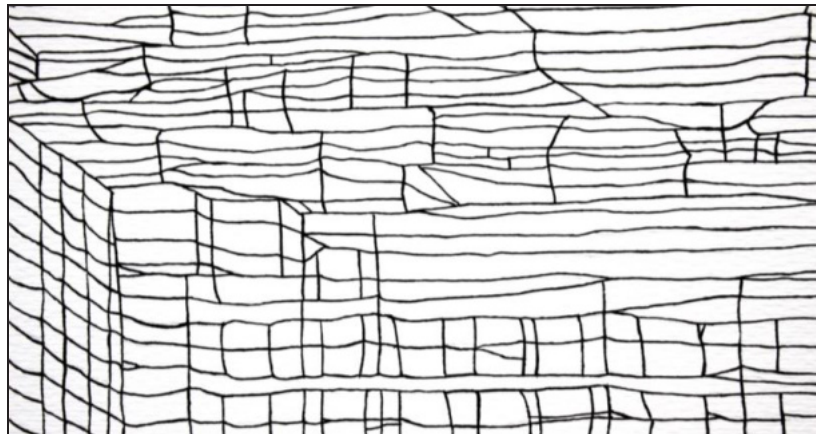




Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master



Título:

CIUDADES TELARAÑA. VISIÓN PLÁSTICA DEL PAISAJE URBANO DESDE EL
CONTEXTO ACTUAL.

Autor/a: Nerea Cordeiro Cerviño

Tutor/a: Jorge Varas Álvarez

Área temática: Arte-Creación Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Dibujo y proyecto artístico

Arte y naturaleza

Urbanismo

Convocatoria: Junio

Año: 2022



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master

Título:

CIUDADES TELARAÑA. VISIÓN PLÁSTICA DEL PAISAJE URBANO DESDE EL CONTEXTO ACTUAL.

Autor/a: Nerea Cordeiro Cerviño

Tutor/a: Jorge Varas Álvarez

Área temática: Arte-Creación Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

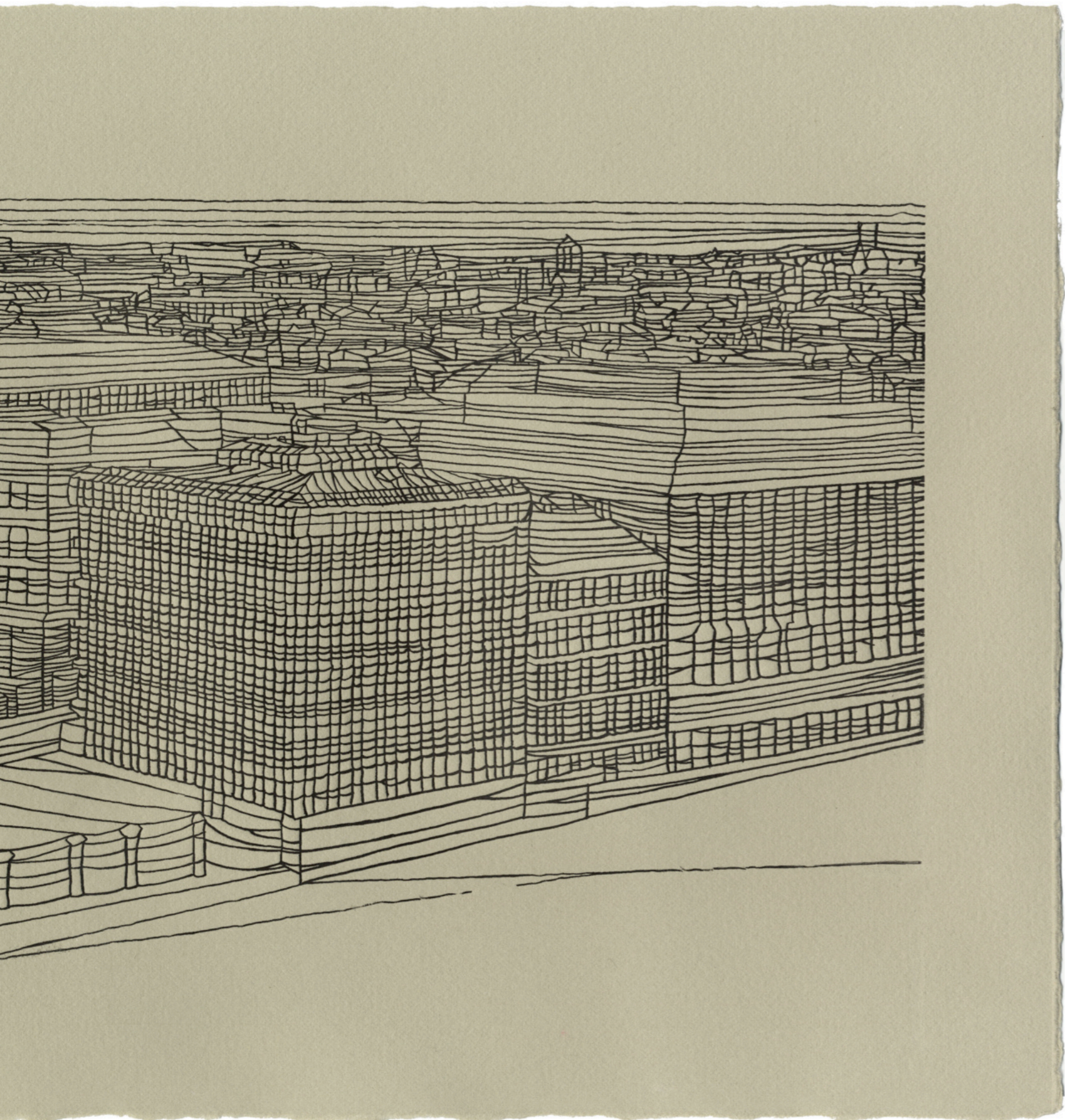
Dibujo y proyecto artístico

Arte y naturaleza

Urbanismo

Convocatoria: Junio

Año: 2022



Resumen y palabras clave	6
1. Introducción al problema	9
2. Objeto de estudio	15
3. Objetivos	19
4. Estado de la cuestión	
4.1 Sobre la categoría naturaleza	
4.1.1 Postnaturaleza: superar el binomio	21
4.1.2 Lo sublime amenazado	23
4.1.3 Visión ecologista dentro del arte	25
4.2 El concepto de <i>ciudad</i> en crisis	
4.2.1 La ciudad <i>masificada</i>	27
4.2.2 La ciudad <i>deshumanizada</i>	29
4.2.3 Paisaje: una invención del mundo	32
4.3 La tela de araña como metáfora	
4.3.1 Red y tejido de significados	34
4.3.2 Presencia en el arte	36
4.3.3 Atrapados en la espiral	40
5. Metodología	43
6. Paisaje urbano desde el contexto actual	
6.1 La ciudad como centro	45
6.2 Paisaje como experiencia	48
6.3 A vista de pájaro	52
7. Tela de araña: herramienta y arma	
7.1 Evolución en la trayectoria propia	56
7.2 Dibujo de síntesis	62
7.3 Estética del fragmento	65
8. Producción sostenible	
8.1 Dibujo con tinta china	69
8.2 Grabado no-tóxico	72
9. Sobre habitar un espacio	
9.1 Instalación: manifestación artística elegida	77
10. Reflexión final	87
11. Fuentes documentales	90

Postnaturaleza Ciudad genérica Paisaje urbano Lo sublime
Tela de araña Arte sostenible

Ciudades telaraña surge como resultado entre la unión de una obra artística y un estudio teórico desarrollados al mismo tiempo. Se parte de una línea de trabajo iniciada con anterioridad, a la que se suman nuevas aportaciones, tanto en el ámbito temático como plástico.

Son varias las problemáticas analizadas e interpretadas como objeto de estudio. Sin embargo, en el punto central se encuentra la idea de ciudad genérica y masificada, entendida desde el contexto de emergencia ecológica actual. Se emplea el género paisajístico como medio, y se recuperan conceptos ligados a este, como el sentimiento de lo sublime, pero desde una perspectiva más contemporánea. Finalmente, se presenta la imagen de la tela de araña como metáfora a través de la que tratar las distintas cuestiones.

A nivel formal, se construye una intervención en el espacio, a partir de un díptico de dibujos y una serie de doce estampas. En ella, se prima el diálogo corporal entre obra y espectador. Finalmente, existe una preocupación hacia incorporar procesos sostenibles en la elaboración de los diferentes elementos que la componen.

Postnature Generic city Cityscape The sublime
Spider web Sustainable art

Ciudades telaraña arises as result of the union between an art piece and a theoretical study, both developed at the same time. It begins with a line of work previously initiated, to which new additions, both thematic and plastic, are added.

Several issues were analyzed and interpreted as objects of study. However, the main point is located in the idea of a generic and overcrowded city, understood from the context of the current ecological emergency. Landscape genre is used as a medium, and concepts linked to it are recovered, such as the feeling of the sublime, but from a more contemporary perspective. Finally, the image of a spider web is presented as a metaphor through which to develop all the different subjects exposed.

On a formal level, starting with a drawing dyptich and a series of twelve engraving prints, an intervention in an exhibition space is built, in which corporal dialogue between art work and spectator primes. Finally, a concern to incorporate sustainable processes in the elaboration of the different elements that compose the work exists.

Introducción al problema

En una entrevista de 1998, el artista francés Christian Boltanski expresa lo siguiente: “uno está ligado a su tiempo y la forma de hablar es una forma de hablar de su tiempo.” (Ramos, 2007, p.52) Esta afirmación ha influenciado profundamente la práctica artística que será expuesta a lo largo de las siguientes páginas. Se podría decir que en esta frase, aparentemente sencilla e incluso obvia, se halló la manera de materializar un sentimiento para el que todavía no se había encontrado palabras.

Hay algo interesante en la indefinición: otra vez lo bruto, el desborde. Si supiera lo que va a hacer antes de hacerlo, antes de empezar tal vez nunca lo haría. Pero ¿Pero quién sí? Es muy importante hacer lo que está haciendo, conseguir ese equilibrio precario, esa alternancia, la transparencia, la masa informe. (Bestué, 2021, p.151)

En posición de creadora visual y futura investigadora, también se entiende el arte como un medio a través del que canalizar memorias y vivencias enterradas. Por ello, desde lo más insignificante, como podría ser un cambio de residencia, a un suceso más complejo, la crisis provocada por el Covid19, suponen acontecimientos clave para la reflexión. Existe algo en este tipo de recuerdos tan precisos que imposibilita su olvido, pudiendo llegar a considerarse traumáticos. Al mismo tiempo, se reconoce una tendencia hacia la repetición; persiguiendo constantemente las mismas inquietudes y preguntas, aún formuladas de múltiples maneras, que en último término encuentran su transposición en el arte. En palabras del artista Jorge Oteiza, se trata de una estética fundada en la lógica del cambio, que afecta a la realidad presente, a la vez que permite discurrir y especular acerca del futuro. “La función del artista ya no consiste tanto en el juego de la invención (...) como en el de la interrogación de su propio mundo.” (Díaz, 2010, p.14) Como resultado de este proceso, durante la etapa comprendida entre los años 2020-2021, aparecen un conjunto de obras cuya evolución cronológica será expuesta en este apartado.

Como experiencia singular, el confinamiento domiciliario supone el inicio de la estructura conceptual que dará lugar a dichas obras. Las alteraciones y modificaciones que este provoca en el ámbito social, sirven, en ese momento, como influencia en la determinación de un objetivo: cuestionar, desde un planteamiento personal y artístico, la situación de incertidumbre marcada por variados estímulos, consistiendo el más fuerte de ellos en la privación. ¿Qué ocurre, cuando el espacio de recogimiento y seguridad, se transforma en un impedimento, una jaula y una anulación involuntaria de la libertad?

En este contexto, empiezan a utilizarse dos fuentes visuales de referencia, actuando de manera conjunta en la mayor parte de las piezas. Por un lado, existe la imagen de la tela de araña. Esta estructura natural actúa como un recurso plástico a través del que dar forma a una situación, al mismo

tiempo que como metáfora de la correspondiente experiencia sensorial. Conceptualmente, se entiende como una red que se conecta de forma muy precisa con la propia idea de condición humana: las mismas características que la convierten en un elemento resistente y fuerte, la dotan, al tiempo, de fragilidad. Desde un punto de vista narrativo, funciona como un dispositivo a la hora de plasmar y organizar información, construyéndose a sí misma como un pensamiento en forma de espiral. Aunque la elección de esta imagen en un principio puede resultar arbitraria, cuando se profundiza en ella se observa una lógica y una serie de relaciones con sentido. Se pretende escapar de la unidireccionalidad, generando un mapa orgánico de conexiones, en el que conviven centros de convergencia y unión, con elementos más alejados cuya influencia es igual de clave. Finalmente, en cuanto a lo formal, se emplea el sistema constructivo de las arañas al tejer. La única diferencia reside en que, en lugar de seda, se trabaja con materiales de dibujo.



Imagen 1: Nerea Cordeiro, *Cárceles del pensamiento*, 2020-2021, aluminio, sombra y palabra, dimensiones variables.

Imagen 2: Nerea Cordeiro, *Animales enfermos por la conciencia*, 2020, metacrilato y sombra, dimensiones variables.



El género artístico elegido para la materialización de lo anterior, se corresponde con el retrato. En el tratamiento plástico que se hace de este, el rostro pierde toda muestra de expresión facial particular, y se funde con la imagen dibujada de la citada tela de araña. Esta figuración sufre un proceso de *deshumanización*, debido a que es despojada de los aspectos que visualmente vuelven reconocible a un individuo.

A partir de lo descrito en los dos párrafos anteriores, se modela todo un imaginario caracterizado por ocupar siempre una posición límite entre pares de ideas contrarias: luz y sombra, efímero y eterno, tangible e intangible, real e imaginario, racional e irracional. Con estas referencias, nacen toda una serie de proyectos bajo los siguientes títulos: *Cárceles del pensamiento* (2020-2021), *Presas de este momento* (2021), *Animales enfermos por la conciencia* (2020) o *Casa, trampa, mente* (2021). Asimismo, es preciso señalar la existencia de una coherencia formal entre todos ellos. La manifestación artística empleada en ese momento, se corresponde con la instalación o intervención escultórica. Responde al interés particular de expandir y relacionar disciplinas tradicionales como dibujo o grabado al espacio tridimensional, por medio de la repetición, la seriación y la multiplicidad. Esto se combina con el gusto por la sombra, la presencia de elementos que se ocultan y muestran al mismo tiempo, una paleta cromática basada en escalas de grises y la transparencia. En cuanto al material, se trabaja fundamentalmente con metal ensamblado,

cristal o metacrilato grabado y serigrafiado.

