

Trabajo de Fin de Grado
Universitat de Barcelona

Cristina Salem Uria
DNI: 78990155J

Tutora: Marta Negre

INDICE

RESUMEN/ABSTRACT		7
PALABRAS CLAVES/KEYWORDS		
INTRODUCCIÓN	8	
DESARROLLO	10	
MARCO TEÓRICO	13	
CAPÍTULO 1	19	
ESPEJOS		
CAPÍTULO 2	35	
CUBO BLANCO		
CAPÍTULO 3	53	
REFLEJOS		
CONCLUSIONES	82	
BIBLIOGRAFÍA	84	
ANEXO	86	

RESUMEN

A partir de la observación de una escena cotidiana, el reflejo que produce la luz solar en algunos materiales dependiendo de la posición y la hora del día, surge el interés por navegar más allá de lo que la vista nos ofrece. Me pregunto: ¿cómo se podría recrear intencionadamente un efecto azaroso de la luz?, ¿cómo nos interpela este reflejo tan intenso? Y los materiales, ¿cómo es el mundo que habita en ellos?

Me interesa reflexionar y tratar desde la producción artística la relación entre cuerpo y reflejo. Y a la vez, entrecruzar los límites de realidad y fantasía.

ABSTRACT

From the observation of an everyday scene, the reflection that sunlight produces on some materials depending on the position and time of day, an interest arises in navigating beyond what sight offers us. I ask myself: how could one intentionally recreate a random effect of light, how does this intense reflection challenge us? And the materials, what is the world that inhabits them like?

I am interested in reflecting on and dealing with the relationship between body and reflection through artistic production. And at the same time, to cross the limits of reality and fantasy.

PALABRAS CLAVES

Reflejo, luz, materia, metal, experiencia, arte.

KEYWORDS

Reflection, light, matter, metal, experience, art.

INTRODUCCIÓN

La vista, entendida como forma de mirar y de ser consciente del espacio, se mantiene en constante trabajo, es decir, -la vista es entendida como uno de los cinco sentidos del cuerpo humano- es cierto que tenemos grados de control sobre ella (como el movimiento de los ojos, o hacia donde fijamos la mirada, por ejemplo), pero mientras tengamos los ojos abiertos no deja de entrar información visual de forma involuntaria. Sin embargo, el mirar más allá de la mirada pasiva, se produce cuando determinamos nuestra focalización en un elemento concreto: algo a lo que observar detenidamente o una situación a la que admirar y ser espectador del suceso. Eso nos convierte, por ende, en sujetos del momento presente. Para que esta situación se produzca es necesario atender a esa llamada natural que nos pide nuestro cuerpo al detenimiento.

Esta llamada, a la que me refiero, la comprendo como un espacio de pausa. Pausa para detenernos momentáneamente ante el ritmo aturdido que hemos relacionado como 'normal' en nuestro desequilibrio vital, teniendo que aceptar este compás desfasado como 'normalidad' y viviendo cada día en un bucle de acontecimientos, uno tras otro. O más bien, en espiral; una espiral que cada día se expande, se hace más grande y sus dimensiones son más largas de transitar. Por lo tanto, nos exige más energía, más fuerzas, más exigencia y más tenacidad.

Hasta que un día, nos detenemos, sin razón alguna, ya que el flujo constante de la acción sigue fluctuando y continua sin pausa. En ese momento, sin embargo, ha habido algo que nos ha llamado la atención y que, dentro de todo esa velocidad abrumadora e imparable, estaba latente, pero inmóvil y ha tirado del freno. Podría tratarse de cualquier suceso, como por ejemplo, un breve instante observando una chapa de metal acostada en el rincón de una acera; su color es gris por completo sin embargo, a medida que van pasando los minutos, se va transformando de gris oscuro a gris plateado, mostrando ligeros matices de azul, líneas transversales azul y blancas y finalmente la aparición de un fino rayo de luz, delgado pero capaz de impactar en la sensibilidad de tu mirada, dejando manchas de distintos colores, en tu percepción visual, durante un rato.

Observarse a uno mismo, como frase de cuatro palabras y diecinueve letras, es realmente corta, pero no por ello sencilla de realizar. Es una oración

bastante recurrente, aunque cabe añadir que, al cabo del día decimos muchas cosas sin conocer la complejidad de los términos. En la profundidad del significado se habla de la introspección, y el desdoblamiento como sujeto para ser capaz de verse a sí mismo, aunque en este caso, me gustaría hablar del observarse como eliminando el -se y comprendiendo la unidad del todo. Renunciar a lo ajeno, a lo extraño, al fuera y adentro y tener una perspectiva global y comunitaria del tránsito en la vida, puesto que el tránsito por el mundo es eso mismo, un tránsito -no una huella-, con un principio y con un fin.

DESARROLLO

Este trabajo es un pequeño comienzo a concebir la materia como elemento vivo repleto de vitalismo y despegarnos de la idea de figuras pasivas, utilitarias, mecanicistas o funcionales. Acercarnos a los materiales rompiendo la mirada apática instalada en nuestro cerebro y proponer un diálogo más equilibrado a lo animado. Creando un acercamiento más real y sensible, podremos acercarnos mucho más a lo que somos y a comprender nuestro destino, como colectivo y unidad.

El desarrollo de este proyecto se estructura en diferentes apartados. En el recorrido por los tres capítulos en los cuales reflexiono, en el primero, acerca de la materia como elemento vibrante; en el segundo, en relación con la luz como cuerpo fugaz e incipiente; y, en el tercero, sobre la presencia del sujeto ante todos estos agentes activos. Sobre este último apartado, me gustaría señalar un apunte, y es que considero importante recordar al sujeto como algo más allá de un visitante pasivo, el cual produce una experiencia, que afecta tanto a la propia instalación como a sí mismo. Ambas presencias son necesarias para que se pueda crear un vínculo y el espectador pase a ser participe.

En cada capítulo artículo esta relación posicionando a la pieza como un ser decisivo que abre puertas y marca límites al sujeto. Este mismo, asume el papel que la pieza le ofrece a interpretar, situando esta relación en tres diferentes grados que yo propongo clasificar como excluyente, dependientes o convivientes. A lo largo de mi investigación y de la experimentación que he realizado, he comprendido la relación entre sujeto y obra de estas tres maneras.

En el primer capítulo, el objeto artístico sitúa al visitante como un espectador externo, debido a que si vivenciase la experiencia en primera persona rompería el vínculo que plantea la pieza en sí. Suceso que relaciono con la obra de Lúa Coderch, *Acció Passar a l'acte* (2014-2022), donde presenta un carrito sin revelar — ganado en una subasta de Ebay—, que contiene supuestas imágenes de una misión espacial soviética de los años ochenta. Juega con la idea de que el contenido que oculta este carrito es más valioso en potencia que revelado, un hecho semejante sucede en la situación que expongo en una pieza mía formada por dos espejos y que describo en el texto.

En el segundo capítulo, cuando hablo de relación de dependencia,

me vengo a referir a esa necesidad que siente tanto la pieza artística como el sujeto visitante para relacionarse, es decir, para que la obra sea activada o suceda algún tipo de cambio en ella, es necesaria la presencia del agente externo, que precisamente es el espectador. Para explicar esta idea, se puede entender muy bien con el trabajo que realiza Rafael Lozano-Hemmer, artista creador de múltiples piezas interactivas, tales como *External Interior* (2015), donde propone una supuesta «bola de disco», hueca y con una apertura en la parte inferior, suficientemente grande para que el visitante pueda introducir la cabeza en su interior y mientras observa los cambios de luces que se producen en ese pequeño habitáculo, el resto de espectadores que ocupan la sala, gozan de la vivencialidad externa del mismo suceso.

El tercer grado de relación, se trata de un vínculo de convivencia, donde ambos son capaces de habitar un mismo espacio, pero con sus propias cualidades individuales, sin la necesidad del intercambio o de la presencia del otro para que la obra funcione. La pieza titulada *Reflejos*, y que describo en el tercer capítulo, se mantiene activa a lo largo del día, presentando sus propias virtuosidades, siendo o no observadas. El entorno donde se ubica le va afectando gradualmente, la luz solar va alumbrando distintas partes de su cuerpo, según la Tierra gira alrededor del sol, y esto a su vez, produce: sombras, cambios de temperatura, desgaste de la superficie de la materia (con el paso del tiempo), etc. El espectador, también se ve afectado por estos cambios externos a la pieza. Cabe destacar que, esto también sucede con la pieza de Nancy Holt o de Daniel Steegman.

Por otro lado, a lo largo del texto trato de balancearme entre el mundo de lo físico y «el mundo» de lo imaginario. Entre los referentes que citaré se encuentran dos entendidos de la física como son Bruce Rosenblum y Fred Kuttner (2010), quienes exponen con claridad el enigma cuántico oculto en la materia, acercándonos así al misterio obsesivo que reside en la mente de los físicos desde hace más de siete décadas. En el caso de Jane Bennett; especializada en los campos de la filosofía ecológica, el arte y la política y la teoría social contemporánea, redacta el libro *Materia Vibrante una ecología política de las cosas* (2022) en el cual desarrolla una teoría de la agencia distributiva que expresa los poderes activos que

emanan de las cosas. Otro referente importante en mi trabajo es Michael Ende, hijo del pintor surrealista Edgar Ende, que da vida a un complejo mundo fantástico, rico en referencias e implicaciones filosóficas y literarias en *La Historia Interminable* (1988). Entre muchos otros autores, estos son los tres pilares básicos que nos acompañarán en el tejido teórico del transcurso de este escrito.

Finalmente, quiero detallar que en cada capítulo nos acompañará una pieza — realizada por mi en el transcurso de este año— que compone este progresivo desarrollo reflexivo y teórico. Tras una mirada a diferentes artistas, íntegro obras que me han servido de apoyo para expresar esta misma cuestión.

MARCO TEÓRICO

Materia viva

No busco otorgarle características humanas al material, todo lo contrario; a partir de lecturas muy distinguidas, he podido observar como desde hace años existe un gran interés en la investigación y el reconocimiento de diferentes materiales como entidades vivas, tratando de generar interacciones más inteligentes y sostenibles con las cosas animadas. La idea de materia vibrante tiene una larga historia filosófica en Occidente, pensadores como Baruch Spinoza, Friedrich Nietzsche, Charles Darwin, Theodor Adorno ya abordaban estos conceptos reflexivos (Bennett, 2022). Cuando hablamos de materia viva, nos referimos a unos acontecimientos casi imperceptibles, dicho de otro modo; aludimos al mundo microscópico de sustancias y microorganismos que se van generando tanto en la superficie como en el interior de las materias vivas. Un micro-mundo ignorado en nuestra cotidianidad, principalmente debido a su tamaño y, por concluyente, atrapado en la pobre educación sensitiva de nuestra sociedad. Pasamos por alto multitud de sucesos que emergen simultáneamente y enfocamos nuestra visión en lo que nos afecta de forma directa como seres humanos, percibiendo tan solo los sucesos a gran escala, es decir, los que nos interpela directamente, o ponen en advertencia nuestra seguridad. Sin embargo, esta dimensión se encuentra latente, actante y sencillamente invisibilizada para la gran mayoría. Cabe añadir que el término «actante» proviene de Bruno Latour:

Un actante es una fuente de acción que puede ser o bien humana o bien no humana; es aquello que posee eficacia, que es capaz de hacer cosas, que tiene la suficiente coherencia como para introducir una diferencia, producir efectos, alterar el curso de los acontecimientos. Es cualquier entidad que modifica a otra entidad en una prueba. (Bennett, 2022, p. 11).

