

# DE LA MESA A LA ARQUITECTURA

## Metáforas del cuerpo a través de los objetos

*From the table to architecture. Metaphors of the body through objects*

Paloma de la Cruz / palomadelacruzcastro@gmail.com

Universidad del País Vasco. Artista

Recibido: 25/11/2022 / Aceptado: 8.01.2023

### RESUMEN

Entiendo la escultura como medio y fin a la vez, para llevarla a un ámbito de representación de los modos de la identidad radicalizando los modos de operación. Partiendo de un posicionamiento respecto a las políticas del cuerpo femenino que se mueve entre una muy buscada ambigüedad enunciativa y una extrema asunción productiva de mi propia entidad física como mujer, sumerjo al espectador en un mundo invertido de signos materiales, que hace arquitectura de los procesos de objetualización de mi propia condición femenina. Metáforas de identidad como la casa, o la lencería, como piel arquitectónica, me sirven, así, para desplegar una serie de estrategias discursivas que, mediante alicatados de suelo, pared y de objetos de higiene íntima (bidés); moldes del interior de mi propia vagina y revestimientos de esmalte vidriado, producen un sutil cortocircuito de significaciones, dado por la confrontación entre una retórica de la belleza visual y la remisión a unos procesos de producción escultórica e instalativa heterodoxos. Con ello, establezco una curiosa y extrañante política de la visualidad que no es sino una sofisticada política de la femineidad en nuestro mundo actual, articulando mi propuesta como desafío interpretativo que subyuga por una capacidad preñante, al tiempo que por una ambivalente deconstrucción de las tácticas de producción erótica del sujeto mujer.

**PALABRAS CLAVE:** escultura, identidad, arquitectura, corpoerización, erótica, cuerpo

### ABSTRACT

I understand sculpture as a means and an end at the same time, to take it to a field of representation of the modes of identity radicalizing the modes of operation. Starting from a position regarding the politics of the female body that moves between a much sought after enunciative ambiguity and an extreme productive assumption of my own physical entity as a woman, I immerse the viewer in an inverted world of material signs, which makes architecture of the processes of objectification of my own feminine condition. Metaphors of identity such as the house, or lingerie, as architectural skin, serve me, thus, to deploy a series of discursive strategies that, through tiling of floor, wall and objects of intimate hygiene (bidets); Molds of the interior of my own vagina and glazed enamel coatings produce a subtle short circuit of meanings, given by the confrontation between a rhetoric of visual beauty and the reference to heterodox sculptural and installation production processes. With this, I establish a curious and strange politics of visuality that is nothing but a sophisticated politics of femininity in our current world, articulating my proposal as an interpretative challenge that subjugates by a pregnant capacity, while by an ambivalent deconstruction of the tactics of erotic production of the female subject.

**KEYWORDS:** sculpture, identity, architecture, embodiment, erotic, body

## INTRODUCCIÓN

El objeto del estudio propuesto está en correspondencia con la profundización en la cuestión del uso de medios escultóricos tradicionales aplicados a la producción artística contemporánea, abordando procesos de generación y transmisión de la ideología y las construcciones de identidad.

Se plantea una indagación de las formas corporales y el espacio que las contiene a través del uso de la cerámica, configurando un proceso creativo que aborde la instalación mediante el empleo de recursos arquitectónicos.

En este sentido, para contextualizar el estado de la cuestión, se analizará una serie de cuestiones con la intención de acotar conceptualmente este análisis.

Empezaremos con la cuestión del artesano, del alfarero y la cada vez mayor actuación artística contemporánea que acude a ciertas técnicas ofrecidas por este medio. El artesano o alfarero, fue estudiado de forma lúcida por el antropólogo C. Lévi-Strauss. En su libro *La alfarera celosa*, su posicionamiento sobre los mitos indios es muy claro; descubre en ellos nuevas formas de sexualidad y creatividad.

Resulta evidente que:

«[...] el barro de alfarería se presenta en principio en estado informe, y el trabajo del alfarero o de la alfarera consiste precisamente en imponer una forma a una materia que, en su origen, se hallaba totalmente carente de ella. La característica más importante de la alfarería reside en que [...] utilizando el fuego, el artesano transforma lo blando en duro» (Lévi-Strauss, 1986, p. 26-27).

Es mediante el análisis de los elementos técnicos de la cerámica cómo, artistas y artesanos encuentran sus confluencias. Pero, mientras el alfarero modela con una intencionalidad marcada por una necesidad de obtención de objetos de uso doméstico, cotidiano; trabaja en la mesa y produce (recipientes) para la mesa, el artista, como es mi caso, se va de la mesa a la arquitectura (a la pared).

Tomo, en este punto, como referencia las palabras del sociólogo Richard Sennet en su libro *El artesano*, en el cual afirma que «*el artesano está volcado hacia fuera, hacia su comunidad, mientras que el artista se vuelve hacia dentro, hacia sí mismo.*» (Sennet, 1986, p. 47)

Dentro de mi propia producción artística, existen referencias a métodos de investigación y acercamientos analíticos a las cuestiones tratadas que entienden el medio tradicional como una herramienta con la que generar un proyecto artístico contemporáneo. Mi trabajo, como el de otros autores, se circunscribe a aquellos discursos que hacen significativo lo dado como artesanal.

