

DAVID DOMINGUEZ ESCALONA

Técnicas artesanales y creación artística

Craft techniques and artistic creation

dominesca@ugr.es / <https://davidescalona.com/>

Recibido: 7.12.2022 / Aceptado: 7.02.2023

A lo largo de mi carrera artística la artesanía ha adquirido una especial relevancia en la producción tanto de instalaciones como de esculturas u obras en papel. Ya en mis inicios, cuando aún era estudiante de Bellas Artes, tenía un gran interés en los procesos artesanales en el arte contemporáneo. Tal es el caso de la intervención que realicé en Saleres, una pequeña aldea del Valle del Lecrín (Granada), situado en la vertiente suroccidental de Sierra Nevada. Uno de los objetivos principales de este proyecto era rescatar técnicas textiles tradicionales que estaban desapareciendo en nuestro país y que aún perviven de una forma muy discreta en entornos rurales de Andalucía. Dicho proyecto consistía en realizar una instalación con hilos blancos y plumadas en una de las aulas de la antigua escuela del poblado, convertida en estudio de artista y espacio temporal de exposiciones durante el mes de julio de 2004. Esta obra, cuyo título toma el nombre del pueblo (*Saleres*), formaba parte del programa de la Residencia AlRaso, un interesante proyecto con el que se intentaba acercar el arte contemporáneo a zonas rurales despobladas de nuestra comunidad autónoma. Para ello necesité de la importante colaboración de un grupo de mujeres lugareñas durante el mes de residencia en aquel lugar. Ellas me enseñaron la paciencia y minuciosidad que requieren ciertas labores artesanales antiguas, lo cual parece ir en detrimento de los modelos de vida de nuestra sociedad actual, cuyo ritmo está marcado por los procesos de producción industriales y los medios de difusión de la información, en los que reina la instantaneidad, la omnipresencia o ubicuidad. Además, en Saleres, recopilábamos canciones populares de tradición oral que cantaron durante la performance que llevamos a cabo en la inauguración. Las mujeres, vestidas de luto y descalzas, tejían los hilos en el vestíbulo o antesala de la instalación a contra luz, efecto que le otorgaba cierto dramatismo. Tan peculiar escena podría recordar a las Moiras o Parcas de la mitología grecolatina, las tres hermanas hilanderas que tejían el destino de los seres humanos, controlando los hilos de la vida. También podría evocar a un pasaje lorquiano en el que los límites entre arte y artesanía, sala de exposiciones y escenario teatral

parecían diluirse, dando lugar a un espacio de resonancias en el que lo poético, lo religioso y lo mitológico se entretrejan con el fin de poner en contacto diferentes generaciones de aquel lugar, reactivando una memoria colectiva que parecía soterrada y que, a modo de retales, permanece latente. Podríamos decir que el artista trabaja como un historiador materialista o arqueólogo benjaminiano (o warburgiano), recolectando aquellos fragmentos o desechos que, permaneciendo en las lindes de los grandes relatos de la historia, los saca a la luz para crear nuevas relecturas desde lo personal y lo afectivo.¹



David Escalona. Saleres. 2004

Otro ejemplo en el que los procesos artesanales cobran especialmente importancia es en *El maizal* (2004- 2012), proyecto efímero creado para dos espacios diferentes, para la Sala Hipóstila del antiguo Convento del Corpus Christi de Córdoba (actual sede de la Fundación Antonio Gala) y para Centro Cultural Conde Duque de Madrid (durante la

