÍA
TÍTULO: ALMAYATE
TÉCNICA: PLÁSTICO, PLIEGUES
DIMENSIONES: 53 CM DIÁMETRO
AÑO DE PRODUCCIÓN: 2015

DOSSIER GRÁFICO: FICHA TÉCNICA



PROYECTO: "CARTOGRAFÍA DE UN INSTANTE",
SERIE: N340 MALAGA -ALMERÍA
TÍTULO: ERMITA ALTA
TÉCNICA: PLÁSTICO, PLIEGUES
DIMENSIONES: 56 CM DIÁMETRO
AÑO DE PRODUCCIÓN: 2015

DOSSIER GRÁFICO: FICHA TÉCNICA



PROYECTO: "CARTOGRAFÍA DE UN INSTANTE",
SERIE: N340 MALAGA -ALMERÍA
TÍTULO: EL EJIDO (POLIPTICO)
TÉCNICA: FOTOGRAFÍA
DIMENSIONES: 100 X 119 CM
AÑO DE PRODUCCIÓN: 2015

DOSSIER GRÁFICO: FICHA TÉCNICA



PROYECTO:

SERIE:

TÍTULO:

TÉCNICA:

DIMENSIONES:

AÑO DE PRODUCCIÓN:

“CARTOGRAFÍA DE UN INSTANTE”,