Con la intención de relacionar los modos de hacer del alfarero con los del artista, pretendo señalar la especificidad de esta investigación tomando como ejemplo la obra *Kneaded Memory* (2012) de [Dalila Gonçalves](#). Se trata de una serie de esculturas que se asemejan a piedras y a escombros de cemento de formas y tamaños diferentes. Las partes de las superficies irregulares y redondeadas se recubren con azulejos moldeados y adaptados a dichos pedruscos. Nos encontramos aquí con un ejemplo de empleo de la técnica tradicional aplicada a la producción de la obra de arte contemporánea. Tal y como escribe José Luis Brea en *Nuevas estrategias alegóricas*, «*importa menos la forma que la puesta en*

*evidencia de su plasticidad inagotada»* (1991, p.143), pues la experiencia sensorial del visionado de este material es perceptible por el espectador. En definitiva, la definición sobre plasticidad es aquí válida según lo propuesto por Brea. Sin embargo, esta no deja de ser una visión subjetiva de la misma, mientras que el objeto de esta investigación pretende basarse en términos objetivos tales como la noción de artesanía y arte, conceptos que, ya sea por ausencia o presencia, determinarán la generación de unas narrativas conceptuales intrínsecas en la obra.

## DE LA MESA A LA ARQUITECTURA

*Erótica inversa* (2016-2017) y *Caer fall in desire* (2017) son los títulos de los trabajos de investigación que llevé a cabo entendiendo la escultura a la vez como medio y como fin en sí mismo, para llevarla a un ámbito de representación de los modos de identidad radicalizando los modos de operación. Partiendo de un posicionamiento respecto a las políticas del cuerpo femenino, que se mueve entre una muy buscada ambigüedad enunciativa y una extrema asunción productiva de mi propia entidad física como mujer, sumerjo al espectador en un mundo invertido de signos materiales, que hacen arquitectura de los procesos de objetualización de mi propia condición femenina. Las metáforas de la identidad -como pueden ser, o como son, la casa o la lencería como pieles arquitectónicas- me sirven para desplegar una serie de estrategias discursivas mediante alicatados de suelo, pared y de objetos de higiene íntima (bidés); moldes del interior de mi propia vagina y revestimientos de esmalte vidriado, produciendo un sutil cortocircuito de significaciones dados por la confrontación entre una retórica de la belleza visual y la remisión a unos procesos de producción escultórica e instalativa heterodoxos. Con ello, he establecido una curiosa y extrañante política de la visualidad que no es sino una sofisticada política de la femineidad de nuestro mundo actual, articulando mi propuesta como desafío interpretativo que subyuga al espectador, por su capacidad pregnante, al tiempo que expone una ambivalente deconstrucción de las tácticas de producción erótica del sujeto mujer.

Llevé a cabo una producción artesanal de azulejos que formaban murales y revestimientos cerámicos de gran formato, esmaltados de manera que, en su conjunto, remiten a prendas de lencería íntima femenina, generándose con ello una erotización de la arquitectura.

Produzco de manera artesanal, de forma que estos acabados resulten de mayor interés al que los contempla por su aspecto formal, ya que sugieren formas orgánicas y remiten al cuerpo, en lo que a sus curvas se refiere. En esta forma de sugerir, tomo como referencia el modo de hacer gaudiniano, tal y como cita Daniel Giralt-Miracle en su libro *Gaudí. La búsqueda de la forma*:

*«Las formas geométricas gaudinianas nacen a menudo de una investigación funcional o plástica pero también podemos encontrar bellos ejemplos de figuras al servicio de una metáfora, para transmitir un mensaje o dar concreción formal a un significado que el observador, como reto, debe descubrir.»* (2002, p.42)

Se presenta aquí una pieza de gran interés para mi trabajo, el proyecto [Woman House](#) (1970), formado por las artistas Judy Chicago, Susan Frazier, Vivki Hodggets y Robin

Weltsch. Este grupo tuvo a su disposición durante un breve periodo de tiempo una casa con habitaciones donde articularon una profunda crítica de las estrategias de territorialización del género que asocian lo femenino con el espacio doméstico, privado, interior, público, profesional y exterior.

### ARTESANÍA EN EL ARTE DEL S.XXI: TEJIDO Y CERÁMICA

En este sentido, se torna de interés en esta investigación el empleo de otra técnica artesanal diferente a la alfarera, pero igualmente ligada a la tradición, tal es el caso de la fabricación de encajes. Es relevante la manera en la que la artista Joana Vasconcelos plantea en su obra una reflexión entre lo público y privado que viene definido por un lenguaje de lo sensual caracterizado por el uso del *crochet* trabajado de manera artesanal, todo ello potenciado por una ironía provocadora que especula sobre los roles sociales.

En una de sus primeras series, entre las que se encuentra la pieza [Faia](#), Vasconcelos recubre diversas esculturas cerámicas con *crochet* tejido de manera que este se adapta perfectamente a la morfología de las mismas, generando con ello nuevos significados y connotaciones del objeto dado.<sup>1</sup>

Otro ejemplo en el empleo del tejido como recurso para la producción de esculturas es el de la artista londinense Sarah Lucas en obras como [Pauline bunny](#), originalmente parte de una exposición e instalación titulada *Bunny Gets Snookered* en la sede de la galería Sadie Coles en Londres en 1997. Para la realización de estas piezas, la artista relleno medias con algodones y las dispuso en sillas a modo de *conejitas*, de manera que brazos y piernas quedan colgando, proporcionando así una representación de feminidad abyecta.

En este punto, me interesa recurrir a la reconocida artista parisina Louise Bourgeois, quien ya empleó en su trabajo el tapiz y el bordado como medio para realizar numerosas piezas escultóricas de diversos formatos y conformando discursos en torno a su historia personal y las relaciones humanas. En su caso, las asociaciones históricas de los tapices no son solo decorativas y pictóricas, sino que también son arquitectónicas.