Es decir, actante son aquellos elementos que con frecuencia excluimos de lo humano o consideramos extraños o distintos como, por ejemplo, aquellas energías que son demasiado pequeñas o demasiado veloces. Concretamente a éstas, Latour las nombra «protoactantes» debido a su difícil tamaño de concebir, ya que considera que sería fraudulento determinarlas como «cosas». Este poder decisivo sobre la directiva de los sucesos, pone en manifiesto la capacidad vital que reside en las cosas y sus rasgos de independencia. Por su parte, Jane Bennett lo denominaría como «poder-cosa» en un solo término: «Cada cosa [*res*], en cuanto está en ella, se esfuerza [*co-natur*] por perseverar en su ser» (Spinoza citado por Bennett, p. 11). «Conatus» designa un impulso activo o una tendencia a persistir. Ambos cuerpos, tanto el humano como

el no-humano, disponen de una naturaleza conativa, comprendidas como entidades virtuosas. El conatus se halla presente en todo cuerpo, decretando que, cualquier cosa, ya sea más o menos perfecta, podrá perdurar en la existencia con la misma fuerza con la que comenzó a existir, en esta cualidad son todas las energías iguales.

El término poder-cosa podría relacionarse fácilmente con lo que Hent de Vries llamó «lo absoluto», aquella «intangible» tenacidad en el contexto de la teología política. Si nos remitimos a la etimología de la palabra «absoluto», vemos que está formada por ab (de) + solver (soltar), consecuentemente, lo absoluto es aquello que existe suelto y en libertad. Por lo tanto, cuando de Vries se refiere a lo absoluto, trata de expresar aquello que el individuo no podría llegar a ver, que se encuentra separado o excluyente de toda representación, por lo tanto, no sería nada, en absoluto. La intangibilidad de las cosas parece estar condenada a la incomprensión global de su existencia, no obstante, por imperceptible que pueda resultarnos para el ojo humano, el trabajo de comprensión reside en la psique, en lo mental, en la percepción sensible y no visible de las cosas. Por consiguiente, ¿qué hay más visible e invisible a la vez para el ojo humano? Aquello que está suelto y vive en libertad delante de nuestra mirada cada segundo y que, al mismo tiempo, nos facilita la capacidad de ver figuras y objetos. Hablamos de la luz.

La Luz

La luz es una de las «sustancias» más fascinantes y enigmáticas del Universo. Para poder dar una definición a esta palabra hay que considerar que, durante siglos, se ha reformulado la concepción hacia ella. Una de las dudas que surge es si es una onda o un conjunto de partículas. La investigación de múltiples científicos ha tenido como fin comprender qué es y cómo se mueve. De manera elemental, la luz podría ser explicada como una colección de partículas conocidas como fotones. Los fotones a su vez tienen distintas cantidades de energía, llamadas cuantos. Dichas partículas viajan en forma de ondas. Estas ondas se pueden propagar en el vacío, y son conocidas como ondas electromagnéticas. Sin embargo, esta escueta y sobria definición no abarca la complejidad del asunto, ha llevado cantidad de años en poder definirla en un solo término, de hecho sería erróneo considerarlo como una sola cosa, ya que puede comportarse de múltiples maneras dependiendo de la materia a la que se enfrente.

El concepto de la luz como algo que viaja en línea recta se remonta a los antiguos griegos. Pero fue Alhacén¹ el primero en darse cuenta de que los rayos de luz emanando los objetos brillantes golpean los objetos a nuestro alrededor y se meten en nuestros ojos, y gracias a eso los vemos (Calvo, 2015).

No obstante, los objetos cuánticos no tienen porque tener sus propiedades definidas, sin ir más lejos, los electrones que forman los enlaces de nuestras moléculas parecen no estar en ningún lugar específico del espacio ni moverse a una velocidad concreta. Son propiedades indeterminadas. A los fotones les pasa lo mismo con la trayectoria que siguen. En ese lapso de tiempo en el que los fotones están indeterminados, sus identidades también lo están. Por lo tanto, incluso la luz podría considerarse materia protoactante, como mencionaba Latour anteriormente.

Tratar de hablar de algo que no podemos ver y acreditar su existencia, es una tarea compleja para un físico, mientras que en el terreno filosófico es una oportunidad para dar riendas sueltas a especulaciones que tienen que ver con la sensibilidad sobre nuestro entorno. Ser sensible y presenciar las pequeñas características que residen en las cosas, puede tratarse de un enunciado sencillo, pero inimaginable para algunos seres, quienes han domesticado su ojo a una única manera de percibir la realidad. Para hacerlos capaces de vivir esta concepción, necesitarían algo así como una epifanía para vislumbrar a sí mismos.

Alhacén (965 EC - 1040 EC) también conocido como Ibn al-Haytham, fue un destacado científico musulmán, matemático, astrónomo y filósofo que vivió durante la Edad de Oro Islámica. Alhacén hizo contribuciones significativas a varios campos de conocimiento, especialmente en óptica y visión. Su trabajo más famoso, "Kitab al-Manazir" (El Libro de la Óptica), revolucionó la comprensión de la luz, la visión y la óptica. En este libro, Alhacén discutió la naturaleza de la luz, el fenómeno de la reflexión, la refracción y la anatomía del ojo. También llevó a cabo experimentos y explicó los principios de la cámara oscura. Una de las contribuciones notables de Alhacén a la óptica fue su explicación correcta de cómo se produce la visión a través del mecanismo de rayos de luz que entran en el ojo. Rechazó la antigua teoría griega de extramisión, que propuso que el ojo emite rayos para percibir objetos. En su lugar, Alhacén propuso la teoría de la intromisión, afirmando que los rayos de luz reflejan los objetos y entran en el ojo para formar una imagen en la retina.

Epifanía

Comúnmente conocida como aparición, revelación o manifestación de una cosa, en *The Space Between. Literary Epiphany in the Work of Annie Dillard* (1992), la autora Sandra Humble Johnson, nos desmenuza lo que para ella compone el término de epifanía en tres niveles de acción:

La epifanía natural, que experimenta la escritora y está atada al mundo real; la epifanía artística, que implica una composición mental o verbalización sobre la hoja, y la epifanía del lector, que se esfuerza por involucrar al significado más que al significante: «la epifanía literaria debe considerarse como lenguaje y no lenguaje, que se sustenta principalmente en el espacio entre las palabras». (Humble citada por Gallegos, 2022, p.73).

Para Dillard existen dos maneras de vivenciar el tiempo: dentro de la epifanía o alrededor de ella. Johnson identifica dos características de epifanía en la obra de Dillard: el tiempo y el movimiento. Así mismo, según la escritora, la epifanía se puede vivenciar de dos modos; una es dentro del tiempo lineal y en el mundo tangible y, la segunda, como acelerador del tiempo para expresar el presente con mayor intensidad y con todos los sentidos posibles. (Humble citado por Gallegos, 2022, p.73).

Johnson parte de la premisa de que «es imposible crear el instante atemporal que intenta representarse sin tomar en cuenta la realidad y la moralidad que crea el paso del tiempo», concepto que Dillard trabaja de dos maneras: el tiempo dentro de la epifanía y alrededor de ella.

Por lo tanto, nos planteamos la cuestión de si realmente es posible teorizar o, en este caso, expresar artísticamente estas tres relaciones en una sola performance, desafiando la supuesta inutilidad del ser humano por comprenderlo todo, como Adorno declaraba: «una búsqueda que no solo es inútil, sino que también está ligada a la arrogante voluntad humana de comprenderlo todo y a la violenta voluntad humana de dominar y controlar».

Progresivamente, suponiendo que hemos saltado la valla limitante de la materia pasiva, y ahora somos capaces de reconocerla como agente activo, entraría en acción la interacción directa con ella, ¿no?

CAPÍTULO 1

Debo dejar que mis sentidos vaguen con mi pensamiento,
que mis ojos vean sin mirar...
No ir hacia el objeto; que el venga a tí...

Henry Thoreau, El diario
(Rosenblum y Kuttner, 2010, p. 122)

ESSE
PEEP
JOSOL

Continuando con el asunto de percibir la materia viva haré mención a un fragmento de uno de los grandes éxitos, sino el mayor, de Michael Ende: La Historia Interminable (1979).

—Tú y yo —pregunto— y toda Fantasía... ¿todo está anotado en ese libro?

Él siguió escribiendo y, al mismo tiempo, ella escuchó su respuesta.

—No. Ese libro es toda Fantasía y tú y yo.

—¿Y dónde está el libro?

— En el libro —fue la respuesta que él escribió.

—Entonces, ¿todo es sólo reflejo y contrarreflejo? —preguntó ella.

Y él escribió, mientras ella le oía decir:

—¿Qué se ve en un espejo que se mira en otro espejo? ¿Lo sabes tú Señora de los Deseos, la de los Ojos Dorados?

La Emperatriz Infantil se quedó un rato callada y el Viejo, al mismo tiempo, escribió que ella callaba.

(Ende, 2023, p. 50)

Para contextualizar este fragmento, detallaré un poco a que se refiere dentro de la historia: la Emperatriz Infantil termina su largo viaje en busca del Viejo de la Montaña Errante, quien la vislumbrará con La Verdad. Para su sorpresa, el papel que desempeña el Viejo en el mundo de Fantasía es redactar lo que está sucediendo en cada momento, como si estuviera sincronizado, de alguna manera especial, con el tiempo; o como si él mismo fuese la figura física del paso del tiempo, pues su único cometido es transcribir lo que está a punto de suceder en Fantasía, sin ninguna milésima de segundos de diferencia. Es decir, él escribe al mismo tiempo que se desarrolla la supuesta realidad de quienes la habitan.

Traspasar lo incorpóreo o lo discursivo, a aquello tangible y visible, es lo que nos sugiere la figura del Viejo de la Montaña Errante, como intérprete del paso del tiempo en Fantasía, o el mero hecho de dividir los dos mundos en este libro: El mundo real de los humanos y en mundo de Fantasía, como dos universos completamente opuestos pero incapaces de existir uno sin el otro.

Analogía que nos remite directamente a la teoría de los Dos Mundos, en la que Platón propone que en el mundo sensible residen los fenómenos perceptibles y sensibles, solo capaz de ser concebido a través de los sentidos mientras que en el mundo inteligible residen las ideas, solo capaz de ser conocido a través de la razón. Para Platón el mundo inteligible o mundo de las ideas, es la verdadera realidad, que otorga inteligibilidad al mundo sensible o materia.