Retomando lo conceptual, y en un intento por empezar a establecer lazos con el presente estudio, existe en estas propuestas una tendencia general a hablar de la idea de casa; la casa como ese espacio privado susceptible de múltiples metáforas. Hecho que responde a una lógica muy clara de relación directa entre obra y contexto temporal, en ese caso, el confinamiento por Covid19. La casa llega a ser entendida como *refugio* o *cabaña*, enfatizando su impenetrabilidad y aislamiento. La experiencia del individuo en tal situación puede ser descrita por medio de palabras como *soledad*, *silencio* y *esencialidad*. En el primer capítulo del libro *Cabañas para pensar*, el profesor, escritor y comisario Alberto Ruiz de Samaniego, se refiere a la cabaña "como manifestación primera y como esencia del verbo habitar." (2011, p.15) Precisamente, ella deriva del intento del ser humano por preservar su autonomía e individualidad frente a las fuerzas sociales que tratan de supeditar el sujeto a lo colectivo. Y es que, "toda interioridad se complica con la expresión de un exterior." (Samaniego, 2011, p.23)

Sin embargo, en palabras de Glòria Picazo, comisaria y crítica de arte, ese espacio íntimo y personal "inevitablemente debe abrirse al espacio urbano, a la ciudad, haciendo el tránsito de individuo a ciudadano, a observador del espacio urbano y de lo que en él acontece." (Doctor, 2013, p.33) Desde esta

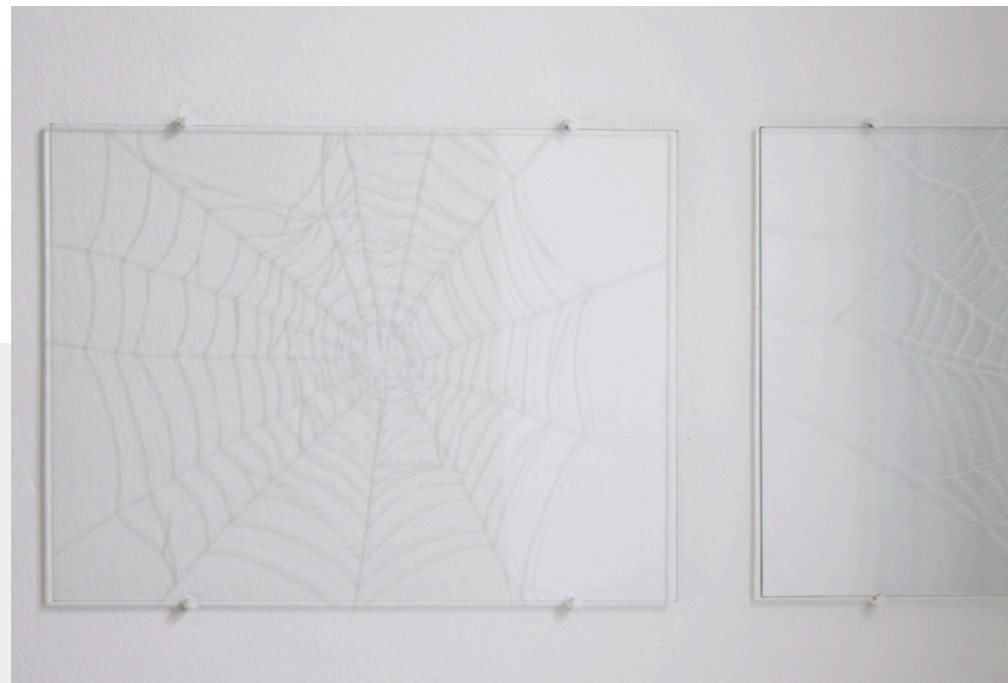


Imagen 3: Nerea Cordeiro, *Casa, trampa, mente*, 2021, grabado láser sobre vidrio, 30 x 150 x 2 cm.

Imagen 4: Nerea Cordeiro, *Celdas de cristal*, 2021, metacrilato grabado con láser y serigrafiado, dimensiones variables.



otra perspectiva aparentemente contraria, se plantea la investigación actual; de igual forma a los proyectos expuestos hasta el momento, responden a una necesidad fundamentada en un evento biográfico: un cambio de residencia. Esto es el paso de un entorno rural y naturalmente idealizado como es el caso de Galicia, a la gran capital que representa Madrid.

Al mismo tiempo, esta idea de la casa se relaciona en absoluta simbiosis con otra: la categorización de la *naturaleza*. Reflexionar sobre la naturaleza ha sido una constante en los estudios presentados hasta la fecha. Incluso se ha llegado a considerar una temática recurrente. Al principio como un medio a través del que materializar inquietudes y vivencias, tanto propias como ajenas. Sin embargo, en el momento actual se entiende como algo mucho más complejo. ¿Que se quiere decir realmente con este concepto? *Decir* y *no ser*, porque en cuanto se pregunta "¿qué es?", uno se está dejando arrastrar por las condiciones impuestas de una palabra. Retomando el interrogante, la naturaleza se corresponde, por un lado, con uno de los cimientos más sólidos del arte occidental; y por otro, resulta tan problemático y sospechoso como decir "verdad," "belleza" o "normalidad." Entonces, ¿qué sentido tiene reflexionar sobre la naturaleza en la actualidad y qué papel puede desempeñar el arte en este contexto?

Objeto de estudio

“Los artistas, como los científicos, son pioneros a la hora de crear otras formas de conectividad entre mundos que aparentemente no tienen nada en común.” (Martínez, 2019, p.1) Podría decirse que tanto artista como *científico* o *científica*, son actividades o profesiones contrapuestas en el *conflicto normalmente no declarado* entre ciencias y humanidades. Sin embargo, desde este proyecto se declara un gran interés por relacionar ambas disciplinas. Y es que el contexto actual se acomoda al sentir de Chus Martínez, expresado en la cita con la que se inicia este párrafo. Sin ir más lejos, el pasado mes de noviembre Daniel Canogar impartía una masterclass en colaboración con La Casa Encendida, bajo el título *Del Small al Big Data: soportes y procesos en la obra*. Durante la ronda de preguntas final, el artista expresó de manera muy poética su opinión acerca de la posición del arte en el futuro: “el ciudadano está rechazando la ciencia de los datos. Necesitamos del arte para llegar a ese ciudadano.” A su vez, desde otra postura, Paul Virilio en *La administración del miedo*, recuerda como se ha puesto en duda la capacidad de la ciencia y del progreso para garantizar la seguridad y la felicidad de la humanidad, después de toda la violencia consumada acontecida en el siglo XX y de la nuclearización del mundo.

La pregunta que surge en base a este contexto es la siguiente, ¿qué papel ocupa, entonces, la relación artista-científico? Donna Haraway parece definirlo muy bien, “vivimos (todos los seres sobre Terra) en tiempos perturbadores, tiempos confusos, tiempos turbios y problemáticos (...) Nuestra tarea es generar problemas, suscitar respuestas potentes a acontecimientos devastadores, aquietar aguas turbulentas y reconstruir lugares tranquilos.” (Haraway, 2019, p.19-20) En este sentido, es importante recordar como la cultura de un lugar no es algo aislado de uno de sus ciudadanos, sino la suma de todos ellos: artistas, científicos, escritores o cualquier otro profesional. “El nivel medio que muestra en su comportamiento espiritual una ciudad.” (Oteiza, 1933, p.) Es por ello que el conjunto de temas presentados y expuestos a lo largo las siguientes páginas, se desarrollará bajo esta premisa: dar forma a una realidad en la que las cosas parecen estar entremezcladas de maneras muy complejas.

En el *estado de la cuestión* se exponen las diferentes ideas implicadas en este proyecto, intentando tender hilos que las conecten entre sí. Una misión que se prolongará en los capítulos siguientes, relacionando de manera simbiótica teoría y práctica artística. Se empieza por establecer un diálogo entre arte y naturaleza, teniendo en cuenta el momento de urgencia ecológica actual. Esto sirve como introducción al resto de problemáticas que serán tratadas en los apartados siguientes, y que se encuentran bajo la influencia de dicho contexto. La propia categorización del término *naturaleza*, y la relación dicotómica que establece con *cultura*, será el punto de partida; secundado por la recuperación del sentimiento de lo *sublime*, reinterpretado desde presupuestos climáticos. Se finaliza el apartado con una visión de los fundamentos del arte ecológico, junto a un panorama general de la relación arte-naturaleza a lo largo de la

historia. Por medio de las citadas cuestiones, se quiere observar la capacidad que tiene el ámbito de la creación para ayudar a cambiar el entorno. El comportamiento del ser humano no se va a modificar solo por conocer datos estadísticos que presenten las profundas alteraciones del planeta: se requiere acudir al campo de las emociones para tocar sus fibras más íntimas e invitarlo a actuar. Desde esta posición, se tiene la oportunidad de aportar algo más a la búsqueda del bien común, no con soluciones o resultados, sino accionando la reflexión y el pensamiento crítico por medio del conocimiento sensible.

El segundo apartado se aproxima al tema central que ocupa este estudio: la idea de ciudad contemporánea entendida como un elemento contradictorio. Por un lado, como aquello que la apelación a lo natural relega a una condición de otredad por salirse de sus supuestos márgenes; y por otro, desde la cuestión ecológica de la sobrepoblación y lo masivo. Esto se completa con dos aportaciones que buscan enriquecer el discurso: la ciudad deshumanizada y el paisaje como una invención del mundo dominado. Al mismo tiempo, se recuperan conceptos e ideas citadas anteriormente, en un nuevo intento por establecer conexiones y relaciones entre ellas. Es el caso de lo *sublime*, que volverá a tener importancia en esta segunda instancia. Asimismo, se recoge el testimonio de algunos artistas en cuyas ideas se encuentra reflejo, como es el caso de Robert Smithson.

En tercer lugar se presenta la imagen de la tela de araña como una metáfora, tanto teórica como formal, con la que reflexionar y materializar lo expuesto en estas dos primeras partes del *estado de la cuestión*. Como se mencionaba en la introducción, se trata de una fuente visual y narrativa empleada en proyectos anteriores. Se recupera y amplía en el presente, situándola en un contexto bajo el que adquiere un nuevo significado. Dentro del propio apartado, se presenta como una red y tejido de significados; para posteriormente, situarse cronológicamente dentro de las diferentes etapas de la historia del arte en las que tiene relevancia, y señalar el uso que han hecho de ella varios artistas. Finalmente, se establece una relación conceptual con la idea de ciudad masificada bajo el título *atrapados en la espiral*.

La forma en la que se gestiona, plasma y organiza toda esta información y las referencias expuestas a lo largo del estudio, sigue la lógica teórica del turista epistémico; quien busca enriquecer su investigación a partir de las interpretaciones subjetivas que realiza de distintos temas. La figura del artista actual se corresponde cada vez más a la de este viajero. "El artista se transformó en el prototipo del viajero contemporáneo, (...) cuyo paso a través de los signos y de los formatos remite a una experiencia contemporánea de la movilidad, del desplazamiento, de la travesía." (Bourriaud, 2009, p.131) La visita a cualquier formación discursiva puede permitirle hacer una provisión de recuerdos que servirán, de vuelta al mundo del arte, como fuente y fundamento conceptual de la obra. Pese a lo que pudiese parecer, no se trata

ni mucho menos de una posición de desventaja o negativa. Las bondades o debilidades de estos viajes epistémicos a los que se alude dependerán del modo en que cada individuo los afronte.

Las trayectorias cognitivas imaginadas o vividas por los artistas del principio del siglo XXI pueden ser restituidas por formas hipertextuales, composiciones cuyo desarrollo permite hacer entrar en resonancia las temporalidades, los espacios y las materias heterogéneas que constituyen los procedimientos que ellos o ellas ponen en obra. (Bourriaud, 2009, p.132)

Este artista del siglo XXI debe estar atento al panorama que se le ofrece y en ocasiones evitar caer en la superficialidad. Por ejemplo, preguntarse qué designa el término *naturaleza* asegura el billete de ida a un universo conceptual del que no es suficiente con una sola disciplina para dar cuenta de todos sus significados. En cada uno de los contextos discursivos y disciplinares en los que se la invoca, adquiere connotaciones y formas muy variadas. De igual forma, la complejidad de los problemas que acechan a la ciudad en la actualidad es de tal magnitud, que no pueden ser afrontados satisfactoriamente de manera unívoca. Los intereses del turista epistémico no distan mucho de lo que consigue Guy Debord en *The Naked City*: una realidad deseada en la que desde un fragmento se puede ir a otro obviando las zonas que carecen de interés, o atravesando por un nudo o vértice que resulta ineludible.

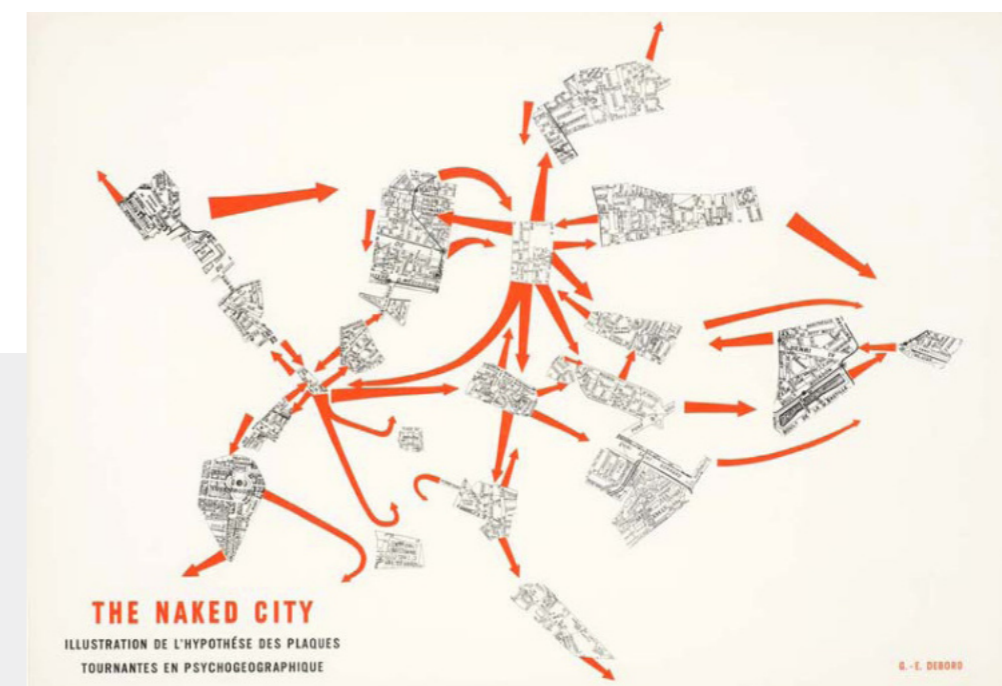


Imagen 5: Guy Debord, *The naked city*, 1957, tinta sobre papel, 33,3 x 48,3 cm.

Objetivos

General

Analizar e interpretar creativamente la problemática de la ciudad masificada desde el contexto de emergencia ecológica, utilizando recursos plásticos y visuales.

Específicos

Realizar una obra plástica en la que se propone la superación del binomio naturaleza-cultura, partiendo de la categorización del término *naturaleza*.

Revisar la idea del sentimiento de lo sublime, desde una perspectiva contemporánea.

Entender la ciudad contemporánea como escenario de lo masivo, lo genérico y lo global.

Emplear la imagen de la tela de araña entendida como una red o tejido de significados que relacione entre sí los aspectos previos.

Redactar un documento textual en el que se desarrollen las cuestiones anteriores.

Comunicacionales

Provocar en el espectador una situación de reflexión y sensibilización ante aquello que es expresado de manera artística.

Incitar el diálogo corporal entre espectador y obra, utilizando recursos que inviten a una relación física con la pieza, yendo más allá de una percepción meramente visual.

Técnicos

Emplear materiales y recursos sostenibles durante el proceso de creación de la obra.

Conseguir el efecto de autoría anónima en las imágenes de ciudad presentadas, por medio del uso técnico y formal de la imagen de la tela de araña.

Establecer un juego visual, enigmático y ambiguo, utilizando elementos que se muestran y ocultan al mismo tiempo.

A lo largo de este primer apartado se intentará deconstruir, aunque sea de manera parcial, “ese poliedro que es la naturaleza” (López del Rincón, 2018, p.15). Entendiendo el término *deconstruir* como lo hace Derrida, no sólo como la técnica de una *construcción trastocada*, sino concibiendo la propia idea de la construcción. Ante la pregunta formulada en la introducción *¿que se quiere decir con el concepto naturaleza? se cae rápidamente en la cuenta de la complejidad de este interrogante. “Uno de esos conceptos que no pueden ni comenzar a ser concebidos, agotado el germen del sentir que les corresponde.”* (Zambrano, 1986, p.139) Para empezar, no es posible hablar de la *naturaleza* como una entidad independiente de la acción humana. Es habitual suponer dos clases de dominios, el de la naturaleza y el de la cultura, a la vez distintos e imposibles de separar completamente. Por el contrario, sería más correcto afirmar la existencia de un solo y mismo concepto dividido en dos partes que se encuentran profundamente ligadas. En la tradición occidental no se puede hablar jamás de una sin hacerlo de la otra.