Bourgeois concebía el tejido como un medio más de expresión plástica tridimensional, así lo deja claro en declaraciones como las recogidas por la historiadora Frances Morris en el catálogo *Louise Bourgeois. Tejiendo el tiempo* en el que afirma:

«Se puede tejer para crear cualquier tipo de forma y darle rigidez con un spray, se pueden extender sobre armazones, disponerlos en pliegues y tensarlos. Todo esto está aún por explorar...» (2004, p. 24)

[The Dinner Party](#) (1973), es una instalación realizada por la artista Judy Chicago (una de las organizadoras del grupo que se genera en torno a la *Woman House*), en la cual se nos invita a una gran mesa triangular preparada para treinta y nueve comensales, los cuales corresponden a treinta y nueve mujeres que han sido importantes a lo largo de la historia. Cada mesa cuenta con un pañuelo bordado en oro con el nombre de cada una de ellas y un plato hecho a mano en cerámica que remite al órgano sexual femenino. Esta pieza se compone de elementos de artesanía típica como el bordado y la cerámica. Si bien es

<sup>1</sup> Ver especialmente la producción de 2006.

evidente que conforman una obra de gran calidad, aunque sus elaboraciones hayan sido calificadas anteriormente como “arte menor”, ya que históricamente estaban ligadas a las labores domésticas femeninas.

En este punto, me interesaría subrayar que toda esta investigación ya está en marcha. Unidos a la argumentación teórica, los lenguajes visuales que manejo son la escultura cerámica, el dibujo y la instalación.

## HIPÓTESIS

Una vez citados los aspectos contextuales de esta investigación, se plantea como hipótesis de trabajo la recuperación de ciertas técnicas artesanales dentro del sistema de producción en el Arte Contemporáneo. Ello genera nuevos usos y modos de comprensión en la disciplina de la escultura e instalación, principalmente, en lo que se refiere a lo sensorial en la percepción plástica y estética de la obra.

Estos nuevos usos, consecuentemente, implican un análisis de cómo se ha transformado el uso de estas técnicas a lo largo de los últimos años. Esta línea de investigación entendemos que puede ser especialmente reveladora si se trata desde la tradición ya asentada que proviene de los campos de la alfarería. Este lenguaje tiene la capacidad de producir, de generar un proyecto híbrido entre el objeto comercial y el objeto artístico. Además, estas herramientas, proporcionadas por este campo de trabajo y conocimiento, son las más extendidas fuera de la expresión artística. Se trataría pues de, usando los mismos instrumentos, generar nuevas narraciones en lo referente al contexto del arte contemporáneo.

En definitiva, la hipótesis de trabajo de esta investigación analiza la confluencia de las disciplinas expuestas, prestando atención a cuestiones que van desde el mero acondicionamiento técnico del medio artesanal a motivaciones de tipo temático o posicionamientos teóricos y estéticos.

Así se establece una estructura con dos puntos principales. Por un lado, se pretende llevar a cabo una investigación teórica de los términos y conceptos referentes al tema en cuestión abordándolos desde la historia del arte, el cine, la filosofía, la teoría estética y la literatura. Paralelamente, con carácter analítico, se plantea el estudio de producciones artísticas referentes al tema de investigación.

Por otro lado, esta investigación no se limita a la producción de un contenido teórico, sino que también contempla la producción de la propia obra artística, lo que sin duda supone un intercambio constante de ideas y conceptos.

## EL CUERPO COMO INSTRUMENTO DE TRABAJO: MODELADO VAGINAL

Tomo aquí como punto de partida mi serie de modelados vaginales titulada *Erótica inversa*, en la cual realizo modelados en barro con mi propia oquedad uterina, de manera que el resultado es la presencia de la ausencia que conlleva el interior de este hueco y que, además, se identifica en un primer momento con lo masculino, aunque provenga de lo femenino. Este proyecto escultórico tiene como objetivo la realización de una amplia serie de obras que cuestionan al sujeto y su representación estética y ornamental. Para ello,

empleo una metodología de trabajo a partir de la cual entiendo el órgano sexual femenino como molde. Es este planteamiento el leitmotiv que me lleva a generar piezas marcadas por su apariencia fálica, intentando en todo momento transmitir un carácter ambiguo e irónico que conlleva, no una igualdad sino una equivalencia entre los géneros.

Una revisión de los *Tres objetos eróticos* de Marcel Duchamp, en las cuales se representa el registro negativo del órgano genital femenino o vulva, me lleva a plantearme una reinterpretación de la pieza desde una perspectiva subjetiva, lo que implica un punto de vista interno y, por tanto, inverso. Así, pienso la vagina como un vacío, pero también como una inversión del falo.



Fig. 1: *Erótica inversa nº15*. Modelado vaginal en cerámica esmaltada. 13x5x4cm.

Es por ello que, *Erótica inversa* es un proyecto en el cual tomo mi vagina como matriz o recipiente en el cual realizo un positivo. Genero con ello una serie de piezas cerámicas a modo de presencia de la ausencia que conlleva la oquedad uterina siendo a su vez, esculturas performáticas, ya que la acción que se lleva a cabo a la hora de producir las mismas es determinante tanto formal como conceptualmente en la obtención de cada pieza.

Llevo a cabo así una resignificación del concepto uterino, concibiéndolo de manera diferente a la habitual. Es por ello, que tomo la vagina como una inversión del órgano sexual masculino realizando, en primer lugar, un vaciado del interior de mi propia vagina obteniendo como resultado un objeto fálico que ironiza la lectura que pueda darse del órgano genital femenino entendido en un primer momento como masculino.

Me desprendo, pues, de un tradicionalismo que implica, en su generalidad, un empleo del modelaje a partir del uso de las manos, para llevar a cabo esta técnica con un elemento

intrínsecamente femenino: mi propia oquedad uterina. Genero así un lenguaje propio, fuertemente carnal y visceral.