CUBOS

CONFLUENCIAS

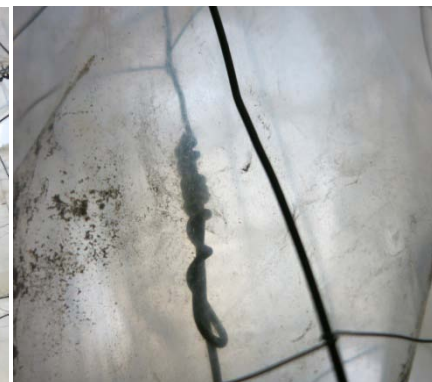
PLÁSTICO Y ALAMBRE,

PROYECCIÓN DE VIDEO

100 X 60 X 24 CM

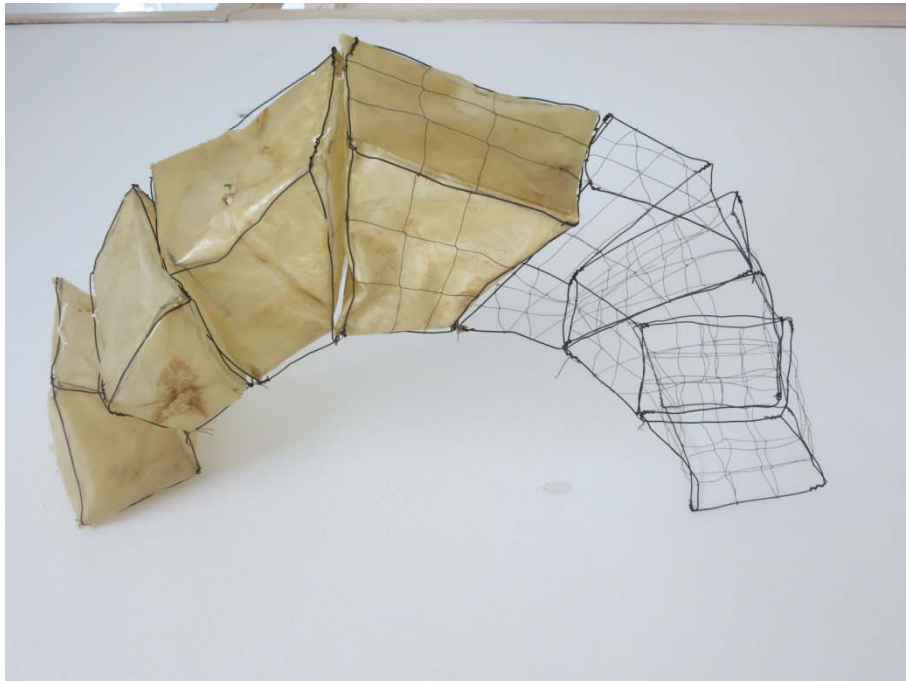
2016

DOSSIER GRÁFICO: FICHA TÉCNICA



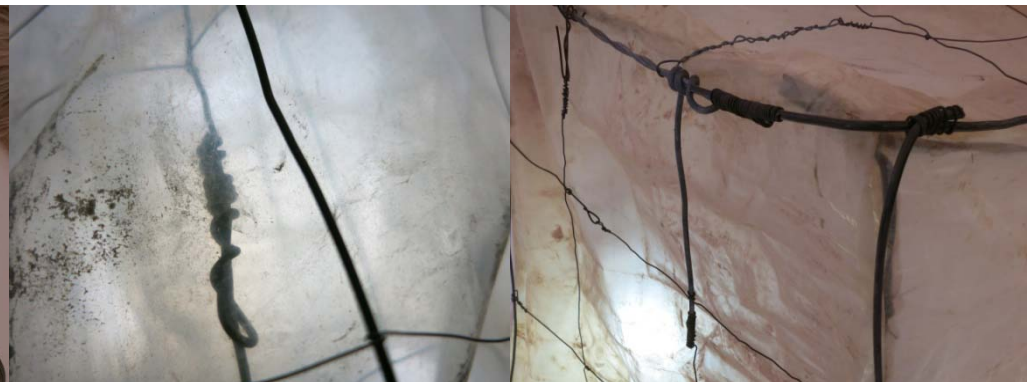
PROYECTO: "CARTOGRAFÍA DE UN INSTANTE",
SERIE: CUBOS
TÍTULO: GARBEO
TÉCNICA: PLÁSTICO Y ALAMBRE
DIMENSIONES: 90 X 50 X 23
AÑO DE PRODUCCIÓN: 2016

DOSSIER GRÁFICO: FICHA TÉCNICA



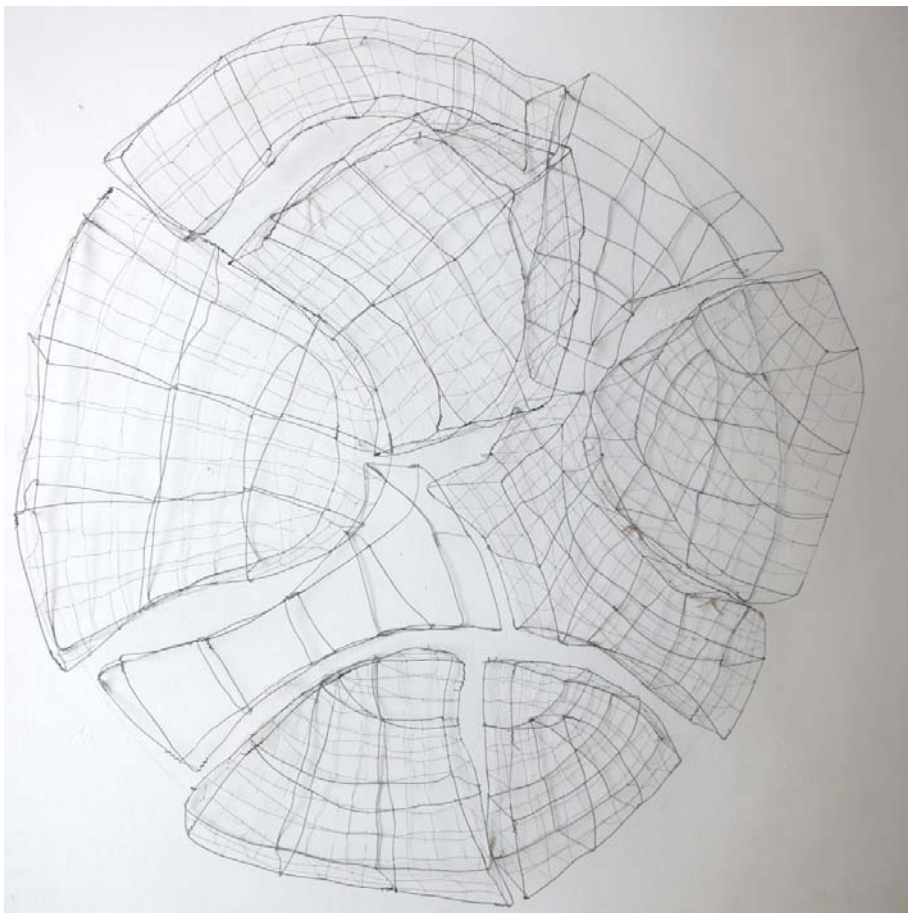
PROYECTO: "CARTOGRAFÍA DE UN INSTANTE",
SERIE: CUBOS
TÍTULO: ARCO DE 6 CUBOS
TÉCNICA: PLÁSTICO Y ALAMBRE
DIMENSIONES: 70 X 50 X 17 CM
AÑO DE PRODUCCIÓN: 2016