La propia expresión *relación con el mundo*, común a la hora de tratar este tipo de temas, prueba hasta qué punto uno está, por así decir, condicionado por un tipo de lenguaje hermético y poco flexible a la realidad. *¿Se quiere hacer alusión a los humanos que comprenderán por fin que forman parte de un mundo natural al que deberían aprender a adecuarse? Un mundo, por otra parte, sobre el que nadie puede permitirse decir no querer saber nada con él; un modo de vida que se entiende como una negociación, y se extiende a la propia actividad del artista. En general, el espectro social tiene un problema con la palabra pertenencia; pertenencia entendida como*

el hecho o circunstancia de formar parte de un conjunto, como una clase, un grupo o una comunidad. Aludiendo nuevamente a la tradición occidental, la mayoría de las definiciones del ser humano subrayan hasta qué punto él se distingue de la naturaleza. Es lo que se quiere expresar mediante la noción de cultura, de sociedad o de civilización. *El humano es ante todo un ser cultural que debe escapar, o en todo caso, distinguirse de la naturaleza.* No podemos decir nunca de él que pertenece.

Pese a los innumerables esfuerzos realizados durante el desarrollo de la historia de la humanidad por legitimar esta separación, como se citaba en párrafos anteriores, no se puede segregar la naturaleza de la actividad humana. La manipulación y el rediseño de esta, es una de las prácticas más antiguas de la humanidad y tiene implicaciones en casi cualquier aspecto de la vida tal y como se conoce en la actualidad. Como apunta Daniel López del Rincón en su catálogo titulado *Postnaturaleza*, el siglo XXI afronta un escenario sin precedentes: la revolución biotecnológica y la crisis ecológica son algunas de las consecuencias de ello, pero no las únicas. Cada día, los medios de comunicación bombardean a sus espectadores con malas noticias sobre el estado del planeta, incitando a tomar conciencia de una nueva inestabilidad de la naturaleza. Pero como no se logra evaluar estas alarmas, ni tomarlas verdaderamente en cuenta, se da pie a una histeria colectiva y a una locura que se manifiesta de diversas maneras. Es entonces, cuando se cae en la cuenta de que existe otra inestabilidad, esta vez en la noción misma de la palabra *naturaleza*.

¿Qué imaginarios configuran este contexto y como pueden ser pensados y contruidos críticamente? Desde algunos círculos de pensamiento, se empieza a hacer uso de un nuevo término: *postnaturaleza* o *era postnatural*. "Estamos siendo testigos de la aceleración y la ampliación de la historia con un giro que (...) deberíamos llamar postnatural." (Latour, 2012, p.68) Pero, ¿a qué se refiere exactamente? El prefijo post- actúa en un triple sentido. En primer lugar, como sentimiento de pérdida e incluso, de nostalgia. La naturaleza es algo que debe ser preservado, ya sea desde un punto de vista romántico, o desde una actitud ecologista. En segundo lugar, alude a la cooperatividad y a la imposibilidad de separar lo natural de la acción humana. En tercera y última instancia propone la superación de la categoría *naturaleza*: esta se corresponde con algo que debiera ser trascendido. Precisamente, uno de los objetivos de lo postnatural es la disolución de fronteras, bajo la idea de generar entornos de clasificación más habitables.

Por ello, la primera reflexión que se establece a partir de lo expuesto versa sobre la categorización; que supone una de las grandes bases por las que se dificulta la resolución del problema climático. Pero, previamente a profundizar en tal afirmación, es necesario hablar de lo que Bruno Latour denomina como espacios de *desconexión*; idea que será definida en el apartado siguiente.

La distancia que existe entre las preocupaciones de la sociedad y los grandes problemas que plantea la naturaleza, es precisamente lo que se ha valorado durante tanto tiempo en poemas, sermones y conferencias sobre los prodigios de esta. Lo maravilloso de esas manifestaciones se encontraba justamente en esa desconexión a la que se refiere Bruno Latour; ese espacio que llevaba a su público a sentirse impotente, abrumado y completamente dominado por el espectáculo de lo natural. Este estado ha llegado a entenderse, al menos desde el siglo XIX, como lo sublime. Así que se podría decir, a fin de cuentas, que la desconexión entre el humano y la naturaleza siempre existió y que es la fuente íntima del sentimiento de lo sublime.

No hay nada objetivo en lo sublime, dice Kant, y es la naturaleza, como el caos y el desorden, la que provoca su sentimiento, y permite el acceso a la idea mediante la intuición. Al mismo tiempo, la experiencia de esta filosofía es entendida como "un placer negativo." En otras palabras, una representación que necesita de una lejanía ponderada para que la contemplación sea considerada como placentera. Una aportación que evidencia, nuevamente, la desconexión existente entre humano y naturaleza.

Parece como si Kant estuviera contemplando el cuadro de Friedrich, cuando se refiere al "asombro colindante con el horror" existente en la observación conmovedora de "masas de montañas que se alzan hasta los cielos", o de otros panoramas de parecida naturaleza (...) que sólo desde la tranquilidad que "ofrece el lugar seguro" al observador, ofrece el poder que concede la lejanía; o sea, la distancia. Una distancia tanto referida a lo que provoca el temor en nuestro interior como a la del afuera. (Hernández, 2016, p.42)

Pero, ¿que ocurre con el sentimiento de lo sublime en el contexto de emergencia ecológica actual? La desconexión entre el ser humano y la naturaleza de la que se hablaba al inicio de este apartado, adquiere una dimensión diferente en el momento presente. Existe un cambio sustancial de rol. El individuo sigue perdiéndose maravillado en los prodigios que brinda el espectáculo de lo considerado natural. Sin embargo, esta visión ya no se caracteriza por la vulnerabilidad de épocas anteriores. Contrariamente, está condicionada por un temor hacia la pérdida, y una sensación de culpabilidad de las acciones provocadas en conjunto. La frustración es aún mayor cuando, a nivel particular, nadie es realmente culpable. La respuesta involuntaria que genera esta situación se traduce en una falta de comprensión deliberada de lo que se ha hecho colectivamente. Por tanto, podría decirse que la desconexión ha cambiado por completo, y amenaza con deconstruir los hasta ahora

consistentes cimientos de lo sublime. “La desconexión es la fuente real de la negación misma (...) No hemos leído, pensado ni sentido lo suficiente.” (Latour, 2012, pp.69-70) Con esta frase, Latour sintetiza y advierte la realidad de ese ser humano que se cree ajeno a la naturaleza que le rodea.

Retrocediendo en el tiempo, es interesante recordar como Longino, filósofo de la antigua Grecia, escribe *Sobre lo sublime* en un momento de crisis cultural y política; cuando el Imperio Romano asienta sus bases y el monoteísmo cristiano comienza a consolidarse. Asimismo, tanto Burke como Kant elaboran sus trabajos en un momento de confrontación entre el absolutismo religioso y teológico. En base a esto, el interrogante que surge es el siguiente: ¿La existencia de un contexto marcado por la convulsión y la desorientación actúa como detonante del pensamiento y la reflexión acerca de lo sublime? La siguiente cita textual se trata de un ejemplo perfecto en el que se piensa sobre ello.

Ya que, paradójicamente, el momento en el que el sujeto se siente atrapado o confundido, aferrado y aterrado, es también el momento en el que el sujeto adquiere la más aguda consciencia de sí mismo y de su necesidad de autosuperación. (Baldine Saint Girons, *Lo sublime, La Balsa de la Medusa*, 2008)



Imagen 6: Caspar David Friedrich, *Caminante sobre un mar de nubes*, 1818, óleo sobre lienzo, 98 x 74 cm.

Se recupera el debate sobre la categorización naturaleza-cultura, iniciado en el primer apartado, para afirmar que la ecología no es, por tanto, la irrupción de la *naturaleza* en el espacio público, sino el fin de la naturaleza como concepto que permite resumir nuestras relaciones con el mundo y pacificarlas. El concepto *naturaleza* aparece ahora como una versión quebrada, exageradamente moralizante y polémica en exceso. Por tanto, queda probado que el arte contemporáneo tiene una necesidad urgente de abrazar este fenómeno; como parte permanente del diálogo sobre el lugar que ocupa la humanidad en la naturaleza. Y es que la historia Natural va siempre en paralelo a la historia Humana, pero rara vez hasta ahora se las considera relacionadas entre sí, particularmente en el mundo del arte.

El artista va asumiendo un papel de sujeto político, toma conciencia de que su papel no es solo artístico, sino que como ciudadano tiene en sus manos la posibilidad de expresarse públicamente con sus obras y contribuir con ellas a que sus posibles espectadores puedan posicionarse en libertad y de forma crítica. (Doctor, 2013, p.25)

Precisamente, en varios escritos que analizan los movimientos del arte contemporáneo suelen encontrarse párrafos que dicen lo siguiente: desde principios del siglo XXI se constata un creciente interés en vincular el arte y la teoría contemporánea a una nueva teoría político-ecológica implicada en el activismo ambiental. Se vuelve habitual hablar del nacimiento de una

nueva visión dentro del arte, que con el tiempo se ha ido afianzando en generaciones más jóvenes y ha desembocado en proyectos reivindicativos. Ya sea frente a la arquitectura y el urbanismo, o ante la ocupación descontrolada del territorio, que han sido motivo de constantes denuncias por parte de un sector del activismo artístico. Incluso la crítica Anna Maria Guasch, que en su publicación *El arte en la era de lo global*, explica las prácticas de lo global agrupadas en una serie de giros, en el periodo comprendido entre 1989 y 2015, le dedica un capítulo bajo el siguiente nombre: *El giro ecológico*. Sin embargo, los diálogos entre arte y naturaleza no son patrimonio exclusivo del momento contemporáneo. A pesar de que en esta época han adquirido un valor prominente, ya sea, por ejemplo, por la citada urgencia climática, la relación arte-naturaleza es una de las médulas espinales de la Historia del Arte.

Para ser todavía más exactos, el arte ecológico cuenta con una trayectoria más amplia de lo que se suele señalar. Se podrían citar algunos proyectos de la Roma Imperial como antecedentes; otros paralelos en culturas ajenas a la europea, como es el caso de China y Japón; y también, en los cimientos de la historia, los jardines de Babilonia, considerada referente en la conformación de entornos en los que arte y naturaleza tienen un protagonismo paralelo. Pero para resumir, y en líneas generales, gran parte del arte ecológico se ubica dentro de una "tendencia a definir las obras de arte como patrones de pensamiento, en lugar de como actos visuales." (Grande, 2005, p.13) Y presenta el objetivo de constatar que los seres humanos son sólo un elemento entre muchos otros en una red de amplio alcance.

Johann Wolfgang Goethe en un breve ensayo titulado *Die Natur* escribe: "también lo innatural es naturaleza." En la cultura actual, lo artificial es entendido como algo contrario a la naturaleza, por lo que las artes también pueden ser interpretadas como una actividad opuesta a dicha naturaleza. Sin embargo, la creación artística tiene una ética; en el simple acto de decidir los materiales que se van a utilizar, el artista establece un posicionamiento. El respeto por este tipo de cuestiones es lo que verdaderamente puede desarrollar un planteamiento responsable de la sociedad. El arte puede y está contribuyendo a articular un pensamiento crítico en torno a las transformaciones que afectan a la, tantas veces mencionada, naturaleza. Se trata de unas prácticas que recuperan la función que Paul Klee atribuyó al arte: la de "hacer visible lo invisible." En este caso, a la hora de mostrar una serie de problemáticas y urgencias reales, en el proceso creativo de una obra.

Los recursos en el arte no son diferentes de los del resto: proceden de la naturaleza. (...) Los dilemas de la crítica contemporánea son en parte consecuencia de la falta de identificación con el fundamento global del arte, no sólo de un modo visual, simbólico o conceptual, sino, lo que es más importante, comprendiendo que la naturaleza es el arte del que formamos parte. (Grande, 2005, p.27)

A lo largo del tiempo, la apelación a lo *natural* ha servido para relegar a lo que se sale de sus márgenes a una condición de *otredad*. En lo que se ha empezado a llamar *era postnatural* lo que entra en crisis es la naturaleza misma o, dicho de otra forma, la consideración de que la *naturaleza* es algo natural. Precisamente, la idea de *ciudad* forma parte de lo que podría entenderse como otro. La ciudad, por supuesto, convertida en metrópolis; uniforme arquitectónicamente hablando, globalizada, masificada, cambiante y que deja pocos resquicios al individuo para defender su espacio vital. Se suele decir de este lugar que es escenario del individualismo, pero sería más correcto afirmar que el individualismo del que se habla, es de masas; una marea descontrolada de individuos, que parecen no establecer ningún tipo de relación entre sí. Se volverá sobre esta cuestión, de forma más detenida y amplia, en el apartado siguiente: *la ciudad deshumanizada*.

En el momento en que se comienza a redactar este texto, el concepto de ciudad masificada se encuentra en una posición límite entre dos contradicciones; algo que en sí mismo no resulta negativo, porque de las múltiples acumulaciones de contradicciones nace la riqueza de un término. Por un lado, existe la necesidad de reivindicarla desde un posicionamiento que no la sitúe enteramente al margen. Desde este lugar, es reconocida como un artificio construido por el ser humano; la forma material en que ha cristalizado la expresión de los poderes político, religioso, económico y social de un territorio. Y por tanto, podría decirse, una huella cultural. Sin embargo, también se trata de un fenómeno complejo que se desarrolla muy lentamente adquiriendo forma y apariencia características como consecuencia de las condiciones físicas, o expresado de otra forma, *naturales*, de un lugar.

Pero, al mismo tiempo, es preciso afirmar que la ciudad, o mejor el concepto que se ha heredado de esta, se encuentra ahora en crisis; a su vez determinada por una sociedad que se define a sí misma como de masas, postindustrial, capitalista de consumo, y en palabras de George Rizter, *macdonalizada*. Por lo que, algunos autores estudiosos del tema, han empezado a ser definida como un ente cancerígeno que crece sin control hasta su desbordamiento. Ciudades, a fin de cuentas, que parecen presentar en todo el mundo y de manera creciente un aspecto caótico, inhóspito y monstruoso. En relación a

Imagen 7: Paula Bonet, *La Sed*, 2016, libro de artista.



esto, Paula Bonet expresa lo siguiente en su publicación *La sed*:

La gente vive hacinada en bosques de hormigón. Se mezclan sus olores, sus sudores, se confunden sus toallas en la manta que tejen entre todos cada día y que tapa la arena. El aliento ajeno va a parar a sus caras, también el orín cuando entran en el agua. (Bonet, 2016, p.125)

Esta cita enmarca, de una manera particular, el conjunto de argumentaciones a veces divergentes en el que se sitúa este trabajo. Analizándolo en mayor profundidad, el punto problemático se haya en la frase "hacinados en bosques de hormigón." Existe, por un lado, el símil entre un término que entraría dentro de la clasificación *habitual* de naturaleza, bosque, y uno que no, hormigón; que en su caso, fue símbolo de un tipo de material de construcción arquitectónica muy concreta. Por otro, el participio "hacinado," que frecuentemente se utiliza para hacer referencia a la acumulación de individuos o animales en un mismo lugar físicamente no preparado para albergarlos. Para escribir sobre ello, es preciso definir lo que en sociología se denomina como distancia individual, así como su significación en las relaciones entre seres humanos. La distancia individual es el espacio mínimo que dos animales de la misma especie admiten sin que haya ningún hacinamiento. El aumento de la densidad de población entraña una modificación cualitativa de género de vida. Más allá del umbral, las actividades corrientes resultan imposibles. Las leyes de la psicología de la locura toman el paso a los principios individuales del comportamiento, lo que se traduce en el aumento de angustias y neurosis. En este punto en el que casi podría hablarse de domesticación *humana auto-impuesta*, cabría cuestionar cómo se ha llegado hasta aquí.