Poniendo el foco en las oposiciones fundamentales y, en concreto, las que se dan entre lo duro y lo blando, lo de dentro y lo de fuera; lo público y lo privado, se estudiará el uso del cuerpo como instrumento (modelador) de trabajo. En correspondencia a esta vicisitud, resulta interesante la relación física del cuerpo con el barro, llamando a lo erótico, pues en él se vinculan lo sensual y lo primitivo. Tal y como apunta Michael Onfray «*el deseo implica la apertura, la llaga, la cavidad, el hueco*» (Onfray, 2008, p. 44).

Siguiendo esta línea de pensamiento, la profesora Marta Segarra escribe que «*la escultura se ha definido tradicionalmente en tanto que volumen, es decir, como espacio ocupado, lo cual sería contrario a la concepción misma del agujero*» (2014, p. 22). El problema de la investigación que propongo sería cómo trabajar desde lo visual aquello que remite a un vacío que, en este caso, toma forma. Es decir, cómo representar el hueco o, mejor dicho, cómo representar con el hueco. En este sentido, cabría destacar el trabajo de las artistas Kiki Smith, Carolee Schneemann y Shigeo Kubota quienes plantean en su obra un uso de la vagina (cavidad) que gira en torno a las políticas del cuerpo, de la mujer y, por tanto, posibilitan esas formas, símbolos de lo opuesto, que generan discursos sobre la identidad, la sexualidad, el erotismo y el género.

De distinta forma pero con igual interés para mi investigación, se convierte en una constante el planteamiento en referencia al cuerpo de la obra de la artista Anna María Maiolino, así como la manifestación entre el interior y el exterior. Otro punto de interés reside en su intención para definirse como individuo, como un cuerpo que se construye a través de lo que se expulsa, que es inestable y marca su identidad.

## EL CUERPO AUSENTE

Abordaré en este apartado la idea de una configuración del cuerpo sin que éste se encuentre presente y/o representado directamente en la obra.

Para ello tomaré de nuevo mi anterior proyecto mencionado *Erótica inversa*. Particularmente, este título descansa en algo que paradójicamente no se ve. Es decir, la mayoría de las piezas aluden al cuerpo, aunque éste nunca se muestra. El conjunto de piezas, sin embargo, lo hacen presentes a través de la metáfora, de la sinécdoque o de la metonimia. Dada esas sumas metafóricas, el conjunto toma valor alegórico: el cuerpo es aludido desde su ausencia, mientras que en otras se mueve entre lo reverencial e íntimo y la exuberancia, generando con ello nuevos símbolos.

En *La imagen superviviente*, Didi-Huberman, al referirse al modelado del cuerpo a través del tejido que lo envuelve, pone el acento en las danzas y teatros griegos:

«*En la parte del cuerpo que recibe el soplo el tejido se aplasta contra la piel, y de este contacto surge algo así como el modelo del cuerpo desnudo. Por el otro lado el tejido se agita y se despliega libremente, casi de manera abstracta, en el aire. [...] el aire y la carne, el tejido volátil y la textura orgánica. Por un lado, el drapeado se alza por sí solo, creando sus propias morfologías en volutas: por otro, revela la intimidad de la misma – la intimidad moviente- conmovedora- de la masa corporal.*» (2013, p. 232)

A partir de este análisis realizado por el ensayista, encuentro interesante poner el foco en la que puede ser la obra central de la exposición, *Gloria de las improntas*. Ésta es una gran extensión de cerámica que representa un elemento textil y que se restituye, además de por su juego con el encaje a través del esmaltado, en huella o impronta del cuerpo que lo moró, que hubo de ocuparlo moldeándolo al generar en él pliegues y arrugas. En ese punto se suceden los desplazamientos de significantes y significados. Esto es, la figura de tela (cerámica) se transforma en piel, en epidermis que abraza, reconforta o, reviste cambiando o condicionando lo que descansa bajo ella. Del mismo modo, esa tela o esa piel pueden también transmutarse en paisaje, en orografía o topografía. Esa extensión está cruzada por figuradas colinas, valles, vaguadas, fallas y desniveles. Ciertamente, la metaforización del cuerpo humano como paisaje ha sido una imagen recurrente en la creación artística y poética. Justamente, una de las acepciones de «inversa» procede de la geología, de cómo ciertas capas quedan por encima de otras.



Fig. 2: *Gloria de las improntas*. Cerámica esmaltada. 250x200x8cm

### CONCRECIÓN DE LOS MODOS DE EMPLEO DEL PLIEGUE

En este apartado, desarrollaré el estudio a propósito del concepto del pliegue comenzando con el análisis de mi práctica artística, dando paso con ello a la apropiación de este recurso relacionándolo con otros artistas e investigadores teóricos.



Tomo como punto de partida mi obra *Gloria de las improntas I y II* en las cuales presento dos piezas de grandes dimensiones, instaladas en el suelo a modo de prendas íntimas que han sido arrojadas al mismo fruto de un furtivo encuentro. Éstas están compuestas por una serie de losas cerámicas hechas artesanalmente, de manera que el esmaltado de las mismas, en su conjunto, deja sugerir una especie de tejido de encaje. A su vez, las losas están plegadas, arrugadas, aludiendo a los pliegues que se generan en el tejido cuando es deformado. Con ello, obtengo también una especie de trampantojo, a la vez que transformo un material rígido en uno blando a efectos visuales, gracias al recurso del modelado y el esmaltado.