¹ Para Walter Benjamin es necesario que nos paremos en aquellas grietas o discontinuidades de la historia que son silenciadas. El controvertido método que propone este historiador judío, opuesto radicalmente al positivismo historiográfico, parece tener muchos puntos en común con el método que propone el historiador Aby Warburg en su Atlas Mnemosine. Tanto Walter Benjamin como Aby Warburg propusieron una relectura de la historia diferente al método positivista que ha imperado en la historiografía. Estos historiadores materialistas dan importancia a los objetos o representaciones que, a pesar de haber sido desechados de los grandes discursos, y gracias a ello, permanecen como imágenes supervivientes. Ocuparnos de éstas y hacer otras lecturas fuera de los macrorrelatos es dar continuidad a los deseos o sueños truncados de millones de desaparecidos y silenciados, cuyas huellas nos recuerdan su fantasma. Podríamos hablar del artista como historiador benjaminiano o materialista que, a través de montajes de imágenes y objetos anacrónicos, pueda desplegar otra temporalidad que, aun siendo inaprehensible, tiene el poder de efectuar un giro o cambio en nuestro presente. Pero para ello es necesario concebir la historia como un tejido o red.

Ver: BENJAMIN, Walter: *Ensayos Escogidos*. México: Ediciones Coyoacán, 1999. y DIDI-HUBERMAN, Georges: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.

Bienal de la Fundación ONCE), obra interactiva que los espectadores con discapacidad visual podían abordar mediante el tacto. Esta instalación artística fue construida por medio del recorte y plegado de hojas de cartulina blanca, unidades que eran dispuestas en equilibrio mediante hilos de nylon hasta formar una macroestructura ocupando prácticamente toda la sala. Aunque *El maizal* podría estar relacionado con técnicas japonesas como el origami o kirigami, el proceso de ejecución es diferente, ya que no requiere de patrones precisos con el fin de obtener una figura de papel mediante el plegado o recorte.

Una de los principales problemas que quería tratar con *El maizal* era la producción de estructuras complejas con medios rudimentarios de producción (papel y tijeras), además de investigar con y a través de la práctica artística sobre la automatización del gesto, es decir, sobre la posibilidad del aprendizaje motor de gestos para la consecución de formas. Dicho proceso de aprendizaje y automatización de gestos precisos, que ocurre en prácticamente todas las labores artesanales, requiere de gran concentración y dedicación hasta que, poco a poco, se interiorizan y, casi sin pensar, vamos ejecutando con habilidad y rapidez, como ocurre por ejemplo con el tejer o el bordado.²

La construcción de las unidades de papel producía un conflicto, pues conllevaba un aprendizaje inconsciente de gestos que, a la par, necesitaba desaprender y olvidar. Sin duda, la mente hila, y tendemos a crear gestos, patrones o estructuras de pensamiento que interiorizamos mediante un proceso de repetición. Y así es como acaban conformando parte de nuestro mí o yo, es decir, es así como es tejida nuestra identidad, a base de repetir.



David Escalona. El Maizal. 2004-2012

² GHÉRON, G.: «Neurofisiología del movimiento. Oscilaciones neuronales y aprendizaje motor». *EMC. Kinesiterapia. Medicina Física. Science Direct*, 43 (2022). (Disponible en línea: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1293296518898127>). Fecha de consulta: 12/12/2022.

Este doble ejercicio contradictorio de reconocimiento y de despersonalización, o huida de mí mismo mediante el recorte y plegado a modo de rezo, mientras construía formas que evitaba repetir, lo comparaba a una experiencia que tenía de adolescente, la de atravesar un maizal seco hasta perderme de vista, algo que solía hacer cuando necesitaba evadirme de la realidad que acostumbraba. El sonido producido durante el contacto de mi cuerpo con las hojas secas de un maizal mientras corría, conectaba con el sonido producido al manipular las hojas de papel con rapidez durante la creación de *El maizal*.

«El trabajo reiterado y convulsivo a través del recorte y plegado del papel requiere tiempo y meditación, reivindicando espacios de soledad y un trabajo donde el arte y la artesanía difuminen sus límites»³. La masa orgánica de papel blanca suspendida en la sala, en la que el juego de luces y sombras era crucial, aludía a cosas heterogéneas cuyos límites se desdibujaban: plumas, plantas, algas, formaciones cristalinas o nieve. Mi intención era crear una red con miles de formas y referencias en la que el espectador pudiera perder la mirada y suspender toda pregunta, como sugería María Zambrano en *Claros del bosque*⁴, ensayo que constituyó un referente para la creación de esta pieza. Además, el espectador no podía tocar o introducirse en la instalación a menos que fuera ciego, algo que me hacía cuestionar los límites de la representación y la experiencia estética frente a esta obra efímera y multisensorial, abierta a múltiples lecturas.