Deshumanización se define como el acto y efecto de deshumanizar: despojar de rasgos humanos. Este concepto suele emplearse en el terreno de las ciencias sociales, para referirse al proceso que priva a un ser humano de aquellas características que lo identifican como especie; muchas veces vinculado a la pérdida de valores éticos y sensibilidad. Más allá de casos individuales, la deshumanización suele ser considerada una cuestión social, especialmente característica en las sociedades modernas. Pueden establecerse varias causas que la determinan, entre las que destacan: factores sociológicos, como la pluralidad de sistemas éticos, el empobrecimiento de las relaciones interpersonales, exigencias de sacrificio, satisfacción en los propios intereses, etc. O factores individuales, tales como falsas expectativas, egoísmo, egocentrismo, competitividad insana, y un largo etcétera. También puede entenderse como una consecuencia de la alienación que provoca la tecnología. "Hace décadas que el ser humano dejó la vida en comunidad y comenzó a aislarse cada vez más, remplazando las relaciones interpersonales por vínculos virtuales." (Pérez y Merino, 2019, párr.7)

No ha tardado mucho en definirse a la ciudad contemporánea como la *ciudad deshumanizada de la ideología maquinista*. Esto encuentra su base en dos principales razones, que al mismo tiempo se relacionan entre sí. En primer lugar, aquello que se conoce como el efecto anonimato de las ciudades. "¿Son las ciudades contemporáneas como los aeropuertos contemporáneos; es decir, todas iguales?" (Koolhaas, 2014, p.37) Un interrogante que plantea el arquitecto Rem Koolhaas, y que muestra gran relación con la teoría de los no lugares o espacios de anonimato sustentada por el antropólogo Marc Augé.

Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta. (Augé, 1993, p.41)

Este tipo de ciudad se modifica y extiende bajo el principio de uniformidad, convirtiéndose en un escenario de iguales características en prácticamente todo el planeta. La cita textual colocada a continuación, condensa de forma reveladora la experiencia espacial que se tiene de tal situación: "la repetición, cuando la contemplo desde afuera, adquiere la condición de lo semejante, deviene una ley o una imagen, y las diferencias particulares son segregadas por la memoria de lo general." (Hernández, 2016, p.6)

Koolhaas define este fenómeno con el nombre de ciudad genérica, y en su libro *Acerca de la ciudad*, dedica un capítulo entero a analizarlo en profundidad. En este ensayo se pregunta ¿qué es lo que queda si se quita la particularidad? Afirma que cuanto más poderosa es la identidad, más aprisiona, más se resiste a la interpretación, renovación, expansión, e incluso, contradicción. "La ciudad genérica es la ciudad liberada de la cautividad del centro, del corsé de la identidad. La ciudad genérica rompe con ese ciclo destructivo de la dependencia: no es más que un reflejo de la necesidad actual y la capacidad actual." (Koolhaas, 2014, p.41) Pero esta especie de *liberación* se traduce en la construcción de edificios que parecen haber sido privados sensorialmente; el embotamiento, la monotonía y la esterilidad táctil afligen el entorno urbano en favor de la urgencia, lo útil y, como se mencionaba previamente, lo necesario. El caso de Nueva York sirve como escenario que ejemplifica este problema contemporáneo.

Nueva York es la ciudad cuadrículada por antonomasia, una geometría infinita de bloques iguales. La cuadrícula neoyorquina no tiene límites ni centro establecidos. Sus planificadores la concibieron como un tablero de ajedrez en expansión. Su plano se superponía sobre un territorio en buena medida vacío, una ciudad planeada antes de ser habitada. La absoluta uniformidad de las parcelas creadas por la cuadrícula significó que la tierra podía tratarse de la misma manera que el dinero. Esta carencia de directrices significa que los obstáculos pueden ser eliminados con mayor facilidad. De todas las ciudades del mundo, esta es la que más se ha destruido para crecer. Dentro de cien años la gente tendrá una evidencia más tangible de la Roma de Adriano que de la Nueva York de fibra óptica.

Por otra parte, ya no se trata únicamente de que las nuevas ciudades o barrios periféricos, resulten monótonos, incómodos o desoladores, sino de que estos defectos se convierten en uno de los condicionantes del deterioro del desarrollo social y cultural de los habitantes que nacen, viven y conviven en estos escenarios. A finales del s. XX, la abundante literatura optimista que había ponderado la ciudad moderna como escenario idóneo para la socialización, se ha revelado engañosa. En el momento actual el individuo se atrinchera en su refugio propio, hallando difícil la comunicación con sus semejantes. Se confirma en su autonomía mirando con recelo a los que quedan "fuera" del estrecho ámbito donde se siente seguro. Comparada con la clásica, la ciudad genérica se encuentra sedada, y habitualmente se percibe desde una posición sedentaria. En su libro titulado *Habitar*, Juhani Pallasmaa la nombra como *ciudad del ojo*, y escribe lo siguiente:

Sus movimientos rápidos y mecanizados nos alejan de un contacto corporal e íntimo con la ciudad. A medida que la ciudad de la mirada inactiva el cuerpo y el resto de los sentidos, la alienación del cuerpo de nuevo refuerza la visibilidad. La pacificación del cuerpo crea una condición similar a la conciencia apagada que induce

la televisión. (...) La ciudad visual nos deja como extraños, espectadores voyeuristas y visitantes pasajeros incapaces de participar. (Pallasmaa, 2016, pp.47-48)

Menos actual pero igualmente interesante, Aziz+Cucher llevan a cabo en su serie fotográfica *Dystopia* (1994-1995) un planteamiento desde las mismas consideraciones. Aún configurado bajo otro contexto y unos intereses conceptuales totalmente diferentes, es muy oportuno e incluso perfectamente adaptable a este tema. Para los artistas, la idea de *deshumanización* nace en base a la revolución de la ingeniería genética y la biotecnología. Anthony Aziz (1961, USA) y Sammy Cucher (1958, Perú) trabajan en colaboración desde 1992. Su trabajo combina fotografía, imagen digital y escultura en un esfuerzo por crear una poética visual que se enfrente a las ansiedades físicas y culturales del cuerpo humano en una era de rápidos cambios y transformaciones. En palabras de los propios artistas:

Las diversas series que conforman nuestro trabajo desde 1992 hasta hoy son un intento de crear imágenes que de alguna forma se enfrenten a nuestra realidad, aceptando los instrumentos que nos ofrece la tecnología y al mismo tiempo, tratando de encontrar una poesía visual que pueda ser fuente de emociones y misterio. (Sendón y Suárez, 2002, p.9)

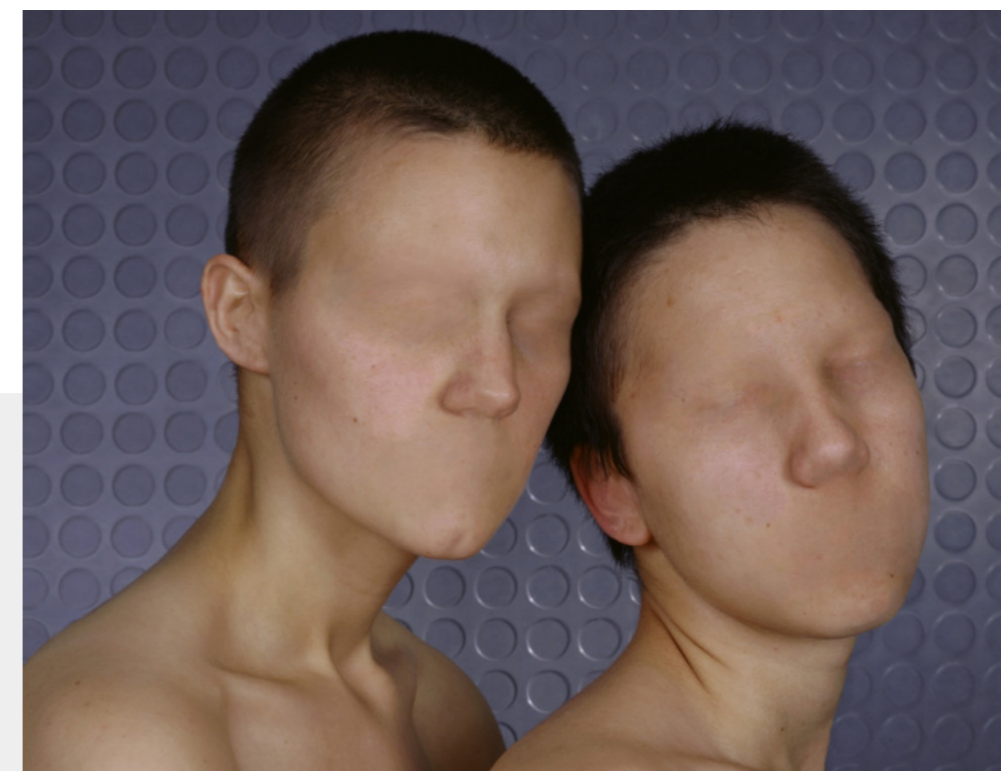


Imagen 8: Aziz + Cucher, *Pam and Kim*, 1997, c-Print, 40 x 50".

Paisaje: una invención del mundo

El término paisaje surgió en Europa en el siglo XVI en el ámbito de la pintura. Desde entonces, a través del arte se ha aprendido a ver el mundo y a ejercer una proyección sentimental sobre el territorio. Anteriormente no existía esta palabra porque el paisaje no es ni un fragmento de naturaleza ni un objeto físico, sino una construcción mental. De la constatación de que existen diferencias entre entornos, procede este concepto: se perfila como el conjunto de aspectos característicos de un lugar que se detectan al ser comparados con los de otro. El paisaje es, por lo tanto, algo subjetivo. Precisamente, su percepción varía según como uno se relacione con él.

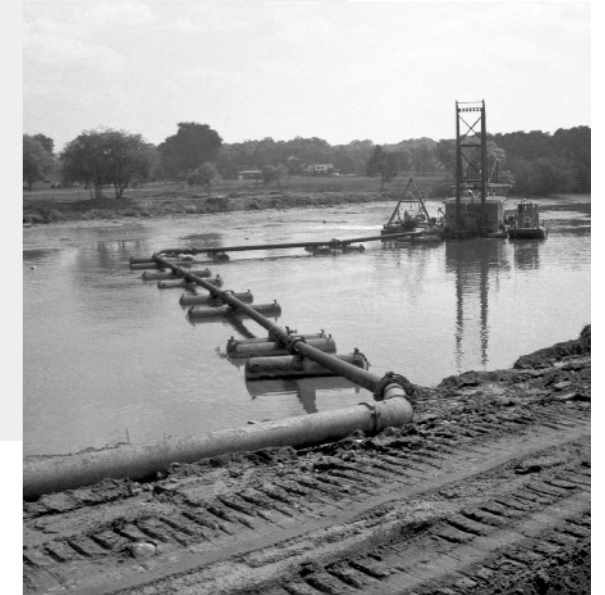
Con la llegada de la modernidad de principios del siglo XX, tanto la pintura de paisaje como el arte de la jardinería quedan relegados a un segundo plano en favor del mito de la máquina. No será recuperado hasta finales de los setenta por la sensibilidad posmoderna. Los precedentes se pueden rastrear en un artista que va a iniciar, sin pretenderlo, una vuelta al tema. Se trata del compositor John Cage (California, 1912 - Nueva York, 1992), que transformará composiciones musicales en un puro paisaje sonoro. Además, posteriormente se convertirá en el mentor de varias generaciones de artistas tanto de Estados Unidos como de Europa. Entre ellos Robert Morris, Walter de Maria, Richard Long y Robert Smithson, junto a otros practicantes del land art y constructores de *earthworks*, que han reconocido su influencia directa.

Trabajar con un material como el paisaje supone la recuperación y puesta al día para el arte actual de categorías como lo sublime. Pero, como ya se ha enunciado en páginas anteriores, lo que verdaderamente aquí interesa es esa idea de lo sublime amenazado. Una reflexión que encuentra su reflejo más directo en las consideraciones que Robert Smithson (Nueva Jersey, 1938 - Texas, 1973) tiene del paisaje. El artista muestra una especie de fascinación por los desoladores paisajes artificiales, industriales y urbanos. Fascinación que, de forma muy próxima a la filosofía inicial que conformaba el sentimiento de lo sublime, le atrae y repele a la vez.

Al lado de esos jardines ideales (...) están esas regiones infernales que son los vertederos, las canteras, los ríos contaminados. Debido a su profunda inclinación hacia un idealismo puro y abstracto, la sociedad ignora qué es lo que conviene hacer con dichos lugares. (Maderuelo, 2008, pp.262-263)

La aportación que hizo Robert Smithson fue fijarse en el valor del lugar, del *sitio*, en la capacidad de sugerencia que tienen ciertos emplazamientos concretos del espacio. A partir de la idea de *sitio*, tan cercana al pensamiento

Imagen 9: Robert Smithson, detalle de *Monuments of Passaic*, 1967, fotografía analógica, 42 x 288 cm



arquitectónico, elaboró una dialéctica de su contrario, el *no sitio*. "*Site y nonsite* se reflejan el uno al otro como espejos que centran la atención en lo que reflejan más en lo que ellos mismos son" (Maderuelo, 2008, p.256) Se podría añadir que esta negación de la cualidad del espacio a la que somete Smithson a sus construcciones, *nonsite*, implica una crítica indirecta a la arquitectura despersonalizada.

Por lo tanto, lo realmente interesante sería establecer un diálogo, desde el arte, entre el entorno urbano y el paisaje natural. Al fin y al cabo, si entendemos el paisaje como una invención del mundo dominado, y la esencia misma de la ciudad radica en el empeño humano para ordenar y racionalizar el entorno, ¿no sería más correcto decir que la lógica del paisaje contemporáneo tiene más sentido entendida desde lo urbano? Pero, mantener esta afirmación sería caer nuevamente en una clasificación demasiado cerrada de los elementos. Por ello, una opinión como la del artista Alfio Bonanno (Sicilia, 1947) representante de la corriente del Land Art en Italia, corresponde con el híbrido correcto y necesario para afrontar la cuestión:

Quando estuve en Houston me impresionaron mucho los rascacielos. Me encantaría tener la oportunidad y el reto de trabajar con ese paisaje concreto. Estoy seguro de que podría integrar parte de mis ideas y mi experiencia, adaptar un lenguaje específico para ese lugar y aportar un toque de calor humano a esas formas poderosas y frías. A veces necesitamos contraponer las cosas para apreciarlas adecuadamente. (Grande, 2005, pp.106-107)

Y es que el arte también puede servir para recordarnos que la ciudad fue una vez un bosque o un pantano. Es posible que, aún no a simple vista, conserve la memoria o la huella de su vida anterior. Ese *otro paisaje* existe mirando más de cerca; *aquí dónde siempre hemos estado, donde menos esperamos encontrarlo*, como una aparentemente invisible tela de araña.

La finura y perfección de la tela de araña han sido motivo recurrente de atención y estudio a lo largo del tiempo, atribuyendo a este animal diversos significados, casi siempre relevantes. En simbología, es uno de los signos más ambivalentes, existiendo, incluso, definiciones opuestas en cuanto a lo que representa. Posee, principalmente, tres proyecciones: la emanada de la marcada característica pugnaz de la araña; la relacionada con el aspecto funcional de la tela que teje; y la que tiene que ver con la forma geométrica y espiral que nace alrededor de un centro y lo envuelve. Para esta ocasión, se presenta un especial interés por las dos últimas.

La tela de araña supone en sí misma una estructura con cualidades complementarias que nos pueden sorprender desde nuestro posicionamiento como humanos. Se trata del hogar del arácnido, al mismo tiempo que la trampa para sus presas. Por otra parte, aún considerándose la red en forma de hilo más resistente del mundo, es relativamente frágil. "La fragilidad de la tela de araña ha hecho pensar también en la inestabilidad y vulnerabilidad de las cosas." (Revilla, 2018, p.58) A partir de esto, se encuentra una asociación muy concreta entre sus aspectos conceptuales y la idea de ciudad desarrollada a lo largo de las páginas anteriores.