Entiendo en este punto que resulta pertinente subrayar la obra del escultor griego Praxíteles, [Afrodita de Cnido](#), considerada una de las más importantes de las realizadas por el autor. Además de ser una representación de la diosa griega del amor, hecho que puede ser relevante en mi obra en lo relativo a lo erótico por la actitud íntima en la que se encuentra y por constituir el primer desnudo completo conocido en la escultura griega, la toalla que porta en su mano cobra, por sus pliegues, una gran significación en mi trabajo. La forma en la que éstos caen y se posan en la jarra del suelo, de nuevo, el hecho de que el material tan duro como el mármol se torne blando, vaporoso, son cuestiones que se trasladan inevitablemente a mi producción. De especial pertinencia para mi investigación resulta también el mencionar que puede que éste fuese uno de los más tempranos ejemplos de la aparición del baño (representado por la toalla) en la historia del arte.

Por otro lado, y aunque resulte en esencia evidente, un ejemplo claro en el arte barroco (ya de por sí plagado y repleto de pliegues y abundante ornamentación) es la obra del artista Giuseppe Sanmartino, [Cristo Velado](#) (1753). Aquí encontramos un destacado uso de un medio tradicional como es la talla en mármol que nos muestra en una sola pieza esculpida a Jesús yacente reposando sobre un catafalco y dos cojines que sostienen su cabeza. El cuerpo aparece enteramente cubierto por un sudario desde la cabeza a los pies junto a los cuales encontramos la corona de espinas, los clavos y unas tenazas.

El velo le confiere un extraordinario dramatismo al conjunto de la obra. El duro mármol blando pasa a ser un velo etéreo, una liviana seda.

Aún con ello, queda claro que se trata de mármol, al igual que en mis piezas puede verse el barro sin esmaltar, a modo de carne, a través de los orificios que generan los diseños de encaje.

## EN TORNO AL EROS

*Pulsión* es una de mis piezas cerámicas que tomaré como punto de partida en este apartado. Está basada en la anterior *Gloria de las improntas I y II*, pero, en este caso, la escultura es de un tamaño semejante al de una prenda íntima real. Se trata de una pieza de barro negro formada por pequeñas losas plegadas y esmaltadas en rojo con dibujos referentes a un imaginario propio de lencería. Dispuesta en el suelo, ésta precedía a una instalación mayor situada en un dormitorio del espacio expositivo. Por tanto, dicha obra nos sugería, un modo de pulsión, lo que posteriormente encontraríamos en la alcoba.

La relación del cuerpo, de lo sexual, en la obra está directamente conectado a lo pulsional. El ser humano es corpóreo, por tanto, se mueve por impulsos, por pulsiones que buscan satisfacción.

Aquí, se podría establecer una visión idealizada del objeto/sujeto, propiciando un ambiente erótico que es enfatizado por las características formales de los objetos modelados. Como señala el escritor y antropólogo George Bataille en su libro *Las lágrimas de Eros*:

«El fundamento del erotismo es la actividad sexual, ahora bien, esta actividad se halla al alcance de la prohibición. ¡Es inconcebible!, ¡Está prohibido hacer el amor! A menos que se haga en secreto». (Bataille, 2007, p.86)

De este modo, el autor pone en cuestión al ser. Se contempla un objeto que suscita deseo, todo ello enfatizado por un ambiente erótico que envuelve al espectador en un espacio que genera un juego alternativo entre la prohibición y la transgresión implícitas en lo concupiscente.

Comparto pues, esta afirmación que hace Leibniz en la que nos dice que «*los componentes materiales (la textura) no deben ocultar el elemento formal o la forma de expresión.*» (cit. en Deleuze, 1998, p. 54).

## CORPOERIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA

*Carne de cañón* es el título de uno de los últimos proyectos que llevé a cabo durante la residencia realizada en La Térmica (Málaga). Dentro del mismo realicé una investigación en torno al pasado histórico del edificio, tomando el mismo como punto de partida para realizar dos piezas de celosía cerámica de gran formato inspiradas en los revestimientos de los pasillos de la propia institución.

En esas superficies asumo la historia del edificio que hoy acoge La Térmica. Como antigua Casa de Misericordia transformada en Hospital de Sangre, entre julio y diciembre de 1909 recibió a los heridos de la Guerra de Melilla que, por miles, iban llegando desde tierras rifeñas tras servir de carne de cañón en defensa de los intereses de las empresas mineras de hierro y plomo que allí operaban. Es decir, que, desde la aparente inocencia de un hacer cerámico que no duda en explotar una primera lectura decorativista, he llevado a cabo esa estrategia utilizando el símbolo de la sangre como sublimación de una tragedia. El gobierno de Antonio Maura envió a aquellos trabajadores a proteger las industrias extractivas del Conde de Romanones y de la casa Güell... Provocando, entre otras cosas, levantamientos como el de la Semana Trágica, una reacción popular contra tales cacicadas propias del entonces reinado de Alfonso XIII. Sostener la sangría –recordemos, a modo de ejemplo, el célebre desastre del Barranco del Lobo- supuso el reclutamiento de casi 29000 efectivos, para hacer frente a menos de 1500 rifeños durante unos seis meses. Y esa operación ha sido objeto de representación. La propia piel del edificio: lo que vemos son las dataciones en días y horas de dos proyecciones de luz que se colaban hace 110 años entre los arcos de los atrios laterales, sobre sus suelos y paredes, de forma que las losetas hexagonales y azulejos se retuercen y sangran como carne herida que sufre la historia hoy; como un pasado traído al presente para que no olvidemos qué suelo estamos pisando.



Fig. 3: *Carne de cañon* (detalle). Cerámica esmaltada. 350x250x6 cm.