David Escalona. Puntos de Apoyo, 2015

³ LÓPEZ, Antonio Javier López: «David Escalona: El Arte más allá de los ojos». *Diario Sur* (Málaga), 2012. (disponible en línea: <https://www.dariosur.es/V/20121008/Cultura/David-Escalona-Arte-Alla-20121008.html>). Fecha de consulta: 11/11/2022.

⁴ Ver: ZAMBRANO, María: *Claros del bosque*. Barcelona. MADRID: Seix Barral, 1977.

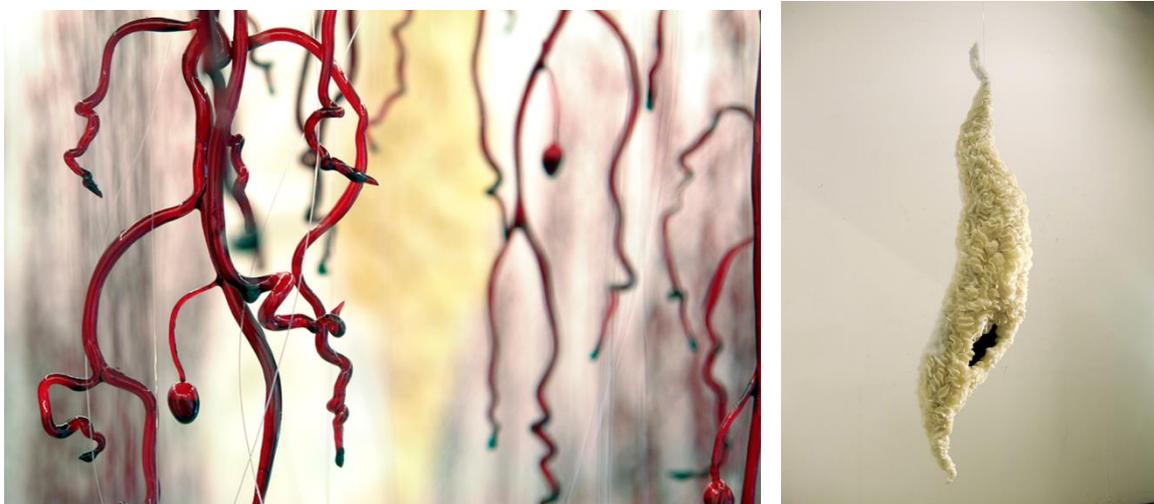
Otra obra en la que se necesita la presencia o acompañamiento de una persona invidente para abordarla en su totalidad es *Puntos de apoyo* (2015), unas barras de ballet intervenidas con un texto en braille que, mediante la incrustación artesanal de esferas metálicas, recorren la parte longitudinal de las mismas. Esas barras de madera lacada, que están pensadas para ser colocadas en la pared mediante soportes de acero a modo de pasamanos, tienen el mismo título (*Puntos de apoyo*) que el texto que escribió Frida Kahlo en su diario personal antes de que le amputaran la pierna derecha.⁵

El mismo texto en braille dorado, brilla cuando incide la luz sobre él en la sala de exposiciones. Así pues, esta obra plantea una contradicción, pues el mensaje traducido a esferas brillantes, a puntos de luz que no puede ver un ciego, sólo puede ser descifrado por un invidente mediante su lectura táctil o cualquier persona que conozca este sistema de escritura. Es interesante el juego que plantea esta pieza, entre la capacidad y la incapacidad de ver. ¿Qué tipo de visión se insinúa con *Puntos de apoyo*? Conocidas son estas barras de equilibrio que, a modo de prótesis o elementos de apoyo, los bailarines suelen utilizar mientras ensayan arduos y complejos ejercicios que fuerzan su cuerpo al límite de lo soportable. Por lo que el texto de Frida Kahlo, a quien apodaban de niña “pata de palo” debido a su discapacidad, se convierte en un juego de palabras irónico que invita al espectador a ver más allá de sus limitaciones, bailar o posicionarse desafiando los límites de lo acostumbrado.