Retomando la pregunta que nos propone el autor, «¿Qué se ve en un espejo que se mira en otro espejo?», me resultaba interesante poner en práctica esta cuestión en el terreno de la praxis artística:

Imagina que entras en una sala. Avanzas hasta encontrarte con dos espejos, uno frente a otro, a una distancia de separación muy corta, apenas cinco centímetros entre ellos. Hay un espejo frente a otro espejo. El instinto natural, nos lanza a aproximarnos e intentar observar con más detalle lo que está pasando. El cuerpo se siente irresistiblemente atraído por ver qué hay ahí, por intentar ver más allá. Surge la pregunta: ¿qué pasará ahí en medio, entre los dos espejos? Te balanceas de un lado a otro, arriba y abajo. La incapacidad de no ver nada con exactitud provoca más curiosidad aún, entonces te acercas superponiendo la cabeza a todos los ángulos posibles que la pieza ofrece. Incluso cierras un ojo, apretando con fuerza y levantas las cejas mientras la nariz se va contrayendo y descontrayendo. Concentrando toda tu energía en ver más allá, como si de tu voluntad todo dependiera y diriges con todas tus fuerzas la mirada, como si de ese modo pudieses colarte, ilusoriamente, en ese delgado espacio. Ese punto encriptado difícil de imaginar. Pero en un lugar tan pequeño e imposible de habitar incluso tu propio aliento se apoderaría de la superficie entorpeciendo aún más el acto de mirar. Entonces, retrocedes. Un poco. Sigues mirando y lo que antes eran movimientos sutiles ahora son rápidos y difusos, como de angustia y disgusto. Sigues mirando. Deseas obtener un resultado. Un fin. Una imagen de vuelta. Pero en ese intento de querer más, de desear ser correspondido, de albergar ese lapso etéreo, te rechaza de vuelta al mismo lugar del cual nunca te has movido, al mismo sitio donde estás. Comprendes que es una conversación ajena. No hay espacio para tí. No hay ningún futuro habitable. Ambas materias comunicándose íntimamente. Y tú ahí, de pie, observando, expectante. Su propio volumen, firme y rígido te mantiene alejado, marcando un límite. Y hasta dónde te concede espacio para tu vista. Sin embargo, la libertad de mirar, a veces parece estar por encima de las limitaciones. La mirada se sien-

te independiente a las normas, como una energía volátil, intangible que se cuele en las dimensiones de la regla. El ojo, capaz de ver, donde sabe que no puede mirar. De analizar donde sabe que no puede estar. De percibir, donde sabe, que nunca entenderá. De observar ansiosamente, todo a su alrededor, cuando sabe, que todo se le olvidará. De mirar, con despropósito, solo por fisgonear. Y de contemplar, sin esperar nada, sorprendentemente, solo disfrutar de mirar. Pero nada. Exhaustivo, te das por vencido. Mientras la inaudita situación se prolonga en el tiempo: espejo frente a espejo devolviéndose el reflejo mutuamente hasta la finitud.

Inaudito, creo que es una palabra que define muy bien las características de esta situación. En definición significa:

Inaudito, Inaudita
adjetivo

1.

Que causa asombro, sorpresa y extrañeza.
«la obra inaudita de este excelente dibujante y maestro músico es de extensión y diversidad admirable»

2.

Que no puede admitirse o tolerarse y merece ser rechazado.
«la denuncia se ha hecho obligatoria, los castigos son de una crueldad inaudita y las personas han sido convencidas por la intrínseca abominación aparejada a la brujería».

La primera definición representaría la reacción del sujeto al sentirse excluido alegre de la naturaleza, que fue castigada por la diosa Hera, sometiéndola a no tener ningún discurso y a tener que narrar solamente las últimas sílabas de su locutor externo. El problema llegaba cuando estaba cerca de Narciso el cazador, ya que la ninfa estaba locamente enamorada de él, pero condenada a no poder expresarle lo que sentía, sin que él pensase que era signo de burla. Volviendo a la propuesta artística, me parece sugerente la idea de acercarnos a un objeto de carente simpatía y no poder contemplar completamente su superficie, tan solo pequeños fragmentos, como las pobres frases de Eco cada vez que intentaba expresarse. Los dos espejos, uno frente a otro devolviéndose el reflejo de forma compulsiva, se podrían referir a figura de Narciso, joven extremadamente hermoso, pero también muy orgulloso y

despreciativo. Un día, mientras Narciso fue a beber agua y vio su reflejo en el lago, quedó completamente cautivado por su propia imagen y se enamoró perdidamente de sí mismo. Incapaz de separarse de su propia belleza, Narciso permaneció junto al lago, contemplando su reflejo. Finalmente, el desesperado Narciso se dio cuenta de que nunca podría poseer a su propio reflejo y de que su amor por sí mismo era inalcanzable.

Considero, que en el momento en el que la figura humana es expulsada de esa relación entre estos dos objetos, se produce algo extraño y traumático en la reacción del sujeto. Como si hubiera un cortocircuito en el vínculo con el objeto. En lugar de estar frente a él, éste otro objeto de mismo valor, de mismo volumen, de mismas características, posee algo que el sujeto nunca podrá concederle, su propio reflejo y, a su vez, el suyo mismo y, así, hasta la finitud.

Este poder decisivo sobre la directiva de los sucesos, pone en manifiesto la capacidad vital que reside en las cosas y sus rasgos de independencia. En esta obra el poder reside en la propia pieza, puesto que desplaza al espectador a un lugar concreto. Asumiendo que los espejos han sido colocados de una manera estratégica por parte de la artista, la presencia de ambos objetos expuestos en la sala denotan una cercanía difícil de romper, la cual interpela en el espectador como una especie de acusación a sentirse ajeno a ese momento y a no poder vivirlo en primera persona, como protagonista de esta multitud de reflejos. Sin embargo, esta idea solo aparece en el momento que el espectador quiere ser el centro de la experiencia, pero al situarse como tercera persona del acontecimiento permite abrir una ventana más a todas las dimensiones que están ocurriendo de un mismo suceso. Obteniendo tres tipos de experiencias: la de ambos espejos entre sí, la del deseo —por estar ahí en medio— del visitante, y la de este mismo como un observador global del todo.

Esta comunicación íntima entre dos objetos, los cuales, interpelan al espectador en una instalación la relaciono con la pieza *Untitled (Sagitario)* (1994-1995), de Félix Gonzalez Torres. Se trata de una instalación compuesta por dos piscinas circulares de doce pies de diámetro, incrustadas al nivel del suelo de la galería y situadas a una distancia de cinco centímetros una de la otra. Dichas piscinas, no están realmente separadas, por debajo de esos centímetros de supuesta división permanecen conectadas, como si fuese una sola piscina realmente, pero que externamente funcionasen como dos.



Figura 1, 2 y 3 : Felix Gonzalez-Torres. *Untitled (Sagitario)*. (1994-1995).



Dicha conexión interior, el artista la realizó pensando en la constelación Sagitario, que abarcaba dos estrellas lo suficientemente cerca como para intercambiar gases, movimientos o vibraciones entre sí tal y como se produce en la pieza a la hora que el visitante toca el agua. Poéticamente, se produce un intercambio de sustancias, fluidos o cualquier micropartícula residente en el ambiente.

Concretando en el asunto, de crear una instalación donde el accionador de la instalación reside en la materia viva, me gustaría hablar de Lua Coderch, concretamente de la pieza *The Rainbow Statement* (2016). La artista sitúa de forma estratégica una serie de espejos y prismas, capaces de dirigir la luz solar y una gama de colores hacia la sala de juegos subterránea del Club Billar Barcelona -situado bajo el Teatro Coliseum de la Gran Vía de Barcelona- recreando, de este modo, la forma mecánica y estratégica que reside en el juego de billar. Para recrear todo este laberinto de luces, toma en cuenta una franja horaria concreta del día; dicho experimento, al igual que el reflejo que se crea entre un espejo frente a otro, también es finito en el momento en que la fuente de luz agota su energía. En el caso del papel que acontece al visitante, comprende que la experiencia propia reside en la observación, siendo así el intercambio de luces y la activación del material la parte vital de la obra.

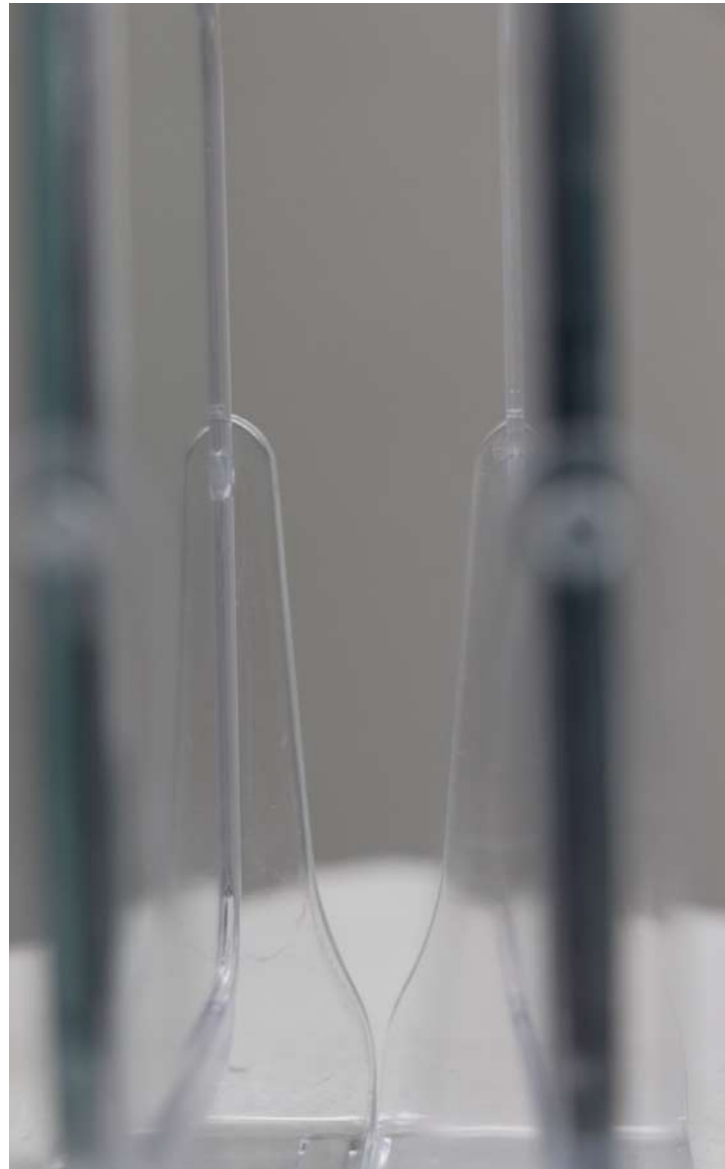
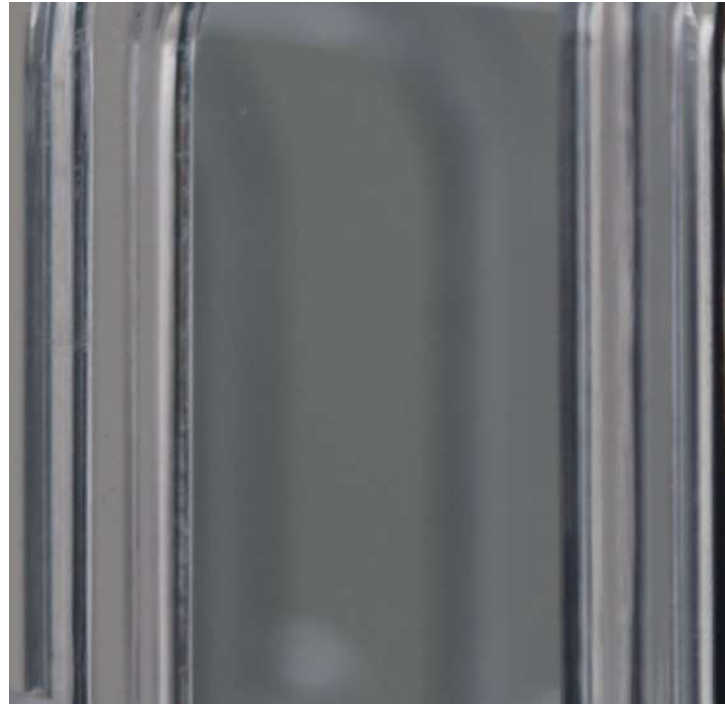


Figura 1, 2, 3, 4 y 5 : Cristina Salem. *Espejos* (2022).



Figura 1 : Lúa Coderch *The Rainbow Statement* (2016).