Se podría decir que la ciudad contemporánea nace como resultado del denso tejido de la vida social. Sus funciones y actividades se rozan y entrelazan creando complementariedades y paradojas. El espacio urbano se corresponde con un nudo de intereses sociales, políticos y económicos, cuya credibilidad es tan resistente como frágil. Forma una estructura que se expande a partir de fragmentos, que pueden tener o no que ver, construyéndose a modo de red.

Añadiendo otras referencias visuales, pero defendiendo la misma idea, se suele decir que la ciudad adquiere la forma artística del collage; debido a que se experimenta como un collage infinito y un montaje de impresiones. Asimismo, la obsesión contemporánea por el collage refleja una fascinación por el fragmento. La propia construcción de la tela de araña podría entenderse desde esta perspectiva: un collage natural. La araña empieza con la proyección de unos radios que conforman la seda estructural, para posteriormente trasladarse al centro y dar forma a lo que será la seda de captura. Cada pequeño hilo de seda se ensambla con el anterior, dando lugar a un tejido de componentes aislados que adquieren fuerza al ser enlazados en su conjunto.

Paradójicamente, este tipo de método, que consiste en unir elementos que aparentemente se encuentran separados, es el empleado por las disciplinas científicas que estudian el cambio climático. El motivo por el que son tan cuestionadas es precisamente el siguiente: trabajan a partir de centenares de miles de hechos diminutos que cobran fuerza gracias a la multiplicidad; evidentemente cada uno de ellos es siempre muy frágil. Bajo este prisma, y retomando lo expuesto en el primer apartado de este *estado de la cuestión*, la *naturaleza* ya no es lo que se abarca desde un punto de vista distante al que el observador puede saltar idealmente para ver las cosas "como un todo," sino el ensamblaje de entidades contradictorias que deben ser compuestas como un conjunto.

Las arañas y sus telas han sido una fuente inagotable de inspiración para los artistas de todas las épocas. Se pueden encontrar pinturas rupestres, bajorrelieves en monumentos megalíticos, esculturas monumentales en museos de arte moderno, arquitectos que imitan sus estructuras ligeras y, hasta músicos que han compuesto ballets donde la araña es protagonista. Incluso el pintor Diego Velázquez, elige la historia mitológica de Aracne, la gran tejedora convertida en araña por Palas Atenea, para situarla en el que ahora se sabe, es el fragmento más antiguo de su célebre cuadro *Las hilanderas* (1655-1660).

Imagen 10: Diego Velázquez, *Las hilanderas o la fábula de Aracne*, 1655-1660, óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm.



Pero al pensar en un creador cuyo trabajo esté condicionado por la presencia de la araña, el nombre que de manera general aparece en el imaginario del arte actual, es el de Louise Bourgeois (París, 1911 - Nueva York, 2010). A día de hoy, es reconocida como una de las artistas que más ha contribuido a la innovación material y conceptual de la escultura, sobre todo a partir de los años setenta. Se trata de una figura emblemática, tanto en el discurso de la sexualidad femenina, como en la presencia de lo psicoanalítico en el arte. En la evolución de sus manifestaciones artísticas, así como en el recuerdo de sus vivencias, se explicita un interés por este curioso animal. De una forma laboriosa y similar a la de esta, teje a partir de su memoria, una obra poderosa y personal. Sin embargo, no emplea su pasado de forma narrativa o ilustrativa, sino como un punto de partida para proponer una poética propia. La influencia de Louise Bourgeois, no se limita exclusivamente a este proyecto, sino que forma parte de la mayoría de los realizados hasta el momento.

La espiral es un intento de controlar el caos. Tiene dos direcciones ¿dónde te sitúas en la periferia o en el vórtice? Empezando por el exterior, está el miedo a perder el control; las vueltas cada vez son más estrechas, una retirada, un proceso de presión encaminado hacia la desaparición. Empezar en el centro supone la afirmación, pues el movimiento hacia el exterior es una representación del acto de dar, de ceder el control: de confianza, de energía positiva, de la vida misma. (Bourgeois, 2002, p.122)

Por otra parte, es también clave la influencia de Mona Hatoum (Beirut, 1952). Su primer acercamiento al arte se dio desde el campo de la performance, para posteriormente, a partir de 1994, dedicarse casi en exclusiva a la instalación; siempre desde una herencia minimalista y conceptual. Con *Web* (2006), comienza a cuestionar los límites del arte tradicional, cambiando objetos convencionales de escala. La obra en sí, consiste en una tela de araña suspendida, formada y construida por esferas de cristal. La intimidad, fragilidad y belleza estética de la pieza, hacen referencia, de una manera muy sutil y poética, a su semejante natural.

En tercer lugar, es importante la figura de Tomás Saraceno (San Miguel de Tucumán, 1973) que además, se caracteriza por ser un artista comprometido con la crisis medioambiental. Fascinado por la ciencia, la tecnología, la arquitectura, y por supuesto el arte, sus obras son utopías que proponen transformaciones del modo de habitar. Trabaja en colaboración con múltiples especialistas, tanto científicos como técnicos de todo tipo. En su producción, destacan claramente dos obsesiones: las arañas y la ingravidez. Encuentra inspiración en el estudio de las telas de araña, en la geometría de las pompas de jabón, en la astrofísica o en las utopías que aspiran a un futuro mejor para el planeta. Está convencido de que el arte puede servir para reflexionar sobre los problemas actuales, pero también puede contribuir a encontrar formas de vida sostenibles y respetuosas con el entorno.

Imagen 11: Louise Bourgeois, *Je t'aime*, 2005, técnica mixta sobre papel, 60 dibujos de 24,1 x 20,3 cm cada uno.

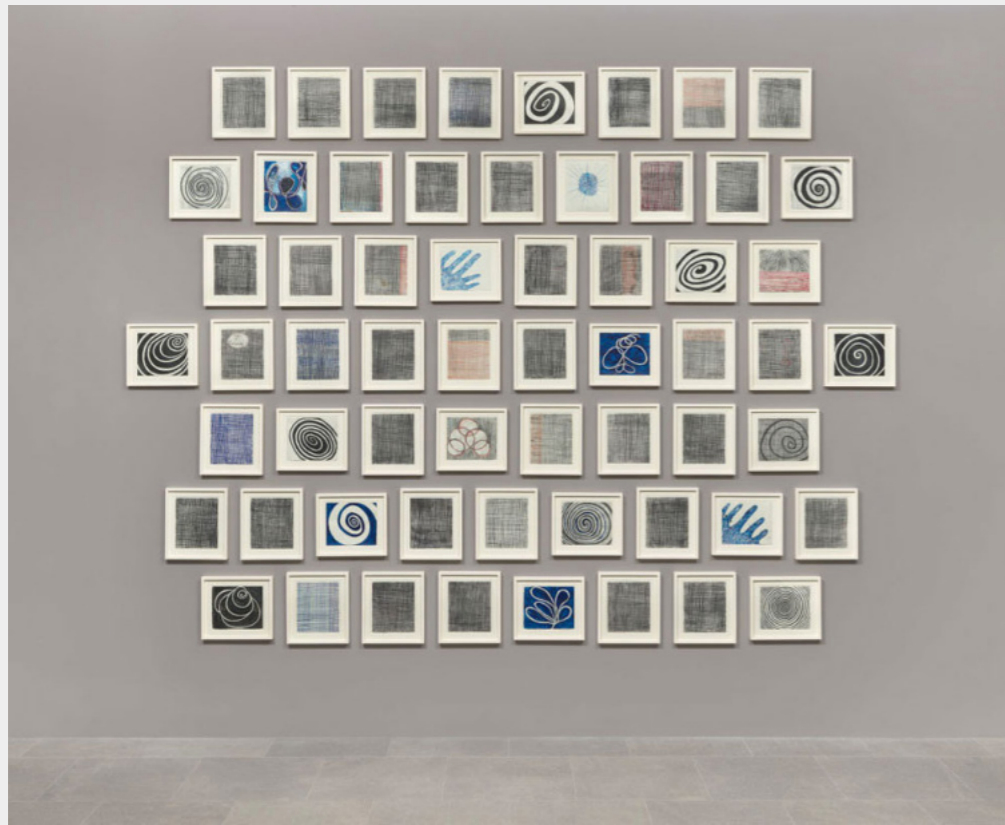


Imagen 13: Tomás Saraceno, *Formación de galaxias a lo largo de filamentos, como gotas de agua por las hebras de una telaraña*, 2008, hebra elástica, dimensiones variables.



Imagen 12 y 14: Mona Hatoum, *Web*, 2006-2007, bolas de cristal y cable metálico, dimensiones variables.



Con estas referencias y pensando que todo adquiere un significado diferente a lo largo de la existencia de cada uno, esa relación conceptual entre la tela de araña y la condición humana de la que se hablaba en la segunda página de la introducción, o ese reflejo con la casa durante el confinamiento domiciliario, es extrapolable a la situación problemática de la ciudad actual; en sus implicaciones tanto ecológicas como sociales. Hoy en día se clasifican los espacios urbanos en función de lo fácil que sea atravesarlos o salir de ellos, y se habla de la creación de sistemas herméticos en los que no hay escapatoria. De manera metafórica, podría decirse que *nos encontramos atrapados en la espiral del capitalismo como en una tela de araña que nosotros mismos hemos creado, formando una sociedad masiva, urbana y de la abundancia*. Precisamente, la claustrofobia de masas que se apodera de la gente es una de las razones del gran pánico ecológico, que se caracteriza por el miedo a que el planeta no pueda asegurar nuestro desarrollo.

Toda la confianza en la razón y en la perfectibilidad del género humano ha ido sometiéndose de manera progresiva a un "principio de terror" que hace del miedo, desplazando a la fe, la piedra angular de nuestras actitudes frente a la existencia. (Virilio, 2012, p.9)

Sin embargo, aún siendo conscientes de ello y afectados por esta crisis, hablando en nombre de los europeos por ser el contexto desde el que se desarrolla este estudio, podría decirse que siguen formando parte de los privilegiados del mundo. Podría decirse que se hallan bajo la influencia de un sentimiento de lo sublime que les aterra al mismo tiempo que apresa, siendo testigos de esta aceleración y el conjunto de grandes cambios como un pez en su pecera: aislados e inmóviles.

"Metáfora del pliegue de Deleuze: las obras de arte, como las ideas nuevas, crecen por medio y allí dónde hay que instalarse, donde se produce un pliegue." (Mayo, 2019, p.54) En el número 2 de la *Internationale Situationniste*, aparece un artículo firmado por Abdelhafid Khatib, que empieza con la siguiente frase "la asfixia que provoca el mundo en que vivimos, que nos domina y nos aplasta." (Maderuelo, 2008, p.180) Caos climático, fobias alimentarias, pandemias, pánico bursátil, crack económico, miedo existencial,... Los miedos individuales y colectivos se suman y se refuerzan los unos a los otros, generando una dinámica que parece caer en cascada sobre el mundo. El miedo se ha convertido en un entorno: preocupa y ocupa. Antes, se trataba de un fenómeno relacionado con acontecimientos localizables, identificables y circunscritos en el tiempo. Hoy, es el mundo mismo, limitado, saturado y encogido lo que oprime, provocando una especie de claustrofobia. "Hemos pasado de agorafobia a la claustrofobia." (Virilio, 2012, p.64)

Metodología

OBRA GRÁFICA SERIADA
Estampas en fotopolímero

Múltiples formatos A4 sobre diferentes
papeles de reciclado

2022

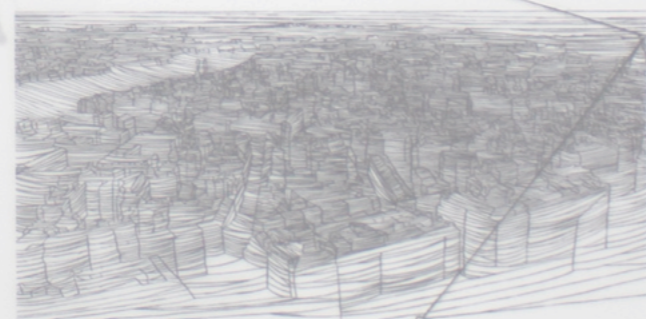
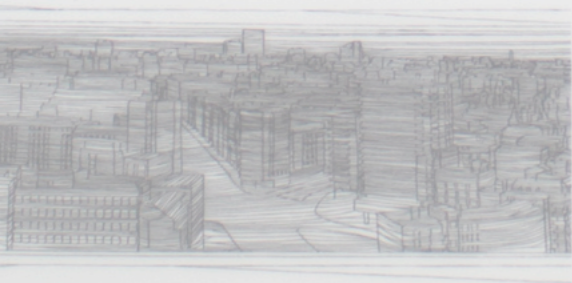
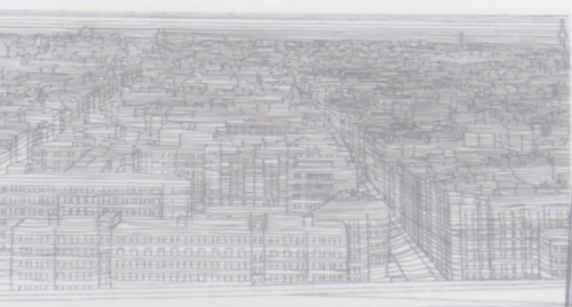
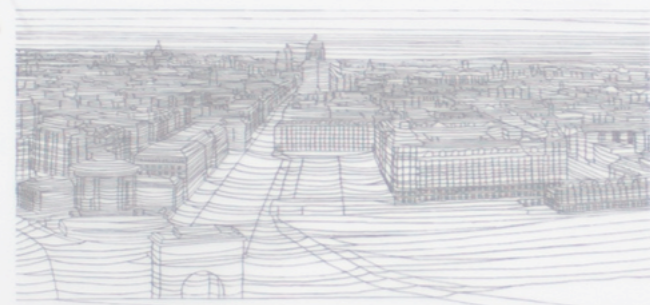
TFM

Bocetos finales del proyecto

Tinta china sobre papel

42 x 29'7 cm

2022



Dentro del ámbito artístico, la investigación teórica está profundamente ligada a la formalización de una obra. Realizar un proyecto en el contexto de las Bellas Artes, supone para muchos un doble esfuerzo metodológico, por tener que tratar con diferentes herramientas y métodos al mismo tiempo. En el caso del presente estudio, lo plástico nace como consecuencia de los diferentes avances que ocurren en el ámbito conceptual; por lo que se generan varios y diferentes resultados, que aparecen a lo largo del tiempo que dura este proceso. Ambas partes crecen progresivamente y en absoluta simbiosis: una no es posible sin la otra.

Asimismo, se trata de un proyecto enmarcado dentro de un contexto muy concreto: el Máster de Investigación en Arte y Creación de la Universidad Complutense de Madrid. Teniendo en cuenta la temporalidad de este, un año, se aprovecha al máximo los recursos y las posibilidades que ofrece. Se utiliza lo desarrollado en la diferentes asignaturas que lo componen, para enriquecer paulatinamente tanto la parte práctica como narrativa de la investigación.

En cuanto a la estructura de esta, se sigue un método denominado *investigación acción*, en el que se suceden de manera cronológica, una serie de fases. Empezando por un momento de *observación*, en el que se diagnostica el problema o la situación con la que se va a trabajar. Existen una serie de presupuestos previos, fundamentados en una línea de trabajo iniciada y unos antecedentes teóricos, mostrados en la *introducción al objeto de estudio*. El fin consiste en dar continuidad a estos, pero incorporando nuevas ideas, experiencias y formas.

A continuación, se elabora una *planificación*, en la que se estudia de manera detallada las nuevas referencias. *El estado de la cuestión* se corresponde con el protagonista de este punto. A lo largo de este, se define el marco teórico que servirá como base en el posterior desarrollo de la obra. Se analizan diferentes fuentes, procedentes de materiales académicos específicos: dibujo, escultura y grabado; o de otras disciplinas, tales como historia, filosofía, antropología, sociología y arquitectura entre otras.