Otro proyecto a tener en cuenta, debido a la interesante labor de investigación sobre nuevos materiales y procesos artesanales en la creación contemporánea, es *Dibújame un Cordero* (2008). En él, al igual que *El maizal*, cobra especial protagonismo la repetición de unidades para conformar una instalación en la que los espectadores podían tener una experiencia inmersiva. El reto de dicho proyecto era modelar a mano 3200 unidades que, teniendo el aspecto de delicadas y estilizadas ramas de cristal, a modo de piezas de joyería, no se quebraran con facilidad en su transporte y su manipulación durante el montaje. Por ello se apostó por una combinación de pastas de resinas, lacas y barnices sintéticos que dieran el aspecto de cristal rojo. Incluso podríamos apreciar las huellas de mis dedos impresas en estas ramas suspendidas en el espacio, y que parece sangre cristalizada, elemento bastante simbólico que evitamos tocar por temor al contagio. El tema principal de este proyecto es la metamorfosis producida tras el sacrificio, la herida como vía para el conocimiento y transformación personal o colectiva. Esto podría recordar a *Muestra tu herida* de Joseps Beuys, obra con reminiscencias mitológicas y religiosas. Y esto conecta con la pieza colgante que ocupa el centro de la instalación, a modo de una extraña crisálida o un cuerpo con una herida, el cual representaba el cordero místico. Esto crea una curiosa analogía con el cordero que el famoso Principito de Antoine Saint-Exupéry ruega que le dibujen. El título de la exposición, *Dibújame un cordero*, involucra al espectador de una forma más activa, pide que represente al tierno animal mediante el acto de la creación, inmerso en una

⁵ Ver: Catálogo de la exposición: https://issuu.com/iniciarte/docs/cat__logo_para_qu__quiero_pies_
Vídeo de la exposición: https://www.youtube.com/watch?v=JbNT-r0ea00&feature=emb_title

instalación donde no parece representado un cordero realista, sino un reguero de pistas que sugieren su presencia (título, pelambre, sangre, grasa). El Principito pide que le dibuje un cordero, después de varios bocetos rechazados por el pequeño, decide dibujar una caja con agujeros.



David Escalona. Dibújame un cordero. 2008.

El cordero no se ve, pero podemos imaginar su presencia. Es importante señalar que los miles de pliegues de esta escultura central fueron modelados individualmente en porcelana fría, cubriendo un armazón cuyo envés fue tapizado por pelo blanco sintético que, incluso, recuerda a la lana de un cordero o al mismo vellotino de oro del carnero alado Crisómalo. Sin duda, la estética de esta obra se debe a la influencia de mis estudios de Medicina anteriores. La instalación *Dibújame un cordero* parece una red de capilares sanguíneos que nutre a un órgano que late o está a punto de latir. La tensión creada entre lo duro y lo blando, o lo puro y abyecto, crea un viaje pendular entre la atracción y la repulsión en el espectador, cuyo fin es suspender toda pregunta o dicotomía; un cuerpo intenso, intensivo que ya no opera según una lógica racional, sino como puro acontecer, caracterizándose por tener «órganos indeterminados»⁶. Por esta razón la pieza central de *Dibújame un cordero* representa un órgano indeterminado en perpetua metamorfosis y que, potencialmente, podría ser cualquier cosa, pudiéndonos recordar a un cúmulo de pétalos o formaciones coralinas, a los pliegues de un estómago de vaca o a una crisálida. Aquí invito a pensar en la imagen no como cosas propiamente dichas, sino como potencias, desterritorializando la mirada.