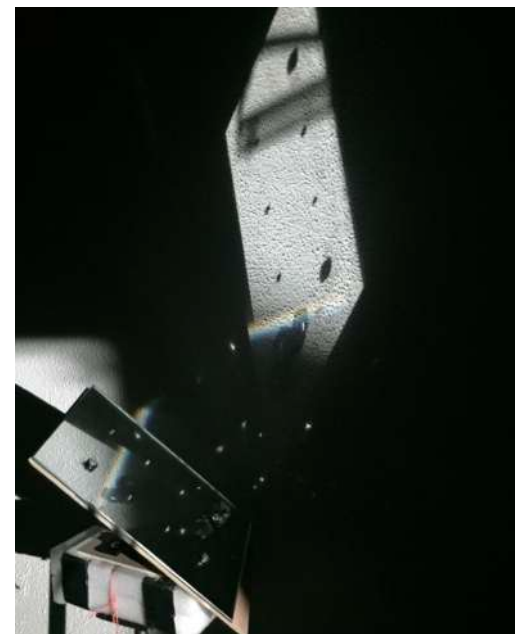
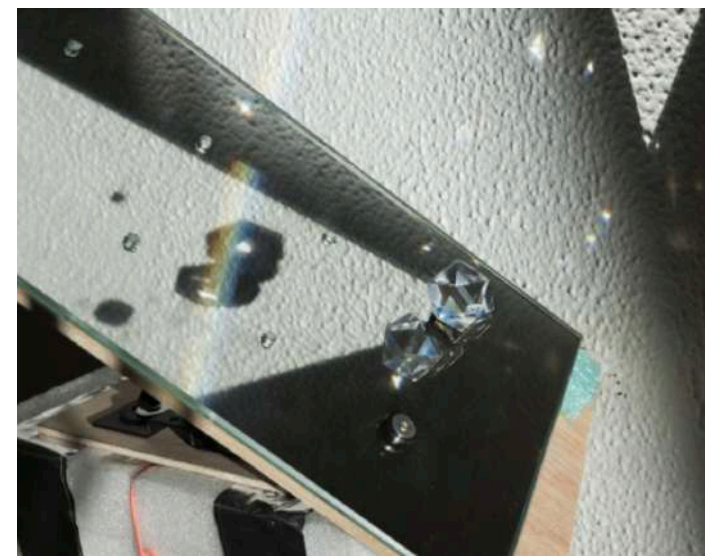


Figura 2, 3, 4, 5, 6 y 7: Lúa Coderch *The Rainbow Statement* (2016).



Figura 8 : Lúa Coderch *The Rainbow Statement* (2016).

CAPÍTULO 2

...no puedes zarandear una flor sin perturbar una estrella.
Francis Thompson.

(Rosenblum y Kuttner, 2010, p. 169).

CUBO BLANCO

«Las propiedades de un objeto no deberían ser creadas por su observación».

(Rosenblum y Kuttner, 2010, p.173)

Lo que esta afirmación nos predice es que las propiedades de un objeto ya son existentes previamente a ser observadas. El observador no es el creador de las cualidades del objeto analizado, ya reside una existencia —con sus propias características y cualidades— previa al análisis del otro. Por lo tanto, ¿es posible describir sin eliminar con ello, la independencia de las cosas?

La cita con la que abrimos este segundo capítulo, pertenece a la explicación del teorema de Bell, que a su vez expresa lo que ocurre en el experimento de la doble rendija ². En éste, digamos que —explicado de una manera muy resumida y concisa en lo conceptual y sin explicar en profundidad toda la complejidad de las fases de experimentación— dos cajas son abiertas, simultáneamente, de una se provocará que salga un átomo, aleatoriamente, y éste será proyectado en una pared. Tras varias pruebas, se repite un mismo registro visual en la superficie, el cual, nos permite ver cómo hay una doble marca, como si el átomo hubiese salido a la vez de ambas cajas, como si nunca hubiese estado en una sola, sino en ambas al mismo tiempo. El experimento se repite una vez más, haciendo exactamente lo mismo, sumándole al costado de las cajas un detector de movimiento. El resultado cambia. Cuando usamos los detectores, la única prueba de que el átomo haya estado en ambas cajas desaparece. En lugar de eso, aparece un patrón donde nos revela que el átomo está en una. Solo cuando no sabemos dónde está el átomo, es cuando deducimos que el átomo está en las dos cajas. Es como si el hecho de medir en qué caja está el átomo, fuera lo que provocará que el átomo estuviera solo en una caja. La preguntas que surgen son:

¿Cómo es que el mismo átomo parece estar en las dos cajas? ¿Se ha podido dividir en sí mismo para estar en dos lugares al mismo tiempo? ¿Cómo nos interpela esto como observadores? ¿Acaso sabe que está siendo observado? ¿Es entonces que tienen conciencia sobre sí mismo?

²El experimento de la doble rendija es un experimento clásico de física cuántica que se utiliza para ilustrar el comportamiento de las partículas subatómicas como los fotones y los electrones. En este experimento, se hace pasar un haz de partículas a través de una placa que tiene dos ranuras o rendijas. En la pantalla que se encuentra detrás de la placa se observa un patrón de interferencia, que es el resultado de la superposición de las ondas que se generan a través de cada rendija. Este patrón de interferencia se puede explicar utilizando la teoría de la mecánica cuántica, que dice que las partículas subatómicas tienen propiedades tanto de partículas como de ondas. Cuando las partículas pasan por las rendijas, se comportan como ondas y se superponen, lo que da lugar a la interferencia y al patrón de franjas. El experimento de la doble rendija ha sido muy importante para el desarrollo de la física cuántica, ya que ha ayudado a demostrar la naturaleza dual de las partículas subatómicas y ha llevado a la comprensión de conceptos como la superposición y el entrelazamiento cuántico. (Rosenblum y Kuttner, 2010)

Se trata de una de las mayores investigaciones de la física, probada por primera vez por Thomas Young, en 1803, y que sirvió como demostración del comportamiento ondulatorio de la luz. Más adelante, con el inicio de la física moderna, se comprendió que la luz puede mostrar un comportamiento característico tanto de ondas como de partículas. La doble rendija fue un claro antecedente de los estudios sobre física cuántica, y a día de hoy, sigue siendo un rompecabezas para los físicos. (Rosenblum y Kuttner, 2010)

En mi caso, me gustaría centrarme en la palabra conciencia. Considero que es una palabra que engloba un campo semántico bastante concreto, podríamos interpretarlo como un emplazamiento donde reside la ética y la moral de los actos: hagas lo que hagas quedará en tu conciencia. Como acción de pensar de forma lógica antes de actuar, teniendo en cuenta las consecuencias: se consciente o actúa con conciencia en lo que hagas. Definiciones que nos hacen entender que existe una relación entre las acciones o pensamientos que tenemos en relación con el mundo. Y también la definición entendida como facultad psíquica por la que un sujeto se percibe a sí mismo en el mundo. Según Bennet (2022), acostumbramos a definir el término de conciencia como sinónimo de percatación —percibir o darse cuenta clara de algo—, o mejor dicho, a la «sensación» de percatación. El concepto implica la percepción del libre albedrío. En ocasiones, se reconoce que la única manera de conocer la existencia de la conciencia es a través de la propia experiencia del individuo en primera persona. Sin embargo, cuando se habla de materia, nos damos cuenta de la extraña capacidad que reside en los objetos ordinarios (de fabricación humana), los cuales, elevan su estatus de elemento para manifestar rasgos de independencia o de vitalismo. Se trata del «poder-cosa». Esta definición, proporciona una alternativa al objeto como un modo de experimentar el mundo no-humano. Tendemos a sobrevalorar el carácter de «cosa» o su estabilidad fija, mientras que el objetivo de este término es teorizar la materia como energía o fuerza dentro de su propia identidad. (Bennett, 2022).

Continuando con la siguiente pieza de mi investigación, titulada *Cubo Blanco* (2022), se trata de un cubo, de cristal opaco, de 25 cm² colocado sobre una peana. De hecho, la pieza consiste en una instalación en una sala completamente oscura, a excepción de una luz que emana del propio cubo de cristal, produciendo una notable luz blanca, la cual es capaz de alumbrar parcialmente el espacio. La sorpresa de esta pieza, es que a medida que el visitante se acerca al centro de la sala, a una distancia concreta, la luz decide

apagarse. Al quedar en total oscuridad, el sujeto experimenta una reacción entre su cuerpo y la obra.

A nivel técnico, esto ocurre gracias a los ultrasonidos colocados estratégicamente en la pieza, los cuales, localizan inmediatamente la masa en movimiento y reaccionan. Cabe mencionar una pequeña anotación, y es que el detector no funciona en todos los casos de la misma manera. Para explicar esto comenzaré dando un ejemplo bastante similar en lo que se refiere a mecanismos: para quienes no lo sepan, los murciélagos se ubican a partir de un sistema por resonancia (eco), es decir, se orientan emitiendo sonidos de orientación de alta frecuencia y recibiendo los ecos. Estos sonidos se producen a una frecuencia tan alta que el oído humano es incapaz de percibirlo. De igual modo ocurre con el funcionamiento de un ultrasonido, su escucha es imperceptible. El propósito real —en el ambiente científico— está diseñado para medir distancias, contando el tiempo entre emisión y recepción. Además, este cálculo está destinado a detectar superficies sólidas, como muros o paredes de material industrial.

A modo instalativo, se traduce como una experiencia azarosa, debido a que somos cuerpos fibrosos —por lo general, recubiertos de tejidos— y la finalidad de los sensores es detectar materia sólida de construcción, como muros, paredes, cimientos etc. Por lo tanto, en el momento que el cubo deja de brillar es porque entiende que cerca suyo hay una masa maciza, no un cuerpo fibroso. Es entonces, cuando el sujeto (sin ser consciente de ello), se está haciendo pasar por un elemento matérico industrial y deja de ser un cuerpo de características humanas. A pesar de que el valor visual está presente en la instalación, el canal comunicativo sería el sensorial, relegando a los ojos a un papel secundario.

«Vivimos en una cultura profundamente visual, donde los ojos —en la era de la imagen— son tal vez nuestros órganos sensoriales más valorados, no solo para orientarnos en el mundo, sino también para la interacción con los demás y la constitución de nuestra identidad viene marcada por cómo nos vemos a nosotros mismos. El ocularcentrismo es un concepto que se refiere al hecho de privilegiar la vista sobre los demás sentidos y considerarla como el sentido más importante para la percepción y comprensión del mundo. Esta perspectiva pone un énfasis excesivo en la visión como el medio principal para obtener conocimiento y entender la realidad». (Borea, 2016, p.1)

El término «ocularcentrismo» fue acuñado por el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty³ en su obra *El ojo y el espíritu* (1964). Superar el ocularcentrismo implica reconocer la importancia de los demás sentidos y entender que éstos

³Merleau-Ponty desarrolló una visión original sobre la experiencia y el conocimiento, destacando la importancia de la corporalidad y la percepción en la constitución del mundo. Su obra principal, *Fenomenología de la percepción* (1945), se centra en el papel de la percepción en la formación de nuestra comprensión del mundo y de nosotros mismos. Argumentó que nuestro cuerpo no solo es un objeto en el mundo, sino que es nuestra forma primordial de estar en el mundo y de tener una experiencia significativa.

forman parte en la percepción y comprensión del mundo. Esto supone valorar la experiencia corporal en su totalidad y tener en cuenta la multisensorialidad en nuestras interacciones con el entorno. Al hacerlo, se puede promover una visión más integral y enriquecedora de la experiencia humana (Borea, 2016).