DOSSIER GRÁFICO: FICHA TÉCNICA



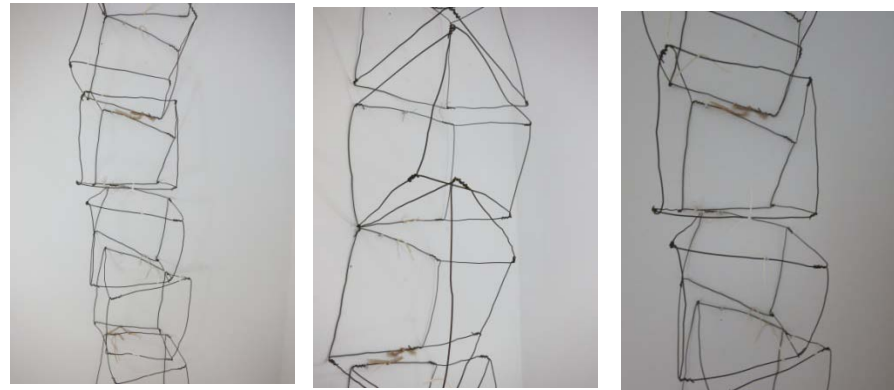
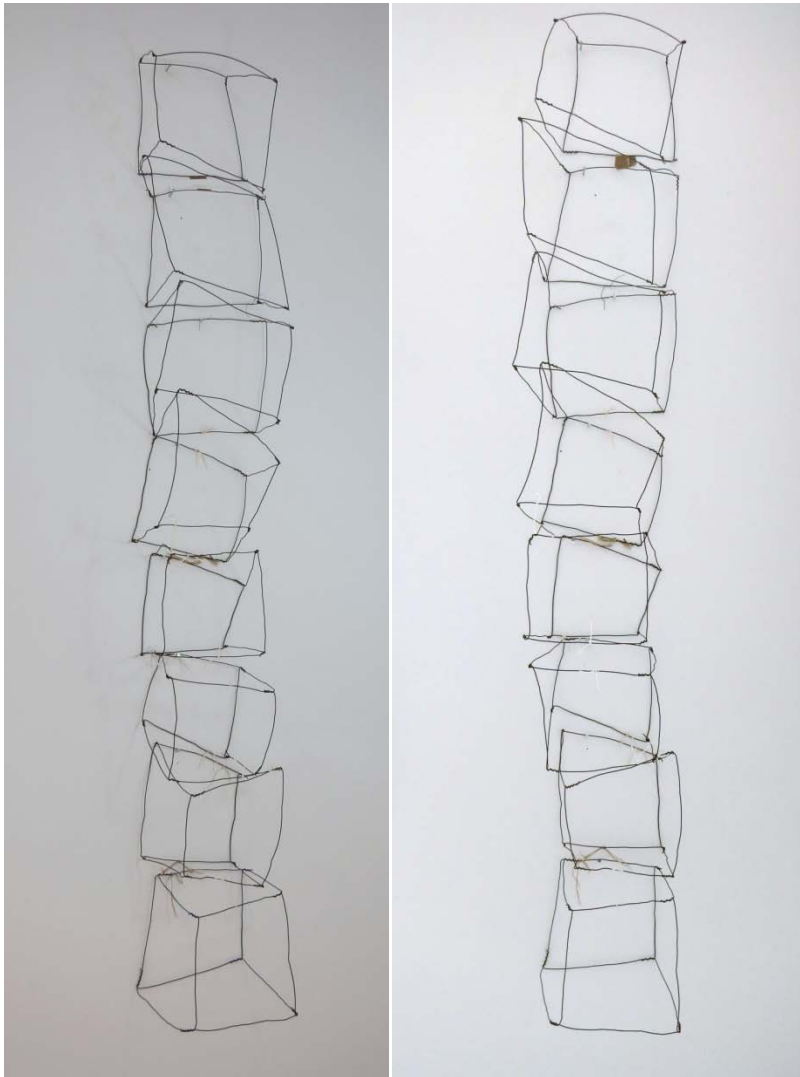
PROYECTO:	“CARTOGRAFÍA DE UN INSTANTE”,
SERIE:	CUBOS
TÍTULO:	CUBO GRANDE
TÉCNICA:	PLÁSTICO Y ALAMBRE, SONIDO INTERACTIVO
DIMENSIONES:	75 X 75 X 70 CM
AÑO DE PRODUCCIÓN:	2016