En este punto me resulta de especial interés, tanto formal como conceptualmente, los proyectos de la artista portuguesa [Adriana Varejão](#), la cual trabaja mediante la apropiación de imágenes y materiales de diferente procedencia cultural, para instaurar un juego conceptual y estético que la lleva a concebir una pintura conceptual proponiendo un recorrido pictórico que circula entre la decoración de azulejos y lo abyecto. Por otro lado, se apropia del recurso de la descontextualización, resignificando los elementos arquitectónicos que emplea.

### CONSTRUCCIÓN DE LA CARNE

Tanto en *Carne de cañon*, como en *Erótica inversa*, así como en *Clausula Corpora* (proyecto que desarrollaré en el siguiente apartado), parto de la premisa de tomar el barro como carne. Como bien dice George Bataille, el erotismo está estrechamente ligado con lo religioso y con la idea de muerte:

*«Está en la esencia de la religión el oponer a los otros los actos culpables, para ser más exactos, los actos prohibidos. En principio, la prohibición religiosa evita un determinado acto, pero, al mismo tiempo, puede conferir un valor a lo que evita. A veces es posible o incluso está prescrito violar lo prohibido, transgredirlo. Pero, ante todo, lo prohibido impone el valor -un valor en principio peligroso- de lo que rechaza: en términos generales, este valor es el fruto prohibido del primer libro del Génesis.»* (Bataille, 1997)

Mis intereses no residen en la idea de lo eclesiástico sino en el cuerpo y en la importancia que cobra el material al convertirse en una metáfora del mismo, como vemos a través del análisis de las diferentes obras expuestas.

Es en este punto en el que se tornan relevantes las palabras que el artista David Bestué manifiesta en una de sus entrevistas a través de las cuales afirma que para él *«la arquitectura siempre es una práctica cultural, bien autoconsciente o bien inconsciente.»*<sup>2</sup>

<sup>2</sup> *Las estructuras son pura ideología*

Con un tratamiento, tanto en lo material como en lo expresivo, de la cerámica, pretendo ahondar en los volúmenes del cuerpo como punto de partida para una reflexión estética que implica también una reflexión ideológica. Pero siempre a través del material y sus posibilidades plásticas, que me ayudan a configurar un lenguaje propio en el que éste se convierte en protagonista y construye nuevas formas que sugieren lo corpóreo. Comparto por ello la afirmación que hace la filósofa e historiadora alemana Juliane Rebentisch sobre «*el hecho de que el material del que está hecha una obra de arte “marca una diferencia [...] y así se convierte el mismo en forma, vale estructuralmente para todo arte.»*» (2018, p. 98) Rebentisch ahonda así en el peso y transcendencia que, en mi caso, la cerámica adquiere en la obra pues, para mí, toda posible creación de sentido se retrotrae a la facticidad del material, el cual, por su parte, brinda siempre una resignificación e induce a nuevas creaciones de sentido.

### CORPOERIZACIÓN DE ESPACIOS

Desde el primer proyecto de mi investigación artística, destacan las instalaciones y los recorridos propuestos al espectador. Entiendo, por tanto, que el arte instalativo con sitio específico organiza el espacio de la exposición. En mi caso, arquitectura, escultura y pintura se convierten en una “corpoerización de espacios”.

Mantengo pues la importancia que reside en el hecho de intervenir la sala teniéndola en cuenta a la hora de producir la obra. Tal es el caso del anteriormente mencionado proyecto *Carne de cañón*, en el cual las piezas se verían desprovistas de sentido si estuviesen descontextualizadas al margen del espacio físico y la historia del edificio.

Algo parecido ocurre en *Clausula corpora*. Los huecos de los que provienen las formas de las piezas centrales de la exposición, surgen de los generados por las columnas que rodean los claustros tan representativos y tradicionales en la ciudad de Córdoba. Además de ser relevante la carga histórica que radica en la celosía zellige de tradición árabe que traslado a las formas que recubren los volúmenes de mi obra. Esto mismo es lo que Juliane Rebentisch nos sugiere al afirmar que «*la obra de arte no puede ser vista simple y objetivamente separada de su entorno.»*» (2018, p. 293)

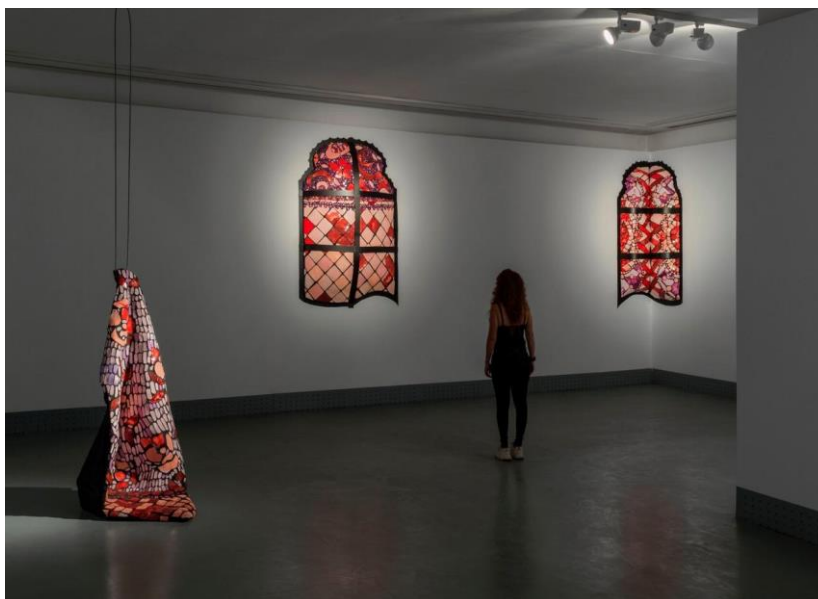


Fig. 4: *Clausura corpora*. Sala de exposiciones Espacio IniciarTE. Córdoba.