El vínculo que propone el Cubo Blanco al visitante, lo calificaría como dependiente, dicho de otro modo, una relación de iguales, de simbiosis, donde se necesitan simultáneamente; para que la pieza active sus dispositivos, son necesarios los movimientos del cuerpo y de este modo, el sujeto también comprende el valor que ocupa el volumen de su cuerpo en este espacio. Ocurre algo parecido en *Room for one color* (1997), de Olafur Eliasson, que, partiendo de los conceptos sobre percepción visual como modo de consciencia, realiza una instalación compuesta de una amplia sala blanca y lámparas de monofrecuencia. Estas están instaladas en el techo de la habitación, donde la longitud de onda de luz amarilla invade todo el espacio, produciendo al observador una percepción del entorno de colores amarillo, negro y tonos de gris. Como reacción visual a este experimento, al abandonar la sala y volver a la iluminación cotidiana, durante unos instantes el visitante percibe la realidad con reflejos azulados. De una forma más ligera y menos tangible, Olafur propone una instalación donde la experiencia reside en un habitáculo, donde sujeto y espacio se unifican. Mientras el visitante experimenta la sensación de ver todo su entorno bañado en estos colores, la realidad se ve alterada durante la visita, que a posteriori, cuando abandona la sala, la seguirá percibiendo trastornada por distintos colores —efecto que producen las lámparas de monofrecuencias.

Una vez abierto el cajón de las luces y el color, creo que es importante destacar la labor de James Turrell en la concepción artística; como su capacidad de concebir nuevos lugares, pasan, en primer lugar, por el enfoque de la luz. De este modo, acaba creando improbables o casi puramente inimaginables espacios. Según Georges Didi-Huberman, en *Un Hombre que andaba en el color* (2014), nos explica el expandido deseo por parte de Turrell, en deconstruir espacios y regresar al lugar blanco, espacio de «nudez», donde se trata de abstraer al observador de conceptos como «objetos» y en su lugar ubicarlos como algo «visible». (p.57)

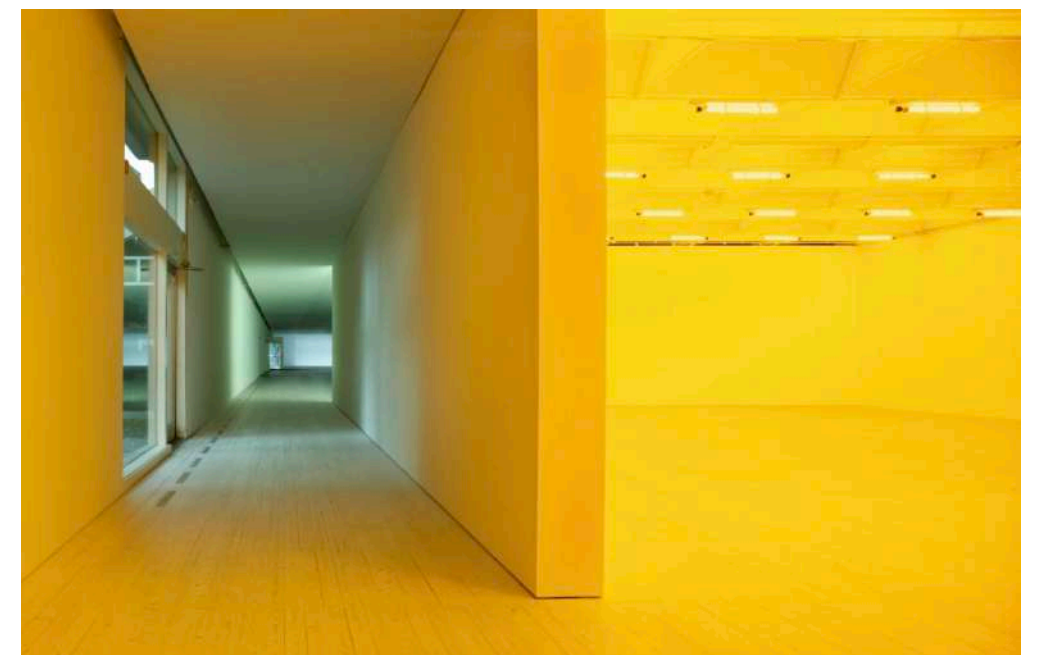
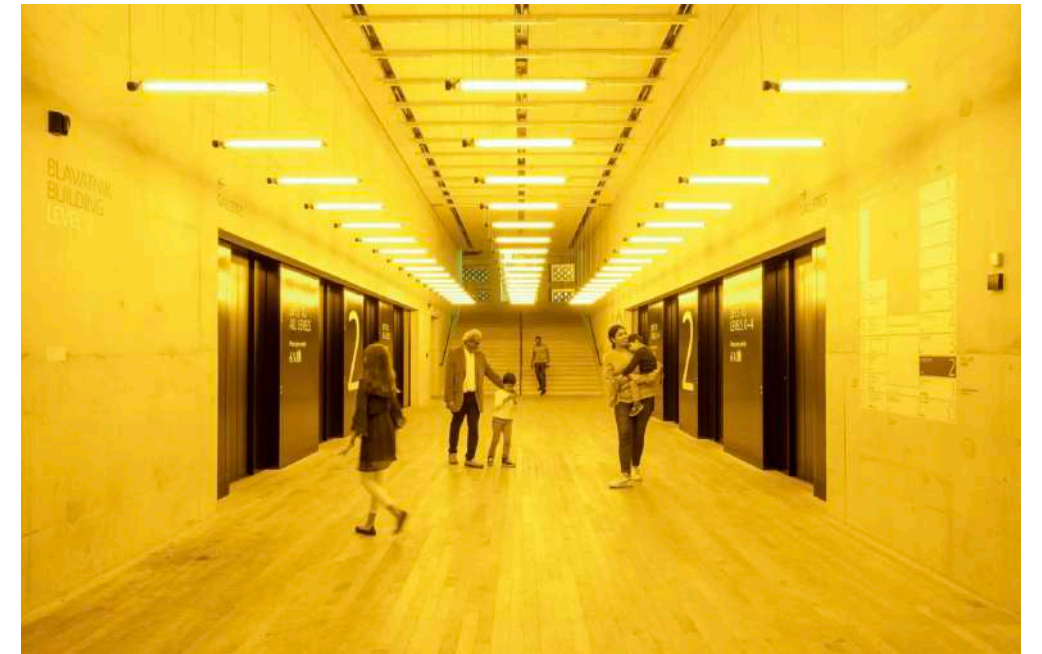




Figura 1, 2, 3 y 4: Olafur Eliasson. *Room for one color*. (1997).

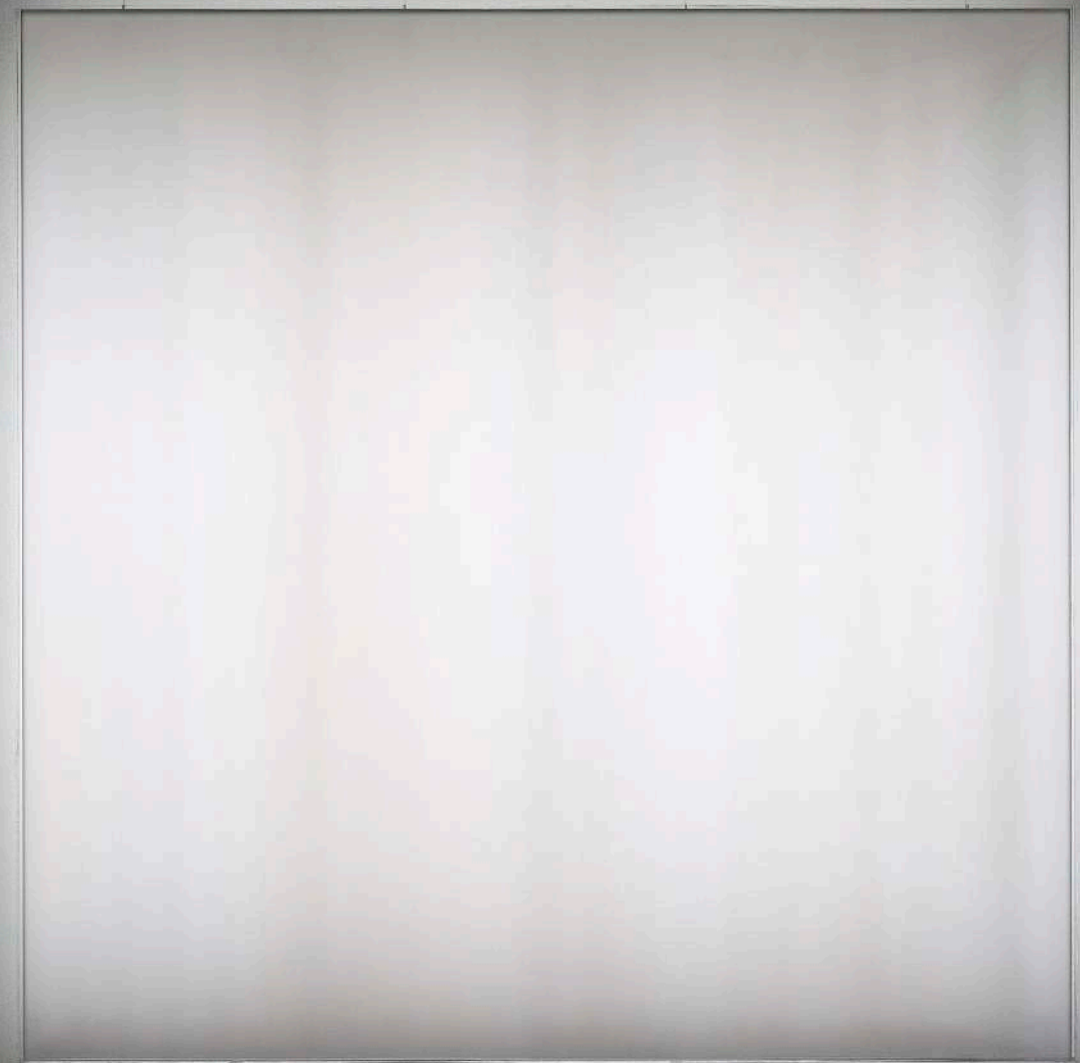
A diferencia de la primera pieza, donde los espejos marcaban los límites de hasta dónde, sí y no, puedes llegar a observar con plenitud o con libertad, en esta segunda obra, la instalación no solo te recibe abiertamente, sino que también es necesaria la participación por parte del sujeto, y así, ambos cuerpos, alcanzarán el disfrute de la obra. Utilizo la palabra cuerpos intencionadamente, ya que, como he explicado anteriormente la materia está viva y, en este caso, es participativa, por lo tanto, también cobra un papel como sujeto de la misma pieza. Partiendo de lo pictórico, Mary Corse —una de las pocas mujeres asociadas con el movimiento de la Luz y el Espacio de la Costa Oeste de Estados Unidos—, en *Untitled (First White Light Series)* (1968), realiza una pieza donde comparte una profunda fascinación por la percepción y por la posibilidad de que la luz, en sí misma, pueda servir tanto como sujeto y material artístico. En este caso, inspirada por las marcas luminiscentes de los carriles de las carreteras, quiso recrear este efecto en sus cuadros monocromáticos, a través de microesferas de vidrio y acrílico sobre el lienzo. Corse se ha formado en estudios de Física Cuántica con el fin de obtener certificación para manejar grandes bobinas de Tesla y así conseguir realizar trabajos más ambiciosos. Por ejemplo, años más tarde, consigue construir *Cold Room* (1968/2022), cubo, el cual se encuentra en el centro de la sala como una propuesta inmersiva, para que el visitante pueda adentrarse y tener un espacio de pausa y meditación. En el interior encontramos placas cuadradas luminiscentes, que la artista define como «floating light box». El objetivo es trasladar al visitante a un lugar alejado de la realidad; la pausa, el silencio y las iluminaciones minimalistas serán vitales para conseguir esta experiencia de conexión con el inconsciente.



Figura 1 : Mary Corse. *Cold Room*. (1968-2022).



Figura 1 y 2: Mary Corse. *Untitled (First White Light Series)*. (1968).