DOSSIER GRÁFICO: FICHA TÉCNICA



PROYECTO: "CARTOGRAFÍA DE UN INSTANTE",
SERIE: CUBOS
TÍTULO: PUZZLE
TÉCNICA: ALAMBRE
DIMENSIONES: 140 CM DIÁMETRO
AÑO DE PRODUCCIÓN: 2016

DOSSIER GRÁFICO: FICHA TÉCNICA



PROYECTO: "CARTOGRAFÍA DE UN INSTANTE",
SERIE: CUBOS
TÍTULO: 8 CUBOS
TÉCNICA: ALAMBRE
DIMENSIONES: 150 X 20 X 20 CM
AÑO DE PRODUCCIÓN: 2016

DOSSIER GRÁFICO: FICHA TÉCNICA



En proceso

PROYECTO: "CARTOGRAFÍA DE UN INSTANTE",
TÍTULO: BOLSA DE PLÁSTICO / ACUMULOS DE
PLÁSTICO
TÉCNICA: PLÁSTICO
DIMENSIONES: VARIABLE
AÑO DE PRODUCCIÓN: 2016

Conferencia de Inauguración de Katja Weeke, 17 de Octubre 2015

Meine sehr verehrten Damen und Herren, herzlich willkommen zur Ausstellungseröffnung von Sabine Huber, die ich auch heute mit Freude begrüßen möchte.

Der Titel ihrer Ausstellung ist KARTOGRAFIE EINES AUGENBLICKS -

Was für eine schöne Vorstellung: dass wir den Augenblick, diesen so flüchtigen Moment, lange genug festhalten könnten, um ihm Koordinaten zuzuweisen. Damit erhielt er in der Landkarte unseres Geistes einen Platz, den wir dann immer wieder aufsuchen könnten...

Die zentrale Frage, die sich Sabine Huber in dieser Ausstellung stellt, ist:

Wie kann man unsichtbare Spuren, die wir überall hinterlassen, sichtbar machen? Spuren der Zeit, Erinnerung an etwas Vergangenes, das fast unsichtbar geworden ist oder vielleicht sogar nie sichtbar war, das sind die Momente, die die Künstlerin interessieren und die sie als Konzept für ihre Arbeiten immer wieder aufgreift.

Weggeworfene, unnütze Materialien wie Plastikfolien, Papier von Reklamewänden oder gebrauchte Stoffe erleben bei ihr eine zweite Chance. Imprägnierte Spuren aus einer anderen Zeit geben diesen Fundstücken einen eigenen Wert. Sie sind nicht mehr „nur“ Materialien, sondern besitzen ihre eigene Geschichte, transportieren fast unsichtbare Botschaften und spiegeln eine intime Schönheit.

Sabine Hubers Kunst definiert sich über die Auseinandersetzung mit dem Material. Seine Textur, seine Beschaffenheit und seine Geschichte sucht sie zu begreifen, zu fühlen und auszudrücken, auch in der ganz konkreten sensorischen Berührung damit.

Angesichts der Arbeiten von Sabine Huber bietet es sich an, über den Begriff des „Materials“ in der Kunst nachzudenken.

Material war jahrhundertlang das Stiefkind der Kunstgeschichte, herabgewürdigt zum bloßen Medium der Form. Denn seit Leon Battista Alberti um 1435 erklärte, es sei bewundernswerter, den Glanz des Goldes nachzuahmen, als reales Gold zu verwenden, setzten Maler und Bildhauer ihr Können daran, die Spuren von glitschiger Farbe oder rauem Stein unsichtbar zu machen. Aus Pigment, Öl, Kalk und anderen Zutaten erzeugten sie die Illusion von Brokaten, Pfirsichwangen und Holzmaserungen.