Lo pactado (2013) es un proyecto site specific para una habitación de Casa Sostoa que tiene una clara conexión con *Dibújame un cordero*, pues trato el tema del sacrificio, aunque enfocado de forma más íntima a una relación de pareja. La obra protagonista es *Pacto*, realizado con ramitas engarzadas que previamente modelé en resina roja, pieza que descansaba en la almohada de una cama de matrimonio como si de un nido de frágiles capilares de cristal se tratara. Lo interesante es como este nido dialoga con las

⁶ DELEUZE, Gilles: Francis Bacon. Lógica de la sensación. Madrid: Arena Libros, 2002, p. 54.

ramas, también de resina, que cuelgan de la pared del cabecero de la cama, y con la colcha de ganchillo que tejó una mujer (la madre del anfitrión de la casa). Sin duda, *Lo pactado*, además de ser una apuesta por la rotura de los límites entre arte y artesanía, es una invitación a una mayor democratización del arte, al realizarse fuera de la aséptica sala de exposiciones o cubo blanco, es decir, es un proyecto para un espacio doméstico de un barrio periférico de Málaga en el que sus habitantes apenas suelen tener contacto con el arte contemporáneo.



David Escalona. *Lo pactado*. 2014.

En otros proyectos más recientes como en *Cold Fever*, llevado a cabo durante mi residencia en Künstlerhaus Bethanien de Berlín, ya hay una evolución tanto formal como conceptual respecto a los proyectos anteriormente comentados. También podemos

observar piezas escultóricas realizadas con otros materiales y técnicas artesanales, como las de fusión y soplado en vidrio. Tal es el caso de las arañas de cristal, las ampollas y los matraces en forma de corazón que realicé, instrumental de laboratorio con los que intento aludir a nuestra frágil condición humana, a los complejos procesos metabólicos, a la alquimia o los cambios producidos en nuestro organismo durante su proceso de curación. En *Cold Fever* aparecen animales como arañas transparentes, metáfora de los fármacos, de sus efectos que como veneno inyectado, y a veces inapreciables, estabiliza y desequilibra nuestro cuerpo, nos cura y a la par nos mata. Pero la araña conecta con la serpiente (ambas venenosas), figura arquetípica que en la antigüedad se representa enrollada al báculo de Asclepio para simbolizar la medicina. Sin embargo, las arañas son menospreciadas en nuestra cultura debido, en gran parte, a una fobia social generalizada; cuando en mi obra también representa la habilidad, la fortaleza, el cuidado y la curación. La araña teje telas con hilos que fabrican ágilmente para atrapar a sus presas, material utilizado en cirugía para suturar vasos sanguíneos por ser cinco veces más fuerte que el acero y poder ser reabsorbidos por nuestro organismo sin necesidad de ser extraído. La errática tela de araña creada con finos hilos de silicona de la obra *Injection* del proyecto *Cold Fever*,



David Escalona. *Injection (de Cold fever)*. 2018.



David Escalona. S/T (Camisas de Cold Fever). 2018.