CAPÍTULO 3

Dice: la rosa es roja, pero la rosa no es roja, parece roja.
No se incluye en la frase, no se pone en duda .
Dice: la rosa es roja, y no se mezcla con ella.
Cuando dice la rosa es roja. Está haciendo trampa. Se está sustrayendo de la ecuación .
Dice: la rosa es roja. Entonces vuelve a sus cosas, nada ha cambiado.
Pero la rosa no es roja.
La rosa parece roja.

(Spinola, 2020).

REFLE- JOS

METAL Y ALUMINIO

Cuando nos detenemos a observar el entorno que nos rodea, nos damos cuenta de la gran cantidad de materiales que lo habitan. Sin embargo, ciertos elementos, algunos más que otros, se diversifican en multiplicidad de ambientes o diferentes terrenos. El metal, por ejemplo, además de estar compuesto por la mayor parte de los elementos de la tabla periódica, presenta la particularidad de subdividirse en tres formas de ser metal, es decir: metales ferrosos, no ferrosos y de aleación. El aluminio, concretamente, se trata de una aleación, ya que está formado por dos o más metales y es por ello que es considerado como metal nuevo, este no es un caso aislado, también sucede con el cobre, titanio, zinc, magnesio, etc. El aluminio es el metal que más abunda en la corteza terrestre, donde se encuentra combinado con otros elementos como el oxígeno, el flúor, el sílice, etc., pero nunca en estado de metálico. (Nordberg, año desconocido). Bennett, recuperando la definición de Gilles Deleuze y Félix Guattari, designa al metal como el arquetipo de la materialidad vital; es el metal el que mejor revela esta estremecedora efervescencia; es el metal el que rebosante de una vida, da origen a «la prodigiosa idea de una Vida no orgánica» (Bennett, 2020, p. 135).

El metal, al igual que casi todas las demás sustancias inorgánicas, son de naturaleza policristalina, dicho de otro modo, está compuesto por una extensa aglomeración de diminutos cristales capaces de colocarse de forma ordenada en el espacio. Los granos dotan de la posibilidad de poder ocupar el espacio muy juntos o muy separados, siempre de manera ordenada —ellos mismos son capaces de mantener la misma distancia entre millones de microcristales— si se dispersan en el espacio, separándose demasiado de su vecino, la superficie de metal obtendrá un resultado más curvo y en su contrario más chato. Sin embargo, mientras que para Thomas Hobbes, el sentido de la vida se resume en eso, en materia en movimiento ocupando y desocupando un espacio, para Deleuze y Guattari es algo que «no es ni enteramente corporal ni enteramente espacial» (Bennett, 2020), por lo tanto, la capacidad de que un cuerpo se mueva en el espacio es tan solo una de sus potenciales modalidades. Las características que articulan esta actividad, los pensadores las califican en términos de «estremecimiento o un suspenso no indefinido o no intencionado» (Bennett, 2020). Ambos creen que tal vitalismo material sin duda existe por todas partes, pero de ordinario está oculto o cubierto, irreconocible por el modelo hilomórfico. El modelo hilomórfico explica el cambio y el movimiento que ocurre en los cuerpos. Según el filósofo Gilbert Simondon —pensador que acuña dicha terminología— una materia, supuestamente pasiva, desorganizada u abrupta, es

capaz de concebir una «forma» orgánica. Este modelo filosófico, apuesta por suplementos no materiales que tienen la capacidad de transformar la materia, como tal, en vida encarnada (Bennett, 2020, p. 136).

El metal siempre ha sido trabajado por agencias externas; biológicas, geológicas y a menudo humanas. Gracias al deseo artesanal de lo que un metal puede llegar a hacer y el del deseo científico por entender lo que un metal es, permite discernir una vida latente en el metal. A mi modo de comprender este material, dejando atrás la concepción funcional o utilitaria, en el metal reside mucha otra riqueza y vitalidad que se hace visible en el momento en que la luz incide sobre este cuerpo. Personalmente, percibo que no actúa como cualquier otra materia orgánica, la cual absorbería la iluminación externa o produciría distintas sombras sobre este volumen, sino que es capaz de activar una característica propia del elemento como es su luminosidad o su capacidad de producir fuertes reflejos de luz.

En el metal, podemos hallar una hermosa alegoría materializada de la espiritualidad de San Agustín, según el cual las verdades fundamentales se encuentran en el interior de las almas, y, siendo necesarias, inmutables y universales hay que someterse a ellas. En la experiencia de este objeto, el metal produce un aspecto de poca expresividad, observada desde una claridad tenue u homogénea. Sin embargo, en el momento que los fuertes rayos de luz solar inciden directamente sobre la superficie, se muestra, en toda su grandeza, el poder embriagador del brillo, que contiene el propio material al sumarse con la potencia que alberga la luz del sol, así, conjuntamente ensalzan la mirada en un gesto que nos aproxima con la unidad del todo. Puesto que sólo los elementos de carácter brillante serán capaces de brillar, propiedad, la cual, no toda la materia orgánica goza.

Esta teoría se asemeja a lo que es la potencialidad según los escritos de Aristóteles, pues este filósofo hablaba de la idea de potencialidad como energía que reside en la materia, es decir, «hay cosas que son y cosas que pueden llegar a ser». Según él, este ser en potencia incluye también la posibilidad de que no fuese, en otras palabras, «que aún y poder pasar al acto, no pasa al acto», estas son las reflexiones que se pueden leer en el TFM de Irene Visa Carreras, *Fer Veure* (2018) y que vincula con su obra homónima. Dicho esto, solo en lo que alberga potencialidad será capaz de mostrarnos esta respuesta luminiscente, ya que reside la posibilidad en su interior. Aplicando a su mayor grado de ponencia dichos pensamientos, en la obra que me encuentro trabajando, el resultado debería otorgar multiplicidad de variantes de reflejos, tanto de luz

como de colores, y contrarreflejos del entorno donde habitan, todo dependiendo claro de la dirección de la luz solar como del espacio que ocupen.

“Hazlo con lo que tengas. ¿No tienes? No pasa nada. ¿Tienes un lápiz? coge un lápiz. Trabaja. Si tienes cosas que decir y cosas que hacer, puedes hacerlo con lo mínimo pero además desmaterializarte, desaparece, no pasa nada.

Y también se consciente, sé consciente del espacio expositivo, se consciente de donde estas, se consciente de las semánticas que las arquitecturas, que esos espacios tienen y el tipo de logísticas de poder al que están aplicando, al que se están aplicando”.

Do it yourself, (Jarman, 2022).

Con esta cita, extraída de la conferencia *Performance d'allò politic*, de Cabello/ Carceller (2021), en el MACBA, las artistas ponentes nos invitan a crear y a ser conscientes del espacio expositivo donde nos ubicamos.

En la pieza *Reflejos* (2023) propongo un espacio abierto donde el visitante pueda experimentar con libertad y así tener la oportunidad de integrar más aspectos, del entorno donde habita la pieza, como: distintos sonidos fortuitos del ambiente, la luz del sol —firmemente necesaria— y lo que la aleatoriedad del entorno pueda involucrar (brillos de otras superficies, ruido de los coches la pasar, el mismo aire, etc). La pieza, está compuesta por tres placas de metal, cada una de ellas ha sido manipulada provocando dobladuras sobre sí misma, alcanzando, así, distintas formas geométricas en cada una de ellas. La intencionalidad de estos pliegues, que oscilan entre los 360 y 90 grados, es crear un efecto reflejo. Aprovechando sus propios ángulos convexos, obtenemos como resultado dos superficies paralelas, planas y brillantes, mirándose entre sí, de este modo, dependiendo de la dureza de la luz solar, y por ende la hora del día, se obtendrá una visión del elemento artístico más o menos potente en términos de deslumbramiento. Se encuentran esparcidas ocupando el espacio, tratando de captar la luz en diferentes posiciones, es por ello que la propia placa de metal ha sido manipulada para producir reflejos entre sus distintas partes. Como he comentado, es imprescindible la necesidad de la luz solar para poder producir este efecto cegador y proyectar los penetrantes rayos de sol a través de la materia. Cuando hago mención del efecto cegador, me vengo a referir a esos instantes en los que la mirada y el material se relacionan directamente y,

juntos, de una manera intangible, están siendo conectados por el canal de la luz, siendo la sensación de ceguera es el sello de unión entre ambos. A priori, somos conscientes de esta sensación de blancura en nuestro globo ocular por los destellos de luz que permanecen incipientes en nuestra mirada, instantes más tarde, incluso con los ojos cerrados seguimos percibiendo la huella de la observación a través de una mancha de color que obstaculiza la mirada durante un breve tiempo, provocando la carencia de no verlo todo con exactitud, y en su lugar sentir que no vemos nada.



Figura 1, 2 y 3: Cristina Salem. *Reflejos*. (2023).



Figura 4 y 5: Cristina Salem. *Reflejos*. (2023).



Figura 6,7,8,9 y 10: Cristina Salem. *Reflejos*. (2023).

Había llegado incluso a pensar que la oscuridad en que los ciegos vivían no era, en definitiva, más que la simple ausencia de luz, que lo que llamamos ceguera es algo que se limita a cubrir la apariencia de los seres y de las cosas, dejándolos intactos tras un velo negro. Ahora, al contrario, se encontraba sumergido en una albura tan luminosa, tan total, que devoraba no sólo los colores, sino las propias cosas y los seres, haciéndolos así doblemente invisibles.

(Saramago, 2022, p.17).





Figura 11.12 y 13. Cristina Salem. *Reflejos*. (2023).

El ciego alzó las manos ante los ojos, las movió, Nada, es como si estuviera en medio de una niebla espesa, es como si hubiera caído en un mar de leche. Pero la ceguera no es así, dijo el otro, la ceguera dicen que es negra. Pues yo lo veo todo blanco.

(Saramago, J, 2022. p.13).

NADA

Es curioso la cantidad de veces que hacemos mención del término «nada» a lo largo del día. Nada entendida como ausencia de contenido, «no sé nada»; como sensación de vacío, «una nada agobiante»; o como situación de carencia absoluta, «había salido de la nada». Esta misma palabra puede incluso ayudarnos a indicar todo lo contrario o cualquier cosa: «se preocupa por nada», «ser una nada». También es una expresión referida a una cantidad pequeña, «se fue hace nada»; y una medida de porción o cantidad, «no comió nada de tarta. El nada impregna nuestra cotidianidad con expresiones coloquiales como «cuesta doscientos dieciocho con quince euros, casi nada», o para enfatizar lo que se niega, «de eso nada», «de ningún modo en absoluto para nada». El término lo encontramos como una locución adverbial que indica algo que sucede de manera impasible o que da muestras de no hacer caso, «siguieron haciendo ruido como si nada». También para expresar inmediatez, «en nada estuvo riéndose». Así mismo, como una locución adjetival de escaso valor, «unas palabritas de nada», o la fórmula de cortesía para contestar a quién da las gracias, «de nada». Entre otras expresiones, tenemos la locución adverbial «nada más y nada menos».

Palabra tan presente en nuestra cotidianidad, que utilizarla en nuestro lenguaje hace visible su presencia en nuestro día a día. Sin embargo, ¿cómo es la nada?

—¿Has visto la Nada, hijito? —Sí, muchas veces.

—¿Qué te parece?

—Como si uno estuviera ciego. (Ende, 2023. p.165).

Sin ir más lejos de esta ventana hacia el mundo de Fantasía que ya hemos abierto, en el libro de Ende se hace mención de la Nada como energía voluminosa que arrasa todo a su paso allá donde va. Detenerse a mirarla sería una acción suicida, ya que de manera involuntaria, los seres de ese mundo se sienten enigmáticamente atraídos a la pérdida de su identidad en Fantasía.