Nachdem auch die Bildhauerei über Jahrhunderte speziell durch ihre robusten und dauerhaften Materialien wie Stein, Bronze, Eisen, Ton und Gips gekennzeichnet war, begannen erst die Künstler des frühen 20. Jahrhunderts, mit unterschiedlichen Werkstoffen zu experimentieren.

Bereits um 1912 herum arbeiteten beispielsweise die Kubisten kunstfremde Materialien in ihre Bilder ein – allen voran Pablo Picasso und George Braque mit ihren Collagen.

Auch die Surrealisten probten die Abkehr von der klassischen Kunst – Sie kennen vielleicht Marcel Duchamps Fountain, ein normales Urinal, das er 1917 per Signatur als Kunst deklarierte.

Die Dadaisten, die sich per Manifest von der klassischen Kunst abgrenzen wollten, verwendeten auch andere Werkstoffe – denken Sie zum Beispiel an den Merzbau von Kurt Schwitters, den er ab 1923 errichtete.

Aber erst nach den Schrecken des zweiten Weltkrieges musste der tradierte Form- und auch Kunstbegriff endgültig umdefiniert werden. Als in den 1960er Jahren der erweiterte und offene Kunstbegriff die Kunstgeschichte revolutionierte, wurde die Beschäftigung mit vermeintlich „kunstfremden“ Materialien unerlässlich.

Die neuen Werkstoffe, zunächst als „Abfall“ denunziert, erfuhren eine Aufwertung, weil sie an die Stelle des Tafelbildes traten, das nach dem Krieg seine allgemeine Zeugniskraft verloren hatte. Außerdem konnte im Zuge einer globalen Medialisierung auch der Alltagswelt Authentizität eher durch Material als durch Bildnisse erreicht werden.

Sei es die Arbeit mit den Elementen Wasser, Feuer, Erde und Luft, sei es die Beschäftigung mit neuen Werkstoffen wie Beton oder Plastik oder die Verwendung von Materialien, die aus dem Alltag stammen: von Weizen über die notorischen Fette und Filze bis hin zu Lumpen und zum Müll - Material war und ist Bedeutungsträger für die vom Künstler beabsichtigte Botschaft. Allein ist es noch kein ästhetischer Stoff – erst in einen Sinnzusammenhang gebracht, wird es mit Bedeutung aufgeladen.

Sabine Huber ist in Mannheim geboren, in Karlsruhe aufgewachsen und absolvierte ein PH-Studium in Freiburg.

Seit 1985 lebt sie im spanischen Malaga. Dort und in Granada studierte sie Kunst und schloss 2014 mit dem Master an der Universität von Málaga ab.

Bereits seit 2000 nimmt Sabine Huber regelmäßig an Einzel- und Gruppenausstellungen teil, vorwiegend in Spanien, aber auch in Italien.

Spanien ist also so etwas wie ihr „Heimatland“ geworden, aus dem sie auch viele ihrer Inspirationen für die Kunst bezieht.

Vielleicht sind Sie ja schon einmal mit dem Flugzeug nach Spanien geflogen und haben aus der Luft die kilometerlangen Hallen von Almeria gesehen, in denen ganzjährig das Obst und Gemüse reift, auf das unsere Wohlstandsgesellschaft nicht mehr verzichten möchte. Geerntet wird es von Flüchtlingen und illegalen Einwanderern aus Marokko und Schwarzafrika, aus Ecuador, Rumänien oder Bulgarien, die unter schlimmsten Bedingungen dort leben und arbeiten.

Viele der Arbeiter hausen in Slums, oft ohne Wasser und Strom, am Rande der Gewächshäuser, verdienen unter dem Mindestlohn und sind der Hitze, dem Mangel, der Armut und den dort eingesetzten Pestiziden hilflos ausgesetzt.

Ein stilles Drama, das sich zwar schon lange abspielt, aber angesichts der globalen Flüchtlings-Szenarien keine Aufmerksamkeit erhält.