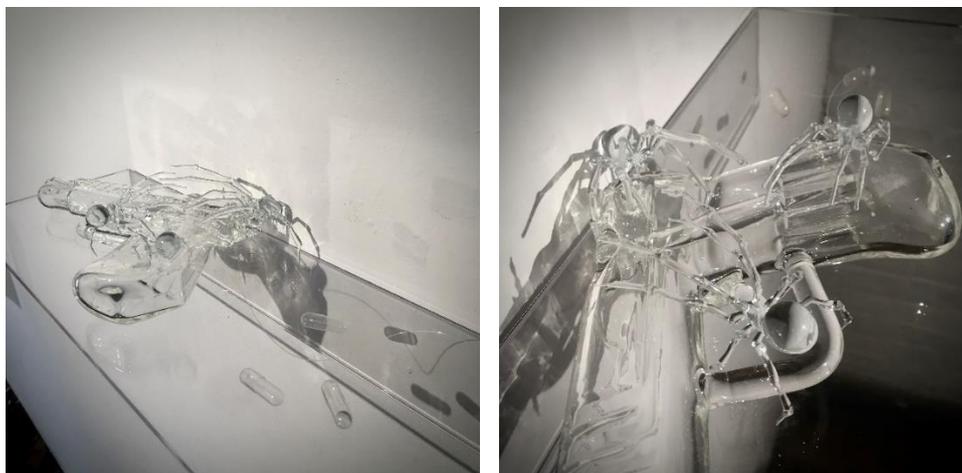
también es metáfora de aquello invisible que nos atrapa, como son los estados mentales propiciados por las sustancias químicas que hemos acostumbrado a consumir en occidente sin apenas deparar en sus posibles efectos secundarios o adversos, adicciones que no vemos como tales debido a su normalización y que condicionan nuestra vida diaria. Del proyecto *Cold Fever* es interesante también la serie de camisas cubiertas por cristalizaciones de sal como si de una capa de escarcha se tratara, haciendo alusión a aquel paisaje nevado que Virginia Woolf compara con estados propiciados por la enfermedad, «estados febriles» en los que se percibe en cada uno de nosotros con «un campo nevado en el que se desconocen incluso las huellas de los pájaros»⁷. Estas camisas fueron creadas mediante una técnica de purificación y producción de sólidos cristalinos. Para ello fue necesario introducirlas en una solución sobresaturada de sal y agua destilada que previamente se había calentado a 90 -100°C. La formación de los brillantes cristales se consigue durante un lento proceso de enfriamiento de dicha disolución, en la que influyen muchos factores externos que difícilmente podemos controlar (temperatura, aire, vibraciones, etc.) Por lo que el azar cobra cierto protagonismo en el proceso de cristalización de superficies escultóricas que fui perfeccionando posteriormente durante mi estancia ISCP de Nueva York. En esta residencia tuve la oportunidad de realizar nuevas obras tras investigar sobre un conocido experimento con arañas que inició el farmacólogo Peter N. Witt y que continuó

⁷ WOOLF, Virginia: «On Being Ill». *The New criterion* (London), IV, 1 (1926), p.33. (Disponible en línea: <https://thenewcriterion1926.files.wordpress.com/2014/12/criterion-eliot-woolf-jan-1926.pdf>). Fecha de consulta: 12/11/2022.

un grupo de investigación de la NASA. En dicho experimento se estudiaba los patrones geométricos de las telas que construían las arañas bajo los efectos de sustancias químicas como la cafeína, hidrato de coral (principal componente en los fármacos para dormir), LSD o anfetaminas, que se suministraban diluidas en agua azucarada a los arácnidos. Estas telas anómalas, tejidas a veces de forma errática sin ninguna simetría, constituían una buena metáfora de los cambios o estados alterados de conciencia que a veces producen las sustancias tóxicas que tomamos. Me pareció interesante basarme en el dibujo de las estructuras de estas telas y grabarlas, con punzón o punta de diamante, en superficies de láminas cristal y plásticos transparentes que, vistos al trasluz, parecían delicados hilos de seda que el espectador creía reales. Otra obra a tener en cuenta de esta etapa es *Cure III* (2019) creada mediante un matraz de vidrio soplado en forma de pistola de agua, y a la que se le añadieron arañas de cristal, representando de forma más explícita y redundante la violencia y el control que la farmacología ejerce sobre nuestros cuerpos, utilizando analogías como el disparo de un arma, la inyección de la jeringa y la picadura de la araña. Con ello quiero reflejar esa herida que, por herida, se intenta curar en el ámbito médico; es decir, la agresión producida por los tratamientos médicos, ya sea física o química, y con la que, paradójicamente, debemos lidiar si queremos reparar la lesión causada previamente por una enfermedad.



David Escalona. Estudio de telas de araña. ISCP. NewYork. 2019.



David Escalona. Cure III. 2019.