...¿Crees que eres real, hijito? Bueno, aquí, en tu mundo, lo eres. Pero, si atraviesas la Nada, no existirás ya. Habrás quedado desfigurado. Estarás en otro mundo. Allí no tenéis ningún parecido con vosotros mismos. Lleváis la ilusión y la ofuscación al mundo de los hombres. (Ende, 2023. p.167).

Cuando abstraemos este concepto a lo visible y material, la nada está condenada a no darnos información o, en su exceso, aportarnos tanta información que se hace desbordante la llegada de la comprensión. Estar tan cerca de un objeto, por ejemplo, y sentir que no se ve nada, o en ocasiones, tener todos los conceptos necesarios y aun así no comprender nada. En la pieza Reflejos lo traslado a eso mismo, al malestar de no poder observar con naturalidad la totalidad del mundo, hecho que estamos acostumbrados y que no valoramos hasta el momento que, por alguna razón, dejamos de ver. En esta pieza el grado de experimentación que vive tanto el objeto artístico como el visitante lo calificaría como «grado de convivencia», ya que ambos sujetos son capaces de cohabitar un mismo espacio e interactuar de manera natural. La obra permite una variedad de distancias, percepciones dependiendo de la voluntad del otro y de la luz, una la luz que cumple con un roll necesario en la pieza y que, por lo tanto, invita abiertamente a su colaboración.

Cuando hablo de colaboración o convivencia me refiero al intercambio y transmutación de ambos cuerpos o, como podemos leer en el Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne (2017), según Daniel Steegmann, «si no hay más sujetos ni objetos, entonces no hay más espectadores u obras de arte, sino más bien procesos de relaciones de transformación mutua. Combinaciones de agentes que influyen en otro». Esta reflexión se puede leer en su exposición *Ne Voulais prendre ni forme, ni chair, ni matière* (2017). A modo instalativo propone una reestructuración del edificio, donde crea aberturas en los muros y rupturas entre paredes a través de formas geométricas donde la luz se expande y permite iluminar espacios donde antes no alcanzaba adentrarse la luz natural, así: «El fondo y la figura, el sujeto y el objeto, la naturaleza y la cultura ya no aparecen por lo que son, sino por las relaciones que estimulan». Proponer una experiencia de carácter transformador. A su vez, dicho proyecto, recuerda a la intervención que hizo James Turrell en 1966, cuando compró Mendota Block Hotel en California, edificio que, finalmente, lo transformó en estudio. En este espacio, realizando varios cortes estratégicos en la estructura, la luz natural conseguía llegar a rincones donde antes no hubiese alcanzado nunca. Más adelante, esta misma intervención se transformó en obra.

Esta relación de atraer la experiencia lumínica de manera más cercana a las personas, me recuerda a la pieza de *Sun Tunnels*, (1973-1976) de la artista Nancy Holt, quien realiza una instalación a gran escala en el Desierto de la Gran Cuenca de Utah. Consta de cuatro grandes cilindros de hormigón, dispuestos

en el suelo del desierto en un patrón de cruz, que se alinean con el amanecer y el atardecer en los solsticios de verano e invierno. Además de este marco solar perfecto, cada uno de los cilindros está perforado con agujeros más pequeños que representan las estrellas de cuatro constelaciones: Draco, Perseo, Columba y Capricornio. El diseño de Holt permite un juego de luz y sombra en constante cambio en las superficies de su trabajo. De este modo, a una hora concreta del día, el cilindro de hormigón capaz de enmarcar la estrella solar, nos proporciona una experiencia que ella misma denomina como «devolver el vasto espacio del desierto a escala humana» (Dia Art Foundation, 2015).

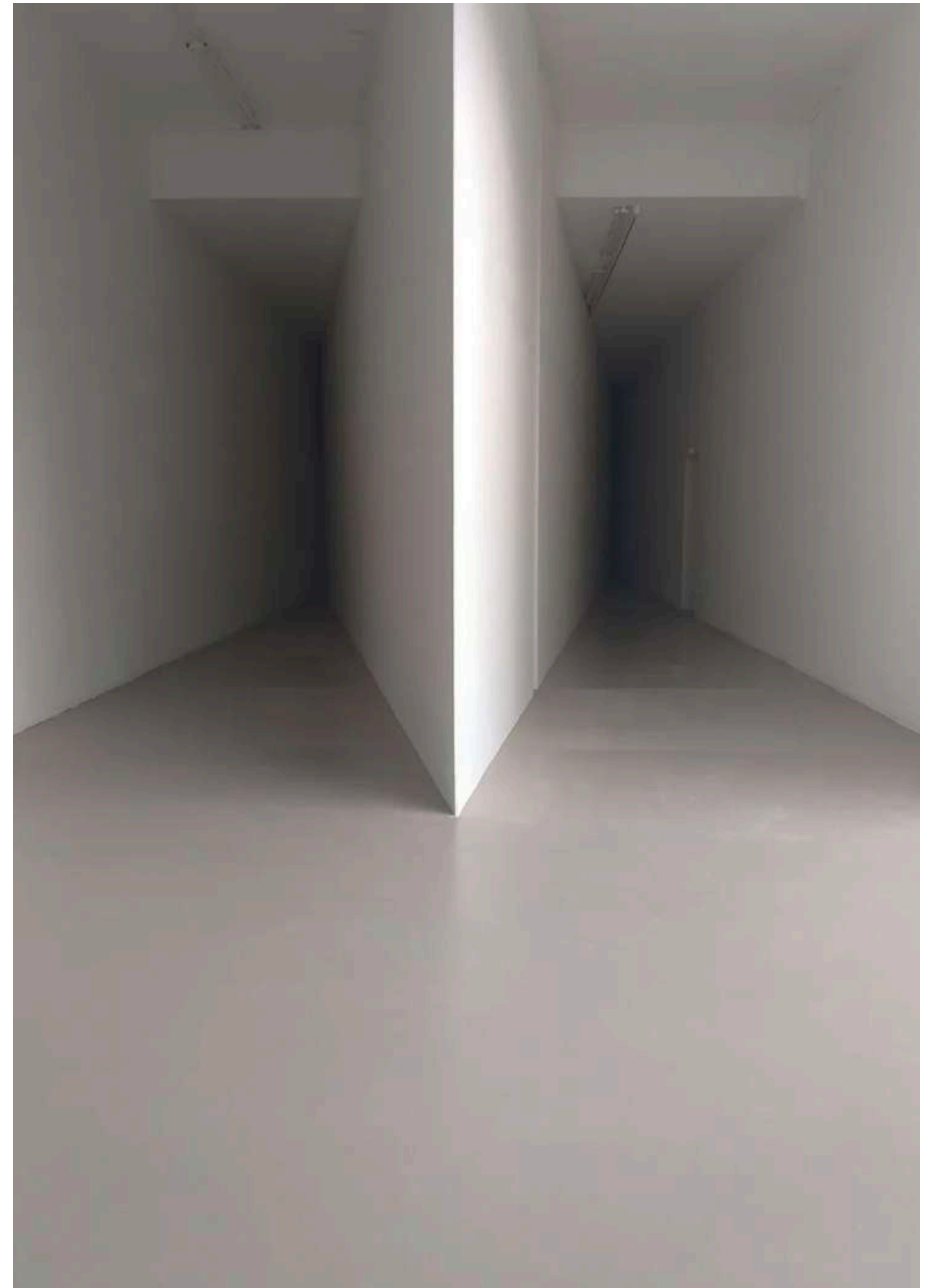


Figura 1: Daniel Steegmann, *Ne Voulais prendre ni forme, ni chair, ni matière*, 2017.



Figura 2: Daniel Steegmann, *Ne Voulais prendre ni forme, ni chair, ni matière*, (2017).

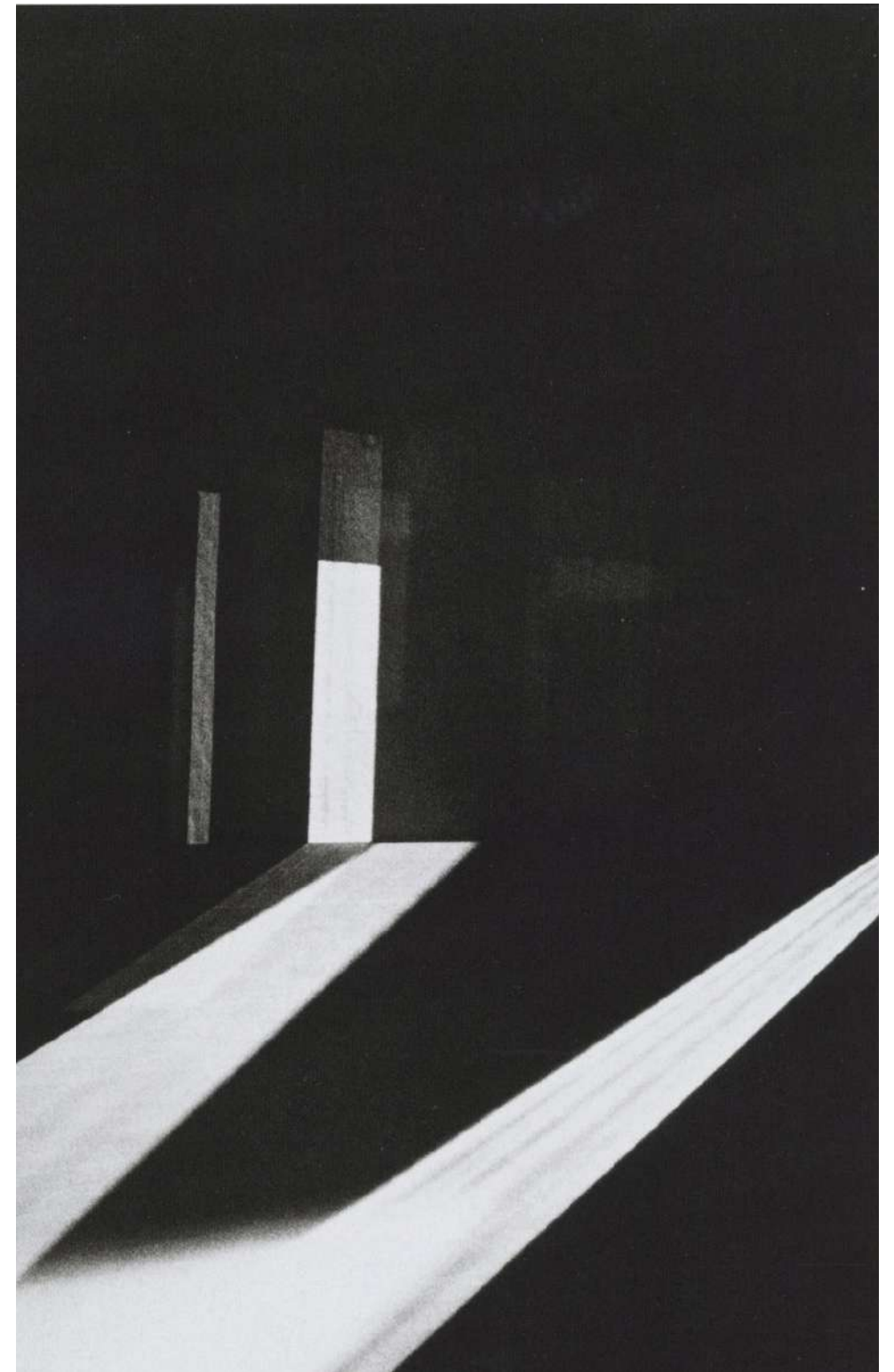


Figura 1: James Turrell, *Mendota Stoppages*, (1969-1974).