Sabine Huber thematisiert dieses Drama mit ihrer Arbeit, die auch der gesamten Ausstellung den Titel gegeben hat: „Kartographie eines Augenblicks“, die Sie im Raum nebenan sehen können. Sie verwendet dafür eben jene Plastikfolie, mit der das Obst und Gemüse in Almeria abgedeckt wird. Sie hat dieses wertlose Material, das sie aus der Landschaft gefischt hat, in kunstvolle Falten gelegt und zu ästhetischen Gebilden arrangiert, die an Labyrinth erinnern. Eine andere Assoziation lässt uns Wege erkennen, das Hin und Her der Arbeiter, die täglich die gleichen Strecken laufen, ohne allerdings Spuren zu hinterlassen. Geht der Blick in die Distanz, sehen wir eine Landschaftsaufnahme von oben – vergleichbar mit den tatsächlichen Luftaufnahmen auf den Fotos daneben.

Die poetische Anmutung dieser Arbeiten täuscht darüber hinweg, dass sie aus Plastikmüll hergestellt sind, der wahrscheinlich 500 Jahre nicht verrotten wird.

Einige Arbeiten wirken paradoxerweise sogar organisch – entweder in ihrer fast amöbenartigen Form oder ihrer Anordnung wie Zellen oder in ihrer Textur, die wie Schlangenhaut oder andere tierische Oberflächen anmutet.

Sabine Huber kartographiert den Moment, indem sie ihren Arbeiten konkrete Koordinaten zuweist: die Zahlen im Titel verweisen auf die Autobahnausfahrten zwischen Malaga und Almeria, wo die Künstlerin das Material jeweils gefunden hat.

Die Serie aus Papier besteht aus den verwitterten Resten alter Reklametafeln, die in der spanischen Landschaft stehen und durch Wind und Wetter bearbeitet wurden. Sie thematisieren einen weiteren Gedanken der Künstlerin, der immer wieder aufgegriffen wird: Schichten.

Sabine Huber interessiert sich für das „Palimpsest“. Dieser schöne, seit in der Antike verwendete Begriff bezeichnet ursprünglich eine bereits beschriebene antike oder mittelalterliche Manuskriptseite, die durch Schaben oder Waschen gereinigt und dann erneut beschrieben wurde. So konnte man unter der neuen Schrift die alte erahnen oder sogar noch durchscheinen sehen – eine Überlagerung von Bedeutungen und Zeiten.

Diesen Überlagerungen von Schichten, Wegen, Zeiten und Spuren gilt das Interesse der Künstlerin. Sie sucht sie zu bestimmen, ihnen Sichtbarkeit und Bedeutung zu verleihen.

„Errabundo“, die Stoff-Arbeiten, die Sie hier sehen, sind im Gegensatz zu den anderen sehr fragile Fleißarbeiten. Wenn Sie nah genug sind, werden Sie sehen, dass jede einzelne Falte von der Künstlerin nur mit Nadeln fixiert wurde – es wird sozusagen jeder Schritt gesichert, um die Spuren dauerhaft zu machen...

Hier hat sich Sabine Huber zudem von der Idee der Internationalen Situationisten leiten lassen, einer kleinen Künstlergruppe, die in den 1960er und siebziger Jahren versuchten, das emotionale Erleben einer Stadt zu erforschen, das Umherirren ohne Ziel, um so einer lähmenden Routine zu entgehen. Sabine Huber versucht mit ihren Arbeiten, diese umhergeirrten Wege aufzuzeichnen.

Im letzten Raum sehen Sie die Arbeit „Fragmente der Erinnerung“, zu der Sabine Huber durch Besuche in der marokkanischen Stadt Fez inspiriert wurde, in der sie die dort arbeitenden Färber beobachtete. Diese Arbeit, in der Stoffe und Leder in jahrhundertealter Technik in großen Bassins gefärbt werden, ist zwar optisch und olfaktorisch eine Reizüberflutung, aber wieder sind es die Spuren von Arbeit, von Generationen, von Biographien, die Sabine Huber interessieren.

Sie sehen glatte weiße Gips-Blöcke, in deren Inneren Strukturen zu erkennen sind, Überlagerungen von Materialien, Schichten, Brüchen und Texturen in erdigen Tönen.