Cabe mencionar además la producción de obra en papel que paralelamente he desarrollado junto a la creación de instalaciones y esculturas, que guardan bastante relación temática, formal o estética. Un ejemplo es la serie de dibujos realizados a acuarela y tinta de *Dibújame un cordero*, con la que represento redes de pilares sanguíneos y tejidos histológicos; o la serie realizada posterior titulada *El delirio de Darwin*, en el que parto de una hibridación en la que hay subversión de órdenes y especies de la naturaleza sin tener una idea concreta definida de antemano, pues las formas van surgiendo con espontaneidad, pero, a la vez, con cierto control. El proceso igualmente, constituye un aspecto experiencial importante. Podríamos decir, que “el delirio es arte combinatoria que establece conexiones tan inauditas como rigurosas; delirar significa precisamente traspasar el terreno cultivado por el intelecto aplicando una analogía desbordante que amplía el tejido conectivo hasta límites completamente diferentes”.⁸ Todos estos dibujos, realizados minuciosamente con pequeños pinceles 5 a 10 cerdas, que normalmente utiliza un restaurador para perfilar y hacer detalles minúsculos, han sido todo un ejercicio de concentración y paciencia. Éstos realizados con pequeños gestos reiterativos enlazan con labores artesanales como tejer un tapiz o bordar una tela, asociados tradicionalmente a la mujer y al espacio íntimo y doméstico. Dibujar con pequeños trazos repetitivos para crear figuras o formas orgánicas a base de delicadas tramas, que incluso pueden ocupar papeles de 2 por 1,5 metros, conecta con al proceso de trabajo llevado a cabo en instalaciones mencionadas antes como en *El Maizal* o en *Dibújame un cordero*, obras de carácter ambiental.



David Escalona. El delirio de Darwin. 2012

⁸ BODEI, Remo: *Lógicas del delirio*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 61.

Aunque la implicación de nuestras manos en los procesos de producción artística contemporánea haya disminuido considerablemente debido a la mediación de la tecnología, sigue siendo crucial apostar por técnicas artesanales. Creamos con y mediante el cuerpo. Vivimos en una época tardocapitalista bastante contradictoria donde, por un lado, el trabajo artesanal es bastante subestimado frente a la producción en masa de objetos mientras que, por otro lado, es muy valorado debido a su escasez. La fascinación que ha causado tanto la producción de instalaciones como *El Maizal*, con medios rudimentarios, o *Dibújame un cordero*, mediante un laborioso y complejo proceso técnico, lo corroboran. La recuperación de métodos tradicionales como el uso de nuevos métodos son importantes para ampliar las posibilidades de producción y exhibición de obras de arte, dando lugar a soluciones o hallazgos novedosos. La tradición no tiene por qué estar reñida con el progreso tecnológico, éstos pueden convivir y nutrirse de forma recíproca para enriquecer el arte actual, creando nuevos materiales y lenguajes. Es necesario recuperar espacios en los que poder crear, espacios de soledad en los que dedicar tiempo para la creación y reflexión sosegada, espacios de resistencia que, además de atender a las demandas personales, puedan responder a las demandas de una sociedad frenética en la que reina el consumismo y el fetichismo de la mercancía. El arte y la artesanía son producto de una actividad neuromuscular y multisensorial. Debido a la dicotomía clásica mente–cuerpo, solemos concebir el cuerpo como una especie de autómatas que ejecuta pasivamente las acciones que le dicta el cerebro, cuando cualquier parte de él es una prolongación del sistema nervioso central y viceversa. Cuando actuamos con la mano, actuamos con todo el cuerpo y, mientras lo hacemos, se generan imágenes mentales o ideas imprevisibles, algo que ejemplifica, por ejemplo, todo el proceso de producción del *Maizal* o los mismos dibujos del *Delirio de Darwin*, los cuales no se hacían sin tener un claro referente, pues lo importante era dejarse fluir por el devaneo de la mente mediante gestos repetitivos, produciéndose un conflicto entre el reconocimiento de dichos gestos y su falta de identidad. Otro buen ejemplo son las imágenes generadas en personas ciegas al tocar algunas de mis obras, lo que hace cuestionar los límites de la obra de arte, de la representación y el abordaje estético en el museo o sala de exposiciones.