Mendota Steppages (1969-1974)

Figura 1: Nancy Holt. *Sun Tunnels*. (1973-76)



Figura 2: Nancy Holt. *Sun Tunnels*. (1973-76)



Figura 3: Nancy Holt. *Sun Tunnels*. (1973-76)

CONCLUSIONES

Considero mi propuesta de trabajo un reflejo de mi proceso creativo, el cual es puramente experimental, partiendo de la observación de un suceso cotidiano como son los reflejos. Concretamente, me fijé en los rayos de sol reflejados a una hora determinada del día en la ventana de enfrente de mi cuarto, y como, dependiendo del grado de apertura de la ventana, eran capaces de arrojar, no solo, luz en mi habitación, a más de 100 metros de distancia, sino también conseguir el deslumbramiento por completo durante un breve instante. Cuando conseguían llamar mi atención, repentinamente cesaban sin saber cuándo volvería aquel suceso a repetirse. Seguramente nunca más, hasta el día siguiente. Siendo a veces ese suceso un intervalo de unos segundos y, en otras ocasiones, dos minutos. La observación del transcurso natural de la luz incidiendo sobre la materia fue lo que atrajo mi atención y así fui creando esta investigación. Algo tan incierto me hizo reflexionar sobre el papel tan importante que tiene la materia en este lugar y sobre todo la relación sensible que podemos llegar a forjar si nos acercamos conscientemente a ella. La obra física ha sido un gran punto de inflexión ya que, gracias a cada prueba que iba haciendo, la reflexión me llevaba a puntos más amplios, como el que menciono desde el principio: ¿de qué manera podemos interactuar con las piezas? A partir de esta cuestión señalé tres distintos grados de relación entre materia y cuerpo y los posicionamientos de poder y no poder entre obra y espectador. Me siento gratamente satisfecha con el recorrido de las tres piezas y considero que estoy en un punto el cual me siento con confianza y comodidad como para seguir explorando este proceso.

BIBLIOGRAFÍA

BoreadelaPortilla, A. (2016). *Nombrar con los ojos. Una crítica al ocularcentrismo desde la fenomenología* [Ponencia]. Pontificia Universidad Católica del Perú: Perú. Disponible en: <http://textos.pucp.edu.pe/texto/Nombrar-con-los-ojos-Una-critica-al-ocularcentrismo-desde-la-fenomenologia>

Calvo, M. (2019). *El pionero de la luz: Alhacén y su Libro de la Óptica*. Ediciones Complutenses.

Bennett, J. (2022). *Materia vibrante: Una ecología política de las cosas*. Caja Negra Editora.

Diccionario Oxford. (2021). En Diccionario Oxford. Disponible en: <https://www.lexico.com>

Didi-Huberman, G. (2014). *El hombre que andaba sobre el color*. Abada Editores, S.L.

Ende, M. (2023). *La Historia Interminable*. Alfaguara Infantiles y Juveniles.

Gallegos, D.C. (2022). *Retraducción comentada de "Total Eclipse" de Annie Dillard: Apuntes sobre la traducción de ensayo*. [Tesis doctoral, El colegio de México]. Disponible en: https://www.academia.edu/98705428/Retraducci%C3%B3n_comentada_de_Total_Eclipse_de_Annie_Dillard_apuntes_sobre_la_traducci%C3%B3n_de_ensayo

Nordberg, G. (2012). *Capítulo 63 Metales: propiedades químicas y toxicidad*. Instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo (INSHT). Disponible en: <https://www.insst.es/documents/94886/162520/Cap%C3%ADtulo+63.+Metales+propiedades+qu%C3%ADmicas+y+toxicidad>

Rosenblum, B., & Kuttner, F. (2010). *El enigma cuántico: Encuentros entre la física y la conciencia*. Tusquets Editores.

Real Academia Española. (2021). Diccionario de la lengua española. Disponible en: <https://dle.rae.es>

Saramago, J. (1995). *Ensayo sobre la ceguera*. Penguin Random House Grupo.

Visa, I. (2017). *Fer Veure*. [Treball de fi de Màster, Universitat de Barcelona]. Disponible en: <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/146564>

WEBGRAFÍA

Àngels Barcelona. (2016). *The Rainbow Statement*. Disponible en: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/lu-a-coderch/projects/the-rainbow-statement/672>

Bitforms gallery. (2015). *External Interior*. Disponible en: <https://www.lozano-hemmer.com/videos.php?id=297&type=projects>

Dia Art Foundation (2015), *Nancy Holt Sun Tunnels 1973-76*. Disponible en: <https://umfa.utah.edu/sites/default/files/2018-08/Dia%20Sun%20Tunnels%20Guide%202018.pdf>

Flash Art. (2023). *Felix Gonzales-Torres David Zwirner / New York*. Disponible en: <https://flash---art.com/2023/01/felixgonzales-torres/>

Guggenheim Bilbao. (2020). *Olafur Eliasson: en la vida real*. Disponible en: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposicion/sala-203-olafur-eliasson>

Idis. (1980). *James Turrell*. Disponible en: <https://proyectoidis.org/james-turrell/>

Pace. (2019). *Mary Corse*. Disponible en: <https://www.pacegallery.com/artists/mary-corse/>

Steedmann, D. (2017). *Ne Voulais prendre ni forme, ni chair, ni matière*. Disponible en: <https://danielsteedmann.info/works/62/index.html>

Whitney Museum of American Art (2018). *Open Studio: A Survey In Light*. Disponible en: <https://whitney.org/events/open-studio-corse>

Fabra i Coat Centre Contemporani (2022). *ACCIÓ 'PASSAR A L'ACTE'*. Disponible en: <https://www.barcelona.cat/fabraicoats/centredart/ca/content/acció-passar-lacte-2014-2022-lua-coderch>

VIDEOS:

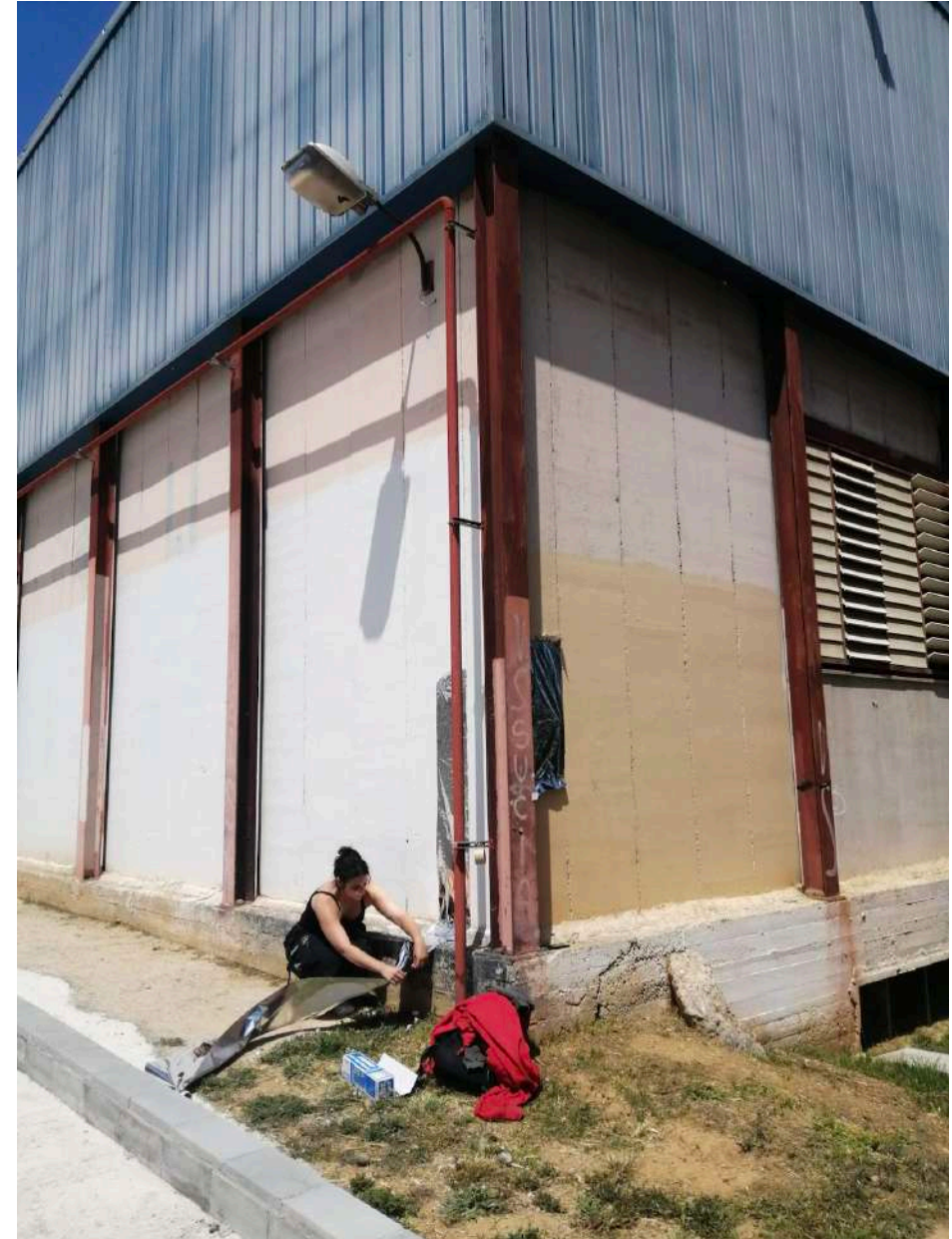
Eremuak. (2023). *Julia Spinola*. [Video]. Disponible en: <https://vimeo.com/379608956>
<https://www.youtube.com/watch?v=DIXFXslpsfg>

Quantum Fracture. (2022). *Ya, en serio, ¿qué es la luz?*. [Video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DkcEAz09Buo>

MACBA Barcelona Oficial. (2022). *La performance de lo político | Cabello/ Carceller | MACBA*. [Video]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Nf_NfPnMRR0

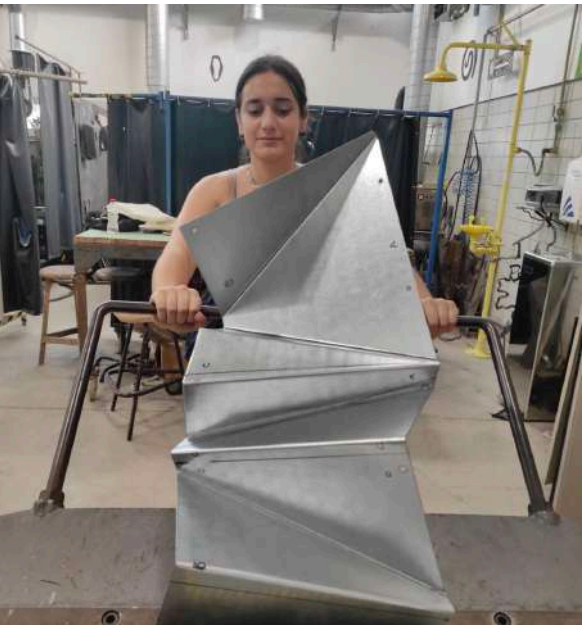
ANEXO

En el siguiente apartado realizo una recopilación de la investigación, que aún sigue latente, sobre el material. En el punto en que nos encontramos todo ronda entorno a la experimentación, probando así distintos soportes de aluminio, algunas variedades dentro del metal o incluso la experimentación de crear una escultura de aluminio desde cero, a partir del laborioso proceso que exige la fundición de metales. Adjunto imagenes de algunas de las pruebas.

















Gracias a mis amigas por acompañarnos, mutuamente, en esta etapa, sin vosotras nunca hubiese sido igual.

Gracias Marta por darme más confianza en mí misma de la que creía que podía llegar a tener, has sido un gran apoyo en este viaje.

Especial agradecimiento a mi hermana Natalie y a nuestra querida Isabel.