Posteriormente, se pasa a la acción, en la que se intenta poner en práctica lo formulado con anterioridad. En esta situación, podría decirse que el taller del artista se equipara al laboratorio del científico; se trata del lugar en el que se realizan los experimentos y las pruebas propias del trabajo. La documentación de las últimas, será recogida en los capítulos del estudio correspondientes al *desarrollo*.

Finalmente, tiene lugar una reflexión y evaluación, en la que se examinará de manera crítica los procesos generados, junto a los elementos resultantes de estos.

La ciudad, citada en tantas ocasiones, no es exactamente la protagonista de este estudio, sino el punto central en el que confluyen el resto de líneas narrativas exploradas a lo largo del mismo. Si se traslada esta idea de cómo se construye la estructura teórica de este texto a una imagen visual, para facilitar su comprensión, se presentaría nuevamente la forma de una tela de araña. *La idea de ciudad* se situaría en el centro de la red, funcionando como punto de conexión entre los diversos hilos que llegan y se extienden a partir de ella. En un intento por ser todavía más literal, la idea de ciudad sería esa especie de punto cartográfico que indica un kilómetro cero. En referencia a Madrid, inevitablemente recuerda al situado en la Puerta del Sol, a partir del que *surgen todas las carreteras de España*. Es sugerente intentar entender la forma de estructuras teóricas abstractas por medio de imágenes ampliamente reconocibles, y que a simple vista no tendrían mucho que ver.

¿Sucedió alguna vez el que los seres humanos no habitaran ciudad alguna? Pues que ciudad puede ser ya la cueva, el rudimentario palafito. Ciudad es todo lo que tiene techo. Y al tener techo, puerta. Un dintel y un techo, una habitación donde solamente su dueño y los suyos, y los que él diga, pueden entrar, por escaso abrigo que proporcione. Ya ese hombre ha trazado un límite entre su vida y la del universo, una frontera. (Zambrano, 1989, pp.107-108)

La elección de este pequeño párrafo del texto que María Zambrano le dedica a la ciudad en su escrito *Claros del bosque*, no es casual ni aleatoria. En él, se apunta una idea clave: la existencia de una frontera entre ser humano y naturaleza, materializada mediante la creación de la ciudad. Como diría posteriormente Maderuelo en su extenso estudio acerca del paisaje, la construcción de la ciudad es un ejercicio de esculturización del territorio. En ambos casos, se tratan de interpretaciones demasiado cerradas de las categorías que designan lo que forma parte de lo natural, y lo que no; una temática cuestionada en profundidad a lo largo del *estado de la cuestión*. Sin embargo, es importante volver sobre ello, aunque de forma más breve en esta ocasión, por corresponderse con un punto de inflexión clave de este proyecto. El concepto de ciudad es entendido desde una posición contradictoria; en la que convive, por un lado, la necesidad de reivindicar categorías más flexibles que no la coloquen enteramente al margen de lo que se considera natural, y por otro, la conciencia de una problemática ecosocial real. En este punto, retomamos la frontera descrita por Zambrano, "ya ese hombre ha trazado un

límite entre su vida y la del universo, una frontera.” (Zambrano, 1989, p.108) Por medio de esta poética afirmación, se registra la gran distancia existente entre el ser humano y el entorno que le rodea. Una separación, aparentemente tan clara e insalvable, que da cuenta, rápidamente, de la complejidad de trabajar con un asunto de este tipo.

No se encuentra una frase mejor para resumir esta situación, que la siguiente: *algo que nos sobrepasa y nos interpela*. Es complicado cuestionar o rediseñar algo, cuando se forma parte de ello. La dificultad se vuelve mayor aún el que caso de la ciudad, por tratarse de una construcción inherentemente humana. Desde sus inicios, se corresponde con un enclave de poder, y sus espacios han adquirido coherencia a imagen del ser humano mismo. Reúne a personas, elementos y situaciones distintas, e intensifica la complejidad de la vida social. Todos estos aspectos forman parte de su experiencia: diferencia, complejidad y extrañeza.

Sin embargo, su complejidad no se limita únicamente a la relación que establece con el individuo que la habita y, en cierta medida, la construye; sino a todos los conflictos y batallas que libra al mismo tiempo. Por tanto, ¿de qué manera abordarla satisfactoriamente en un único estudio? Un estudio, además, limitado en dos de sus principales facetas: extensión y tiempo. Sintetizar o concretar parece la respuesta más obvia. Pero, de nuevo, ¿cómo hacerlo cuando se quiere hablar de algo tan abstracto y poco tangible como la experiencia sensorial que se experimenta con este lugar? Una experiencia, por otra parte, subordinada a la diversidad de asuntos que en este escenario acontecen, y se vuelven, como mínimo, de necesaria mención.

Pese a lo que pueda parecer, se cuenta con la presencia de dos grandes aliados: la figura del turista epistémico, y el carácter artístico de este proyecto. Lo último se traduce en formalizar una respuesta por medio de la creación de una imagen. Una imagen capaz de resolver satisfactoriamente la situación, o al menos intentarlo, tanto a nivel teórico como plástico.

En lo práctico, esta idea de encontrar en una imagen la respuesta, requiere de sucesivas fases. Es decir, no se alcanza la creación de dicho resultado visual en el primer intento, sino que se trata de un proceso. El origen se sitúa en una asignatura correspondiente al primer cuatrimestre del Máster, *Narrativas Digitales*, y la elaboración de su proyecto final. En el último ejercicio, se exigía la construcción de una imagen de carácter digital para su posterior impresión, explorando las posibilidades técnicas que ofrecía el medio. En este momento, ya existía la certeza de trabajar con la ciudad, entendiéndola como centro de diversos conflictos. Una decisión profundamente influenciada por un acontecimiento biográfico concreto, mencionado previamente en la segunda página de la introducción: el cambio de residencia de un entorno rural naturalmente idealizado a una gran ciudad, y el enfrentamiento emocional

Imagen 14: Nerea Cordeiro, *Hacinados en bosques de hormigón*, 2021, imagen digital, 70 x 100 cm.



que conlleva. Sin embargo, el conocimiento teórico que se tenía con respecto a esta temática, todavía era muy escaso. Por lo que marcar un rumbo o una dirección, resultaba una decisión altamente compleja.

Debido a esta situación, sucede un primer acercamiento plástico desde la total experimentación; una respuesta que se materializa en la forma artística de un *collage*. Se crea una composición caótica e híper saturada de elementos, que aunque parecen no tener nada en común, forman el denso tejido de las preocupaciones, tanto teóricas como personales, apreciadas en esa ocasión espacio-temporal. Pese a no tener mucho en común con las obras que se presentarán en los apartados siguientes, marca el inicio de estas. Se equipara a ese primer trazo de pintura en el lienzo vacío, que es pura expresión y nada tiene que ver con el resultado final, pero forma parte imprescindible del camino al que conduce.

Tras esta primera e instintiva respuesta, se inicia un período de asimilación de aquello conseguido. Transcurriendo un margen temporal de un mes desde la realización de la obra anterior, se empieza un diario de bocetos, que pretende establecer las pautas del proyecto en ciernes. La primera decisión consiste en sintetizar los elementos expuestos en el anterior *collage*, eligiendo el género paisajístico para ello. Al principio, desde aproximaciones muy torpes, en las que todavía no se encuentra el modo adecuado de materializar las ideas. Pero, antes de narrar cronológicamente los avances que van sucediendo en el ámbito del dibujo, es preciso hablar de la relación personal que existe con el concepto de paisaje.

Su elección acontece de manera orgánica, en estrecha y proporcional vinculación con la investigación teórica. A nivel personal hay algo de paradójico en su utilización, teniendo en cuenta que fue el método empleado durante la niñez para aprender a pintar. Los primeros cuadros realizados, concretamente en óleo sobre lienzo, se correspondían con imágenes de paisajes verdes, frondosos, bucólicos e ideales. Es curioso contemplarlo con el paso del tiempo, bajo una perspectiva y experiencia diferente.

Conviene recordar aquello que se decía en el *estado de la cuestión*: el paisaje es una construcción mental. Además, surge a partir de la constatación de que existen diferencias entre territorios. Se retoma nuevamente la cuestión del cambio de residencia, para establecer una comparativa entre las pinturas realizadas hace años y los dibujos que empiezan a aparecer en este momento. Todo aquello de lo que se rodea uno, condiciona inevitablemente sus acciones, decisiones e incluso su trabajo. ¿Es posible que la elaboración de estos cuadros estuviera influenciada por el lugar en el que se vivía? ¿Si en vez del campo, hubiese sido una ciudad, los resultados serían diferentes? Del ámbito de las suposiciones no pueden obtenerse respuestas claras o certeras. Sin embargo, es preciso matizar como la mayor parte de los motivos presentados eran directamente sacados de imágenes propias del entorno más próximo. Sobre esto, la artista Louise Bourgeois dice que resulta imposible entender la lógica de una persona que se encuentra en estado de inspiración. “Los procesos no son predecibles ni científicos, sino que todo se desarrolla en una maraña de asociaciones... pero de un modo positivo. Solo se puede esculpir si uno se encuentra en un estado de exaltación controlada.” (Bourgeois, 2002, p.72)

Algo semejante ocurre en el momento presente: la imagen de la ciudad se convierte en un medio a través del que tratar una situación. Es incorporada al trabajo, no como algo ajeno observado desde la mirada del individuo pasajero, sino como una realidad viviente de la que forma parte. Acerca de esta cuestión, Heidegger escribe “la andadura del trabajo permanece hundida en el acontecer del paisaje.” (Agrasar et al., 2011, p.115) Y ello, no en instantes intencionados de inmersión hedonista y empatía artificial, sino sólo cuando la propia existencia se encuentra en su trabajo. No se trata de contemplar el paisaje, sino de interpretarlo desde dentro. Una actitud, como se decía al principio de este párrafo, contraria a los ojos contemplativos del huésped y veraneante.

Precisamente en una actualidad en la que dominan los medios de masas, se habla del viajero como un espectador de televisión, que experimenta el mundo en términos narcóticos. Se dice que su cuerpo se mueve pasivamente, desestabilizado en el espacio hacia destinos situados en una geografía urbana fragmentada y discontinua. Ideas sobre el cuerpo que coincidieron con el nacimiento del capitalismo moderno, y contribuyeron a la gran transformación social que se denomina *individualismo*. Al desplazarse libremente, disminuye la percepción sensorial, el interés por los lugares o por la gente. Toda conexión visceral profunda con el entorno amenaza con atar al individuo: para moverse con libertad, no se pueden tener muchos sentimientos. Hoy, cuando este deseo de movimiento ha triunfado sobre los estímulos sensoriales del espacio en el que se desplaza el cuerpo, el individuo móvil contemporáneo ha sufrido una especie de crisis táctil: el movimiento ha contribuido a privar al cuerpo de sensibilidad. Este principio general se ha hecho realidad en las ciudades sometidas a las necesidades del tráfico y del movimiento individual rápido, ciudades llenas de espacios neutrales que han sucumbido al valor dominante de la circulación. Este espacio del *no lugar*, tal y como apunta el anteriormente citado Marc Auge, no crea ni identidad singular ni relación, únicamente soledad y similitud.

Sin embargo, en palabras de Betty Beaumont “la observación es clave para cambiar el orden de las cosas” (Grande, 2005, p.269). La manera de trabajar la ciudad en la obra plástica resultado de esta investigación, es totalmente contraria, incluso crítica, con lo expresado en el párrafo anterior. A fin de cuentas, existe, para una misma época, una pluralidad de mentalidades. Cada uno tiene su modo específico de concebir las relaciones humanas, la disposición de las habitaciones, la estructuración de las ciudades, las fronteras de la intimidad y, con respecto al tema que ocupa, los desplazamientos individuales. Por ello, lo que aquí se pretende es contar la historia de la ciudad a través de una experiencia corporal personal. Una experiencia activa, atenta y curiosa, en la que tanto ciudad como cuerpo se complementan y definen mutuamente. Construir un mapa subjetivo: una presentación imaginativa y personal que entienda el territorio a partir de hitos y recorridos propios;

un signo del modo en que se habita ese espacio. Se suele decir que para comprender un edificio es necesario desplazarse por su interior. "En lo que respecta a mi arte, vivo en un mundo creado por mí. Allí soy yo quien tomo las decisiones, quien tiene el poder. En el mundo real, sin embargo, no me interesa el poder." (Bourgeois, 2002, p.128)



Imagen 15: Nerea Cordeiro, pintura realizada a los 14 años, 2014, óleo sobre liezo, 70 x 50 cm.

Imagen 16: Nerea Cordeiro, cuaderno de bocetos, 2022, Tinta sobre papel, 21 x 14,8 cm.



Trabajar con el paisaje, también significa recuperar conceptos como *lo sublime*. Aunque se le dedica un apartado exclusivo en el *estado de la cuestión*, es preciso volver sobre él para aclarar aspectos relacionados con la obra artística. Por ello, en las siguientes líneas se intentará resolver la importante pregunta de qué papel ocupa en esta investigación.

¿La existencia de un contexto marcado por la convulsión y la desorientación actúa como detonante del pensamiento de *lo sublime*? En párrafos anteriores, se planteaba este interrogante, al mismo tiempo que citaba brevemente algunos ejemplos históricos. En lo que respecta a esta investigación en particular, la respuesta parece ser afirmativa. El sentimiento de lo sublime surge de manera espontánea e inevitable ante una situación de sobre-estimulación máxima, que genera sorpresa y atracción, a la vez que gran rechazo, con respecto a la ciudad. Esta se presenta como un nuevo espectáculo en el que naturaleza y cultura convergen en un todo caótico.

Al inicio de esta vivencia con la ciudad, no se era del todo consciente de las sensaciones experimentadas, por encontrarse precisamente en medio de ellas. Expresado de otra forma, algo similar a lo que ocurre cuando uno se halla en un bosque, rodeado por altas copas que reducen la visibilidad del cielo, y la posibilidad de captar alguna referencia espacial del lugar en que se encuentra. Tiene su lógica: cuando se está rodeado por algo, en una posición desaventajada en cuanto a escala, es complicado discernir aquello que se está percibiendo. Peor aún imaginar una visión panorámica de lo que le rodea. Se trata de algo que puede ocurrir tanto en un medio tradicionalmente considerado natural, un bosque, como en una ciudad. En consecuencia, surge la inevitable necesidad de observar tal escenario con altura y perspectiva. En la experiencia concreta que ocupa esta investigación, la solución consistía en

buscar una azotea para la contemplación, lo que sería equiparable a una *cima* o *monte* en el bosque.

Al realizar este ascenso a la cúspide de uno de los muchos grandes edificios que tiene Madrid, la sensación fue reveladora. El sentimiento de pequeñez frente a la inmensidad era, simplemente, indescriptible. De pronto, considerar lo sublime tenía sentido, como si se tratase del fin último perseguido por todo lo demás. Al igual que en otras ocasiones similares, se alcanzaba una especie de identificación con el famoso *caminante* del cuadro de Friedrich, mencionado repetidas veces en asignaturas escolares de Historia del Arte. Pero en este caso, existía una gran diferencia con respecto a las pinturas románticas: ese personaje no caminaba sobre un mar de nubes, un acantilado o un horizonte infinito, sino sobre azoteas de múltiples edificios, que ocupaban la superficie hasta donde cubría la vista. Ese golpe de realidad instantánea, suscitó la aparición de una nueva certeza en este proyecto.