Por otro lado, la acción de resolver la instalación de las piezas en el espacio de manera que se encontrasen a una muy elevada altura del suelo y, por tanto, del espectador, junto con el empleo de una iluminación muy tenue y puntual generó una atmósfera que le confirió cierta relación con lo sagrado de las vidrieras en las iglesias.

Como dice Richard Serra, sobre una de sus piezas y, contrariamente a lo anterior, las esculturas construyen un espacio propio:

*«La escultura, si es que tiene potencial, tiene el potencial de crear su propio lugar y espacio, y de trabajar en contradicción con los lugares y espacios en los que se crea. Me interesa la obra en la que el artista es un hacedor de un “anti-entorno” que toma su propio lugar o crea su propia situación, o divide o declara su propia área.»*<sup>3</sup>

## LUZ, HUECO Y VACÍO EN LA CORPOREIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA

*Erótica inversa* (2016-2017) y *Caer fall in desire* (2017) son los proyectos que sentaron las bases de lo que ahora es mi investigación actual. Así, el problema de dicha investigación se ha concentrado recientemente, tomando como punto de partida la obra titulada *Claustro*, de la cual parto para la producción de una serie de piezas que, en coherencia con las oposiciones fundamentales mencionadas anteriormente, remiten a un *Claustro inverso*. De este modo, produciré unas esculturas que aluden a los huecos que se generan espacialmente, vacíos entre las columnas de la pieza *Claustro*. Estos vacíos, tornados en volúmenes, recuerdan estéticamente a vidrieras, hecho por el cual he decidido, mediante el empleo de la cerámica y, en concreto, de la celosía esmaltada que se instalarán como tales en el espacio y estos tendrán volumen propio. Será una referencia directa al volumen generado en la carne al apretarla con una liga.

Los vacíos están conformados por una serie de pequeños azulejos, a modo de *trencadís* (tipo de aplicación ornamental de mosaico a partir de fragmentos cerámicos), que insinúan en su conjunto fragmentos de tejido referente a lencería. Es inevitable, tomar aquí como

<sup>3</sup> “Notes from sight point road” by Richard Serra:

<https://avt101researchproject.wordpress.com/2011/11/28/notes-from-sight-point-road-by-richard-serra/>

referencia el *Art Nouveau* y, en concreto, la infinidad de piezas realizadas en la obra arquitectónica de Gaudí cubiertas con este tipo de acabado tan característico de este movimiento.

Por otro lado, debido a su carácter formal, estas piezas hacen las veces de vidrieras, lo cual enlaza directamente con la noción de claustro. Relaciono aquí con la idea que presenta Gilles Deleuze en su libro *El pliegue* en el cual afirma que «*la clausura es la condición del ser para el mundo. La condición de clausura es válida para la abertura infinita y de lo infinito: representa infinitamente la infinidad.*»

Este tipo de proyecto de investigación artística en el que se da una confluencia de conocimientos entre lo artesanal o tradicional, lo sensorial y lo instalativo, ha sido llevado a cabo también por otros artistas como el [grupo FAILE](#) (Brooklyn, 1999). Éste construye su trabajo a partir de las imágenes encontradas y difuminan la línea entre “alta” y “baja” cultura, aunque sus exposiciones recientes demuestran un énfasis en la participación de la audiencia, una crítica del consumismo y la incorporación de los medios de comunicación, la arquitectura y el sitio-específico de investigación / archivo. Pero, lo que más me interesa de sus proyectos es la resignificación que se produce cuando utilizan medios tradicionales subvirtiendo el concepto de lo ya dado.

Centro mi atención en su obra *Temple* con la cual reconstruyen a escala real un templo a modo de mausoleo en ruinas empleando para ello todo tipo de recursos artesanales, como talla en piedra y mármol o celosía cerámica, pero de forma que resignifican toda la simbología que caracteriza los elementos que conforman este tipo de construcciones, de manera que podemos encontrar desde un caballo guerrero armado, hasta grafitis de temática india o columnas y tótems inspirados en la cultura pop.

## ARQUITECTURAS DEL PÁLPITO

Acerca del proceso de producción de obra, suelo emplear un tono autorreferencial, esto es, introduzco nuevos lenguajes y/o modos de hacer que parten de una obra anterior. Esto me permite revisarla y cargarla de nuevos significados. Todo ello me lleva a sentirme cómoda e identificada con la afirmación que hace el filósofo Byung-Chul Han en *El arte de la falsificación*: «*la creación no es un acontecimiento repentino, sino un proceso dilatado, que exige un diálogo intenso con lo que ya ha sido para extraer algo de ello.*» (2011, p. 14) Por supuesto, esto es extrapolable a todos los referentes, tanto a nivel plástico como teórico, de los que bebo y de los que se nutre mi trabajo. Como muestra de ello se encuentra mi serie, compuesta por ahora, de dos piezas, *Cuando movemos los movimientos de la tela*.

Cuando trabajo el barro, creo una conexión sólida entre cuerpo y lugar. En esta instalación nuestro una continuidad entre las formas del cuerpo y las de la arquitectura, creando confusiones entre continente y contenido. Las superficies ornamentadas juegan con nuestras pupilas en un pálpito carnal.

Es decir, aquí parto de la serie *Gloria de las improntas* para hacer una revisión de las mismas y, tal y como comentaba anteriormente, recurrir a nuevos modos de hacer. Es por ello que

incluyo el volumen, no solo del pliegue, que ya venía implícito en mi obra, sino de la propia escultura como todo, haciendo emerger una suerte de bultos (pálpitos) de paredes y suelos a modo de ente o cuerpo que se encuentra cubierto por esta piel cerámica.