In diesem Raum ist die Form der Arbeiten wichtiger als der Inhalt, hier kommt es Sabine Huber auf den Zufall an, den das Material ihr beschert, auf das Experimentelle, auf das sie sich unbedingt einlassen möchte. Auch diese Werke bieten zwei Betrachter-Ebenen: den Blick aus der Distanz, der uns wiederum eine Landschaft von oben zeigen könnte oder der Blick in die Tiefe, wie durch ein Mikroskop auf Zellstrukturen – das ist Mikro- und Makrokosmos.

Zum Schluss möchte ich Sie noch hinweisen auf die Architektur-Gipsmodelle im gleichen Raum. Die Töchter der Künstlerin studieren Architektur und haben diese Modelle von Malaga angefertigt; der Vater von Sabine Huber ist Schneider: und auf ihn verweist das Schnittmuster im Hintergrund.

Damit schließt sich ein Kreis; mittendrin eine Künstlerin, die stark geprägt ist durch Beobachtung, durch soziale, kulturelle und individuelle Einflüsse und die diese ästhetisch in eine Kunst umsetzt, die den unsichtbaren Spuren eine bleibende Präsenz gibt.

Vielen Dank!

RECORTE PRENSA LOCAL, 20 de octubre 2015

DIENSTAG, 20. OKTOBER 2015

BADISCHE ZEITUNG

Der Blick aufs Ganze offenbart Welten

Zu Gast beim Denzlinger Kulturkreis im Alten Rathaus ist derzeit Sabine Huber

DENZLINGEN. Als sich Sabine Huber im vergangenen Jahr bei ihrer Künstlerkollegin Marianne Maul meldete und für eine Ausstellung beim Denzlinger Kulturkreis bewarb, beantwortete die Kulturpreisträgerin dieses Anstehens umgehend mit einem klaren Ja. Kennen sich beide doch von der Pädagogischen Hochschule in Freiburg, wo Huber studierte, bis sie 1985 ins spanische Malaga zog. Dort hat die Mittfünfzigerin mittlerweile einen Masterabschluss und sich mit ihren Arbeiten, von denen sie 40 in der Galerie im Alten Rathaus zeigt, längst einen Namen gemacht.

Als ob es aufeinander abgestimmt wäre, befassen sich die Herbstausstellung des Kulturkreises und das parallele Kunstprojekt „Leergut“ mit ähnlichen Themen. Vergangenes wird genutzt, um Aktuelles zu thematisieren und darüber hinaus in die Zukunft zu blicken.

Wie die lokalen Künstler auf die Suche nach leeren Räumen und ihrer Geschichte gingen, sammelt Huber seit Jahren weggeworfene, unnützlich gewordene Materialien, um ihnen wieder Sinn zu verleihen, quasi, wie Kunsthistorikerin



Sabine Huber stellt bis 15. November im Alten Rathaus in Denzlingen aus. FOTO: MARKUS ZIMMERMANN

Katja Weeke es umschreibt, „eine zweite Chance“ zu geben. Gefaltet hat sie Plastikfolien, die sie an der N 340 zwischen Malaga und Almeria aufgelesen hat, und zu Wandskulpturen verarbeitet. Überres-

te einer Agrarkultur, die dem Hunger nach Jahreszeiten unabhängig gefüllten Obst- und Gemüseregalen stillt. Aus dem Abfall macht sie so ästhetische Gebilde, die beim Herantreten an die labyrinthischen Wege erinnern, die Flüchtlinge und illegalen Einwanderer, dort als billige Arbeitskräfte eingesetzt, hinter sich bringen.

Diese Arbeiten geben der Denzlinger Ausstellung den Titel. Kartografie des Augenblicks – der Moment des Sammelns dieses Materials, das mit einer Verfallsdauer von mehreren hundert Jahren auch zeitlos ist, wird durch die Betitelung der Arbeiten mit den Koordinaten des Fundorts festgehalten.

Auch andere Arbeiten, bei denen es der Künstlerin um Schichtungen geht, entfalten ihre spannende Wirkung durch den Perspektivwechsel.

Der Blick auf das Ganze und aufs Detail offenbart verschiedene Welten. **Markus Zimmermann**

Kartografie eines Augenblicks: Arbeiten von Sabine Huber, Galerie im Alten Rathaus bis zum 15. November jeweils samstags und sonntags von 15 bis 18 Uhr