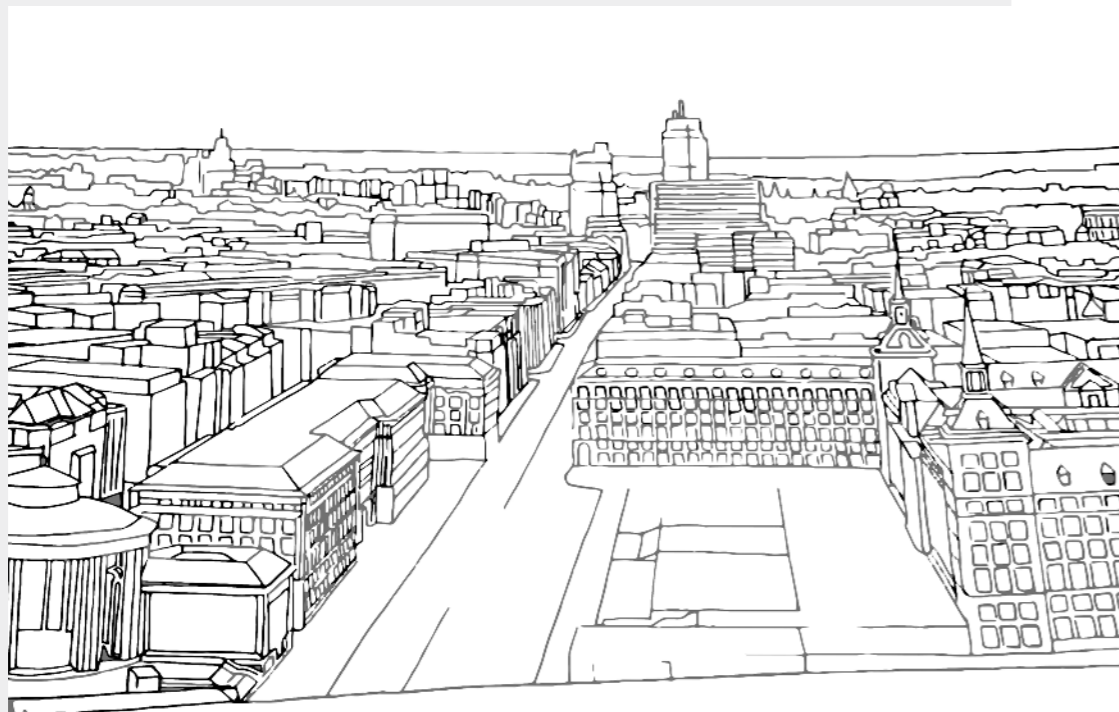
Cuando se observa el paisaje madrileño a vista de pájaro, este se convierte en algo maravilloso y aterrador al mismo tiempo. Como escribe Bruno Latour, surge un inevitable sentimiento de culpabilidad que no está presente cuando se contempla, por el contrario, un paraje natural sin interferencias humanas. En el primer caso, más bien despierta el siguiente pensamiento: *nosotros hemos construido esos elementos que lo abarcan todo*. Desde lo alto, la ciudad parece una colonia que se extiende infinitamente y de manera descontrolada. Es caos y multiplicidad, pero también orden y geometría. Y lo más importante: todo ello se encuentra vinculado entre sí. Circulación y conectividad como los valores predominantes de este tiempo.

Por este motivo, retomando el desarrollo temporal del dibujo que está siendo descrito en estos apartados, se vuelve imprescindible trabajar con el paisaje contemplado desde las alturas; en un intento por plasmar sobre el papel las emociones experimentadas. La visión de escenarios urbanos con todo aquello que los compone conectado entre sí, cuyas formas se pierden y deshacen conforme alcanzan el horizonte. Retomando nuevamente las palabras de Ruiz de Samaniego en *Cabañas para pensar*: tanto el pensador como el artista debe ser un individuo de fronteras, habitante del límite; el apartado al margen es el que tiene el poder de mirar más lejos, de observar desde la debida distancia las cosas y a sus coetáneos. Desde esa perspectiva, puede abarcar con su mirada una inmensa amplitud. A fin de cuentas, ¿no es esto lo que se está haciendo? ¿Esta experiencia de subir a una azotea no surgió en base a la necesidad de poder ver las cosas con un poco más de lejanía? Se suele decir que para apreciar bien una pintura, es necesario separarse de ella. En esa posición, las manchas, abstractas en primerísimo plano, adquieren forma. Con la ciudad sucede un poco igual: la distancia permite apreciar con perfecta exactitud el conjunto de los fragmentos que la componen. Y en la lejanía, o en la desconexión, radica precisamente el profundo sentimiento de lo sublime.

Imagen 18: Nerea Cordeiro, Madrid desde el Faro de Moncloa, 2022, imagen digital.



Imagen 19: Nerea Cordeiro, boceto a partir de la fotografía anterior, 2022, tinta sobre papel, 29,7 x 42 cm.



Tela de araña: herramienta y arma

“Eliminar el filtro de lo nuevo favorece vínculos conceptuales que de otro modo permanecen ocultos, en lo que constituye una fértil alianza en que lo pasado nos ayuda a comprender el presente y viceversa.” (López del Rincón, 2018, p.17) Esta clara y concisa cita textual, resume a la perfección el papel que ocupa la tela de araña dentro de la línea de trabajo expuesta en la introducción, y por ende, desarrollada en el presente proyecto.

En sus inicios, el citado elemento natural surgía como una fuente visual y metáfora con la que dar forma a una experiencia biográfica compleja, que necesitaba ser canalizada y expresada a través del medio artístico: el confinamiento domiciliario. En la primera obra en que se manifiesta, se procede a ella desde un acercamiento demasiado superficial. Sin embargo, sus bases se asientan de manera progresiva a sus apariciones en proyectos posteriores; hasta que finalmente, la imagen de la tela de araña se convierte en una de las protagonistas de la práctica artística personal.

Con respecto a la investigación actual, tras unas primeras aproximaciones plásticas al paisaje urbano desarrolladas en el capítulo previo, se carecía de un elemento que cerrase la imagen deseada, formal y conceptualmente. Bajo esta situación, es decisiva una intervención del tutor encargado de supervisar y tutorizar el trabajo, en la que expresa lo siguiente: “no creo que quieras hacer *tabula rasa* de todo lo anterior.” (Varas, J., comunicación personal, 27 de diciembre de 2021) Esta opción que aparentemente resulta muy lógica, no era ni siquiera contemplada en medio de la vorágine del proceso; en ocasiones, es necesario alguien externo que recuerde lo que, en el fondo y sin admitirlo, ya se sabe. Este es el motivo por el que se decide incorporar nuevamente la imagen de la tela de araña, que como se adelantaba en el párrafo anterior, había servido de faro y guía en otras obras. En la presente, podría decirse que experimenta un proceso de resignificación, a su vez posible gracias a los años anteriores de trabajo y maduración del concepto.

Una palabra (...) que si desciende hasta esconderse entre la tierra sigue allí latiendo, como semilla. Pues que fija, quieta, no se queda, que si así se quedara se quedaría muda. (...) Palabra que (...) se va, aunque no para siempre, que puede volver de la misma manera o de otra, sin dejar de ser la misma. (Zambrano, 1986, p.85)

Esa semilla que es la imagen de la tela de araña en esta investigación, se adapta y da sentido a las exigencias de hoy, sin perder el significado y la

esencia que le fueron otorgadas la primera vez que se trabajó con ella. Se trata de un claro ejemplo de adaptación a un nuevo contexto, sin perder lo anterior y haciendo uso de ello como trampolín en la búsqueda de nuevos imaginarios creativos.

Del cuaderno tamaño A5, se pasa a papeles sueltos especializados para técnicas húmedas de formato A3. Estos nuevos bocetos recogen las imágenes definitivas que, como se mostrará en el capítulo siguiente, serán trasladadas a los materiales y medios finales. Muestran varias vistas de la ciudad de Madrid, a partir de diferentes perspectivas, empleando la lógica constructiva de las arañas al tejer su tela; la única diferencia reside en que, en lugar de seda, se elabora a partir de tinta china y pincel. Edificios, ventanas y carreteras se unen y conectan por medio de una red de apariencia geométrica a la par que orgánica, buscando una aproximación visual a la estructura natural citada. Siguen el modelo de una red en forma de croquis que nunca se acaba; en la que lo visible y lo invisible, lo conocido y lo que está más allá del conocimiento deben encontrar un equilibrio.

Dibujar y crear utilizando el sistema de trabajo de las arañas, no es muy distinto de lo que Donna Haraway define como *hacer figuras de cuerdas*: pasar y recibir, hacer y deshacer, coger hilos y soltarlos. De la misma forma que ella con su pensamiento y sus textos, se intenta seguir el camino de los hilos para poder rastrearlos y encontrar sus marañas y patrones cruciales, seguir con el problema en tiempos y lugares reales y particulares.

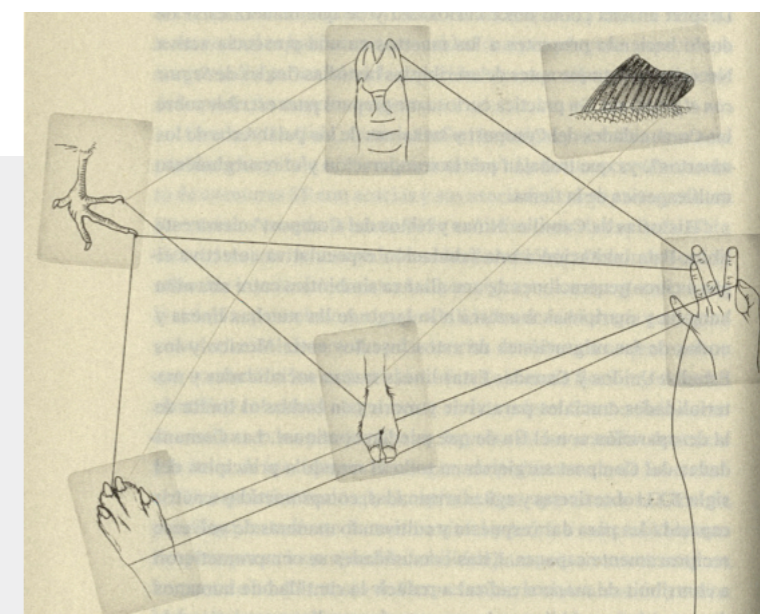


Imagen 20: Nasser Mufti, *Juego de cuerdas multiespecies*, 2011.



Imagen 21: Nerea Cordeiro, detalle *Celdas de Cristal*, obra que ejemplifica el uso anterior de la imagen de la telaraña, 2021.

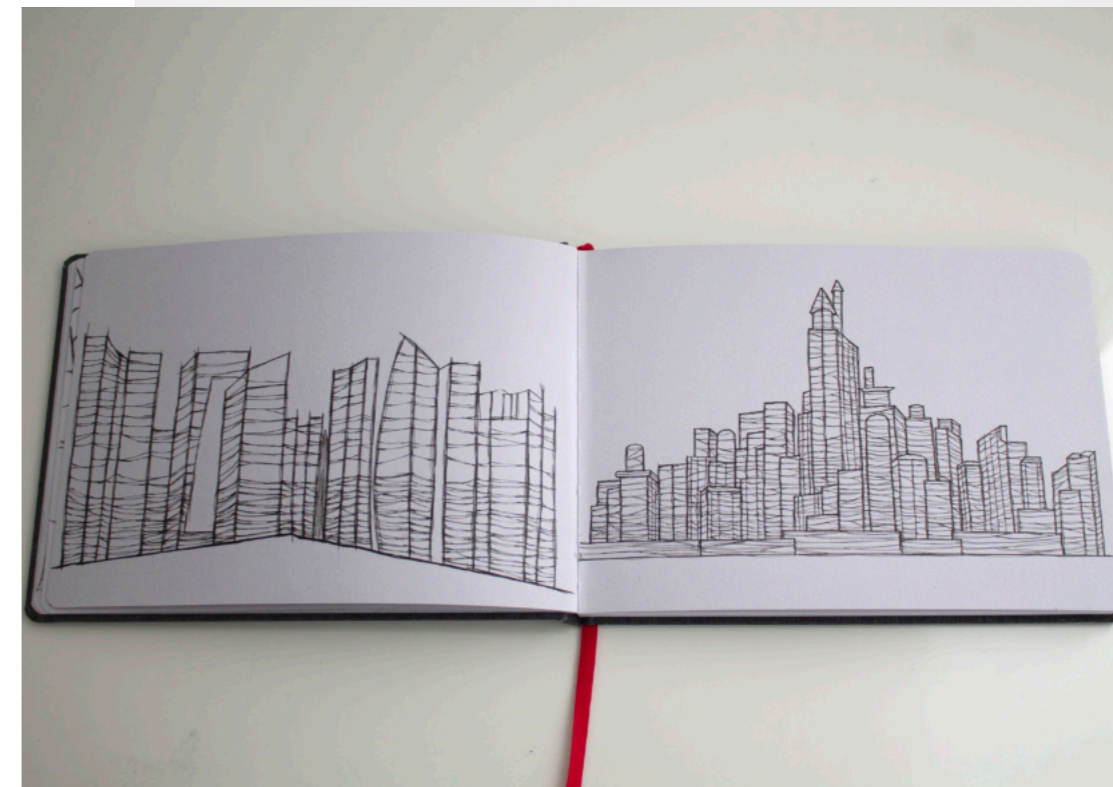
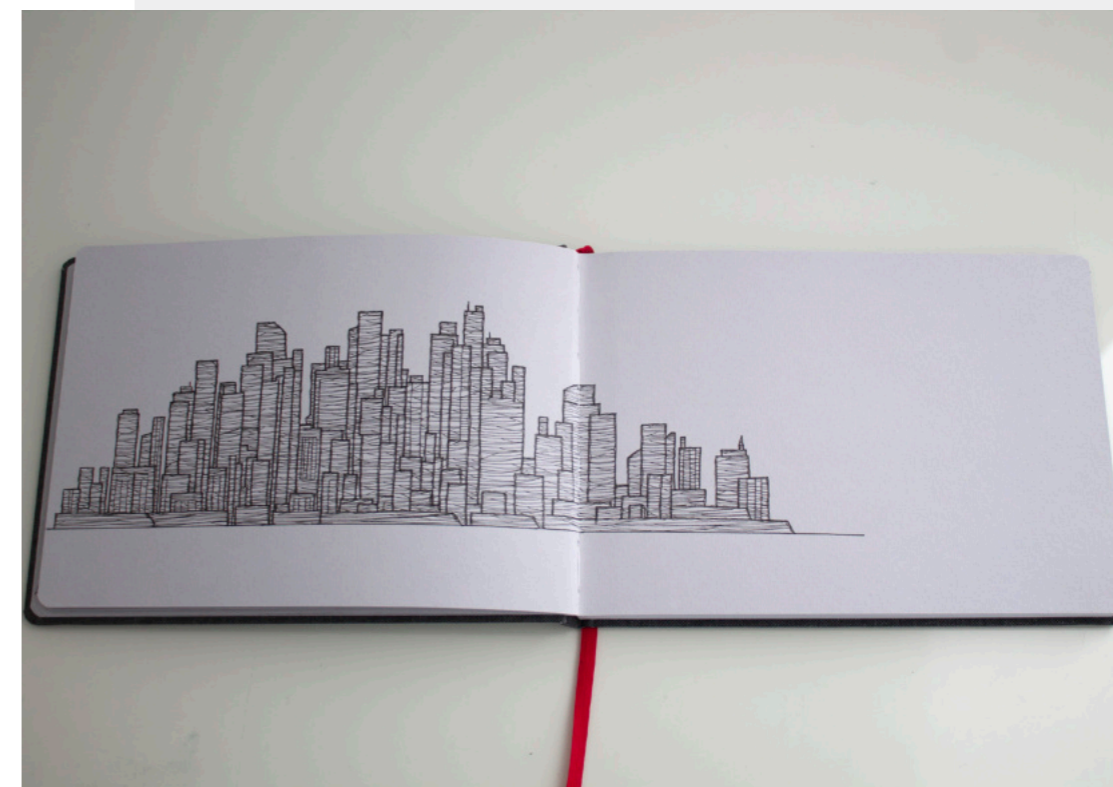


Imagen 22 y 23: Nerea Cordeiro, detalle cuaderno de bocetos, 2022, 14,8 x 29,7 cm.