Es de gran atractivo para mí en este punto el trabajo Ángela de la Cruz. Su obra causa un interés en mi trabajo desde hace años, ya que la artista trabaja, desde un punto de vista que requiere de cierto sarcasmo y humor negro, con la idea de su propio cuerpo. Rompe los cánones establecidos de la pintura y convierte sus lienzos y bastidores en esculturas con volúmenes que hacen referencia a fracturas emocionales.

### CARNE VIVA

En el siguiente análisis razonamos que, a pesar de que puede detectarse el movimiento en la narrativa visual y conceptual de mis esculturas mediante sus pliegues, modos de hacer e instalación, éstas no dejan de ser estáticas, es decir, paran el tiempo en un momento determinado de la acción.

Podríamos decir que el esteticismo mencionado encuentra ciertas similitudes con la referencia que hace Hal Foster cuando en su libro *El complejo arte-arquitectura* habla de Zaha Hadid, de la que asegura que «*sus edificios no tanto comunican el movimiento como lo representan -son exactamente movimiento congelado- y, más que una multiplicidad de vistas móviles, constituyen una secuencia de perspectivas estacionarias.*» (2013, p. 109)



Fig. 5: *Escombros de lencería*. Cerámica esmaltada y cables de acero. 480x120x80cm

Es a partir de '*Escombros de lencería*' (una monumental extensión de celosía cerámica compuesta con más de 1500 piezas unidas por cables de acero) donde la obra pasa a estar viva, a ser concebida como un ente móvil que se relaciona con el entorno y que se adapta al mismo dependiendo de las características propias del edificio.

Como resultado de esta aplicación de técnicas escultóricas y, por qué no decirlo, arquitectónicas, que se tornan móviles, el espectador es capaz de imaginar e intuir las diversas formas posibles a las que dicha masa cerámica podría optar dependiendo del azar de su ejecución instalativa. Esto nos lleva al cuerpo de nuevo pues la pieza, al reposar, se adapta al mobiliario en el que se posa.

Pero, sin la intención de profundizar ahora en esta cuestión, que será tratada más adelante, diremos que si dicho espectador no cuenta con las mismas condiciones que le ofrece un tipo de arquitectura funcional es porque no se pretende que la aproximación a la obra sea similar.

## LA RETÍCULA

Como hemos visto, el estudio del uso de recursos arquitectónicos como azulejo o el *trencadís*, nos llevan inevitablemente a realizar un estudio de la retícula. Esto se debe a que el empleo de estas técnicas lleva implícita la idea de construcción a través de módulos que serán, en su conjunto, los que posteriormente formarán la instalación.

En *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Rosalind Krauss aclara su planteamiento con respecto a esta cuestión:

*«En virtud de la retícula, la obra de arte dada se nos presenta como un mero fragmento, un diminuto retal arbitrariamente cortado de un tejido infinitamente mayor. De este modo, la retícula opera desde la obra de arte hacia fuera, forzando nuestro reconocimiento de un mundo situado más allá del marco. [...] la retícula es una introyección de los límites del mundo en el interior de la obra; es una proyección del espacio que hay dentro del marco sobre sí mismo. Es una modalidad de repetición, cuyo contenido es la naturaleza convencional del propio arte.»* (2015, p. 64)

El paralelismo que se puede establecer entre las afirmaciones de Krauss y las obras anteriormente analizadas resulta evidente. Podemos por ello remitirnos y afirmar la idea de que dichas obras se muestran como meros fragmentos y que aluden a una estructura mayor. En *Claustro*, por ejemplo, los arcos ejercen un rito que da pie a una continuidad que podría ser infinita y que así es percibida por el espectador. Además, en estas piezas, no solo somos capaces de diferenciar la retícula a través de la forma, sino también del fondo, ya que los azulejos se instalan de manera que no necesitan ser alicatados, con lo que podemos ver la pared en la que reposa a través de las grietas que lo separan.

La retícula podría pasar entonces a ser obra autónoma, con conceptos que parten de la plástica para generar narrativas que llevan de lo visual a lo conceptual.





Fig. 6: *Claustro*. Cerámica esmaltada. 320x475x3cm

## BIBLIOGRAFÍA

- 
- BATAILLE, George (2007) *Las lágrimas de Eros*. Tusquets. Barcelona.
- BREA, José Luis (1991) *Nuevas estrategias alegóricas*. Tecnos. Madrid.
- DELEUZE, Gilles (1998) *El pliegue. Léibniz y el Barroco*. Paidós. Barcelona.
- FOSTER, Hal (2013) *El complejo arte-arquitectura*. Turner. Madrid.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel (2002) *Gaudí. La búsqueda de la forma*. Lunwerg. Barcelona.
- HAN, Byung-Chul (2011) *El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Caja Negra. Buenos Aires.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada. Madrid.
- FRANCÉS, Fernando; MORRIS, Frances (2004) *Louise Bourgeois. Tejiendo el tiempo*. Centro de Arte Contemporáneo Málaga. Málaga, 2004.
- KRAUSS, Rosalind (2015) *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza. Madrid.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1986) *La alfarera celosa*. Paidós. Barcelona.
- ONFRAY, Michael (2008) *Teoría del cuerpo enamorado*. Pre-textos. Valencia.
- REBENTISCH, Juliane (2018) *Estética de la instalación*. Caja Negra. Buenos Aires.
- SEGARRA, Marta (2014) *Teoría de los cuerpos agujereados*. Melusina. Santa Cruz de Tenerife.
- SENNET, Richard; GALMARINI, Marco Aurelio (2009) *El artesano*. Anagrama. Barcelona.