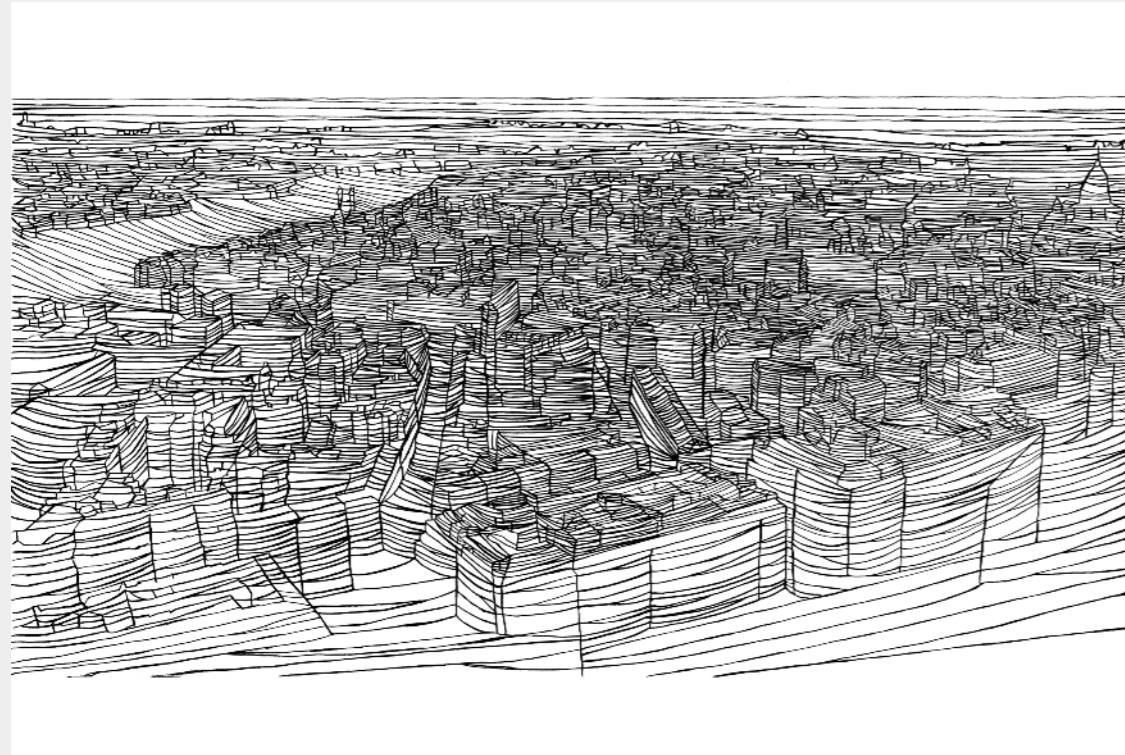


Imagen 24: Nerea Cordeiro, boceto definitivo 1, 2022, tinta china sobre papel, 29,7 x 42 cm.

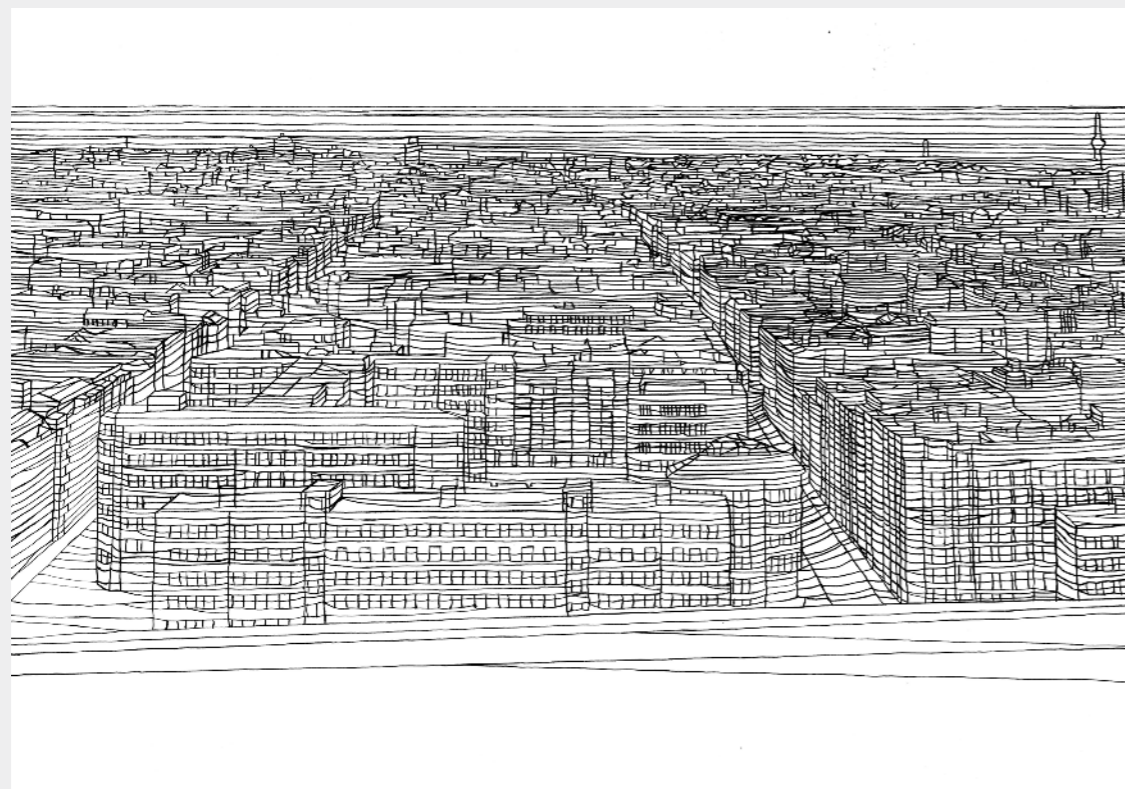


Imagen 25: Nerea Cordeiro, boceto definitivo 2, 2022, tinta china sobre papel, 29,7 x 42 cm.

Imagen 26: Nerea Cordeiro, boceto definitivo 3, 2022, tinta china sobre papel, 29,7 x 42 cm.

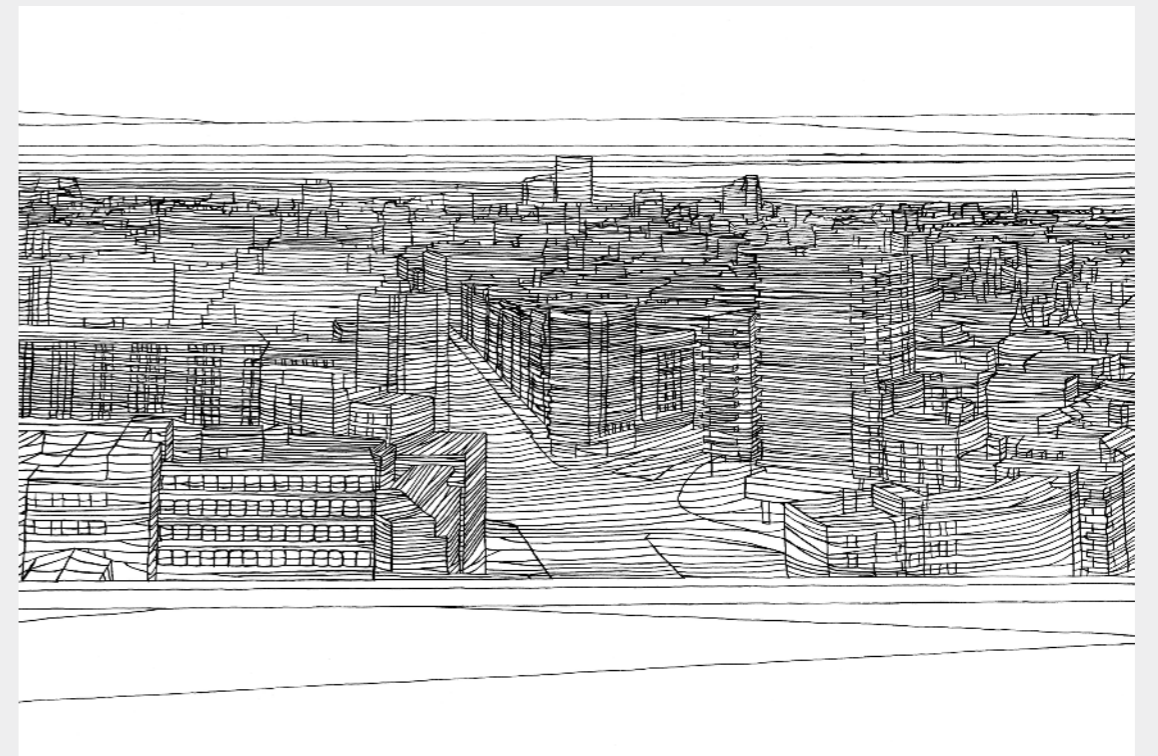
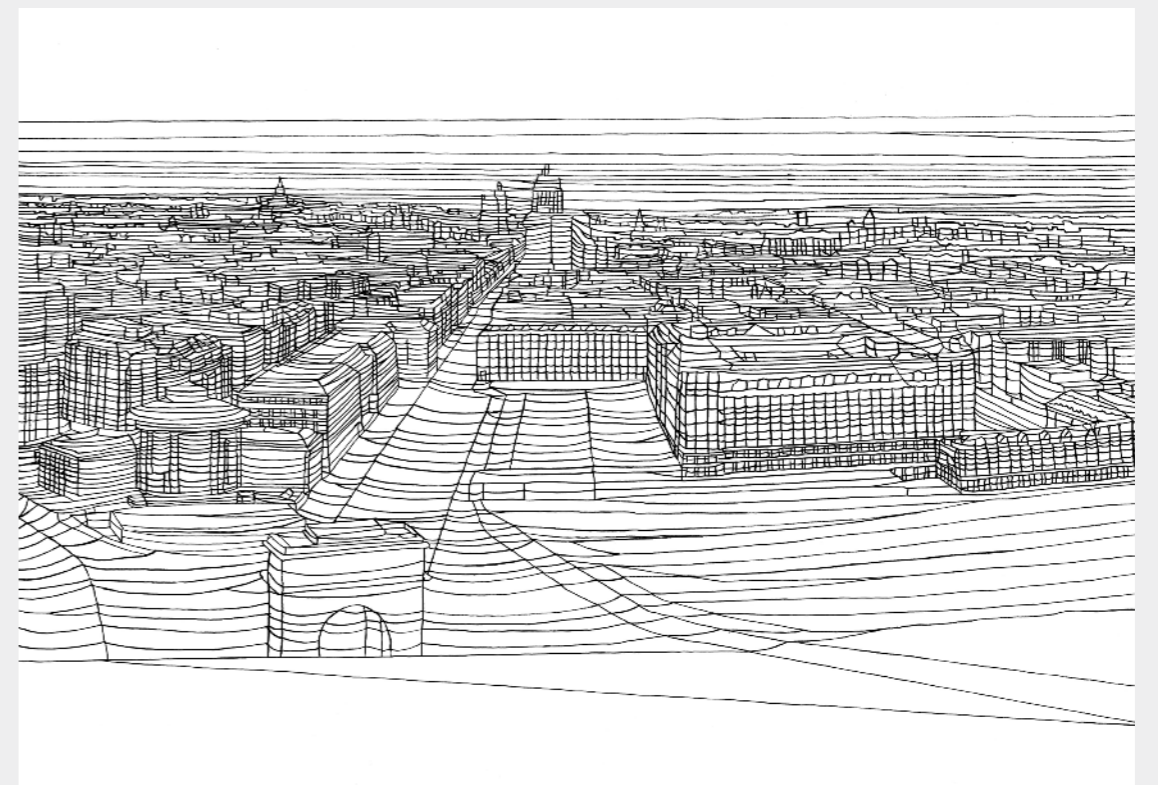


Imagen 27: Nerea Cordeiro, boceto definitivo 4, 2022, tinta china sobre papel, 29,7 x 42 cm.



En este apartado, se dará continuidad al tema iniciado en el anterior: un repaso cronológico de la evolución de la imagen de la tela de araña en las obras realizadas hasta el momento. Tras haber reflexionado acerca de esta cuestión desde un punto de vista general, estas líneas tienen el objetivo de profundizar en un aspecto más concreto. Como se adelantaba, el modo en que se construye la trampa natural, influencia la creación de un nuevo tipo de dibujo. Por medio de este, se componen diferentes realidades figurativas, sea un rostro o el paisaje de una ciudad, siguiendo la estructura en forma de red de la tela de araña. En la aplicación de este modelo, suceden cosas interesantes, que deben ser explicadas, tanto desde un punto de vista plástico como teórico. Una de ellas se corresponde con la síntesis que este tipo de manifestación provoca en figuras elaboradas, convirtiéndolas en imágenes prácticamente anónimas.

“La identificación, si se realiza por la unión, se da en el morir o en algo que se le asemeja.” (Zambrano, 1986, p.45) Si se toma esta afirmación como norma, podría considerarse que aquello dibujado partiendo de la estructura en forma de red de la tela de araña, sacrifica su propia imagen en el proceso. La *identificación* realizada con este elemento natural provoca *la muerte* de los rasgos particulares de la imagen anterior. Esta última se ve despojada de su identidad en favor del método. Un modo de hacer, por otra parte, que persigue este objetivo y aspira a provocar dicha sensación: la falta de reconocimiento total de aquello de lo que se partía en un principio.

En una primera toma de contacto con este procedimiento, ya se ha dicho que se trabajó a partir del retrato, por tratarse del género que mejor respondía a las necesidades conceptuales del momento. Los bocetos iniciales realizados durante esta etapa, suponen el comienzo de lo que posteriormente se definió como *un proceso de deshumanización de las imágenes*. Un título que responde a las ideas teóricas que se manejaban para la ocasión, y al resultado final obtenido en las propuestas. Estas últimas se caracterizan por la pérdida de la expresión facial en los rostros dibujados. Sus rasgos particulares e individuales se pierden en favor de la estructura de la tela de araña; desaparecen y se funden en absoluta simbiosis con ella. A partir de aquí, se da comienzo a una serie de obras, de cada vez mayor grado de abstracción, en las que rostros y siluetas aparecen camuflados en una maraña irregular y fragmentada de trazos.

En palabras de Bruce Nauman, este proceso “comienza con una idea bastante

tonta, que es cierta y a la vez no lo es. Al interpretarla y tomarla en serio, se convierte en un pensamiento fuerte que debe ser examinado, y este examen no debe nunca tener en cuenta el placer o la estética.” (Gómez Molina, 1995, pp.34-35) El motivo de experimentar con este nuevo sistema, además de las exigencias teóricas y conceptuales del momento, consistía en escapar de una estética acotada y delimitada, marcada por fuertes prejuicios. Una barrera técnica que acompañaba a los trabajos realizados hasta la fecha y reducía sus posibilidades. Todo aquello que se salía de los cánones y parámetros establecidos como ideales, simplemente no era aceptado. No existía cabida para la experimentación, la improvisación e incluso el mero gusto por crear. En vistas a ofrecer una mayor exactitud, bajo esta línea se ubican los cuadros de paisajes bucólicos mencionados en el capítulo anterior.

Tras la experiencia del retrato, este estudio pretende trascender el género hacia el paisaje, en un intento por plasmar el entorno urbano de la ciudad por medio del citado tratamiento visual. Esta elección responde, por un lado, a una necesidad de huir de las limitaciones técnicas autoimpuestas; y por otro, a la existencia de un lenguaje plástico que de cuenta de los aspectos teóricos del tipo de ciudad con la que se está trabajando, *la ciudad genérica*. En definitiva, se busca simplificar al máximo su identidad, para conseguir volverla transparente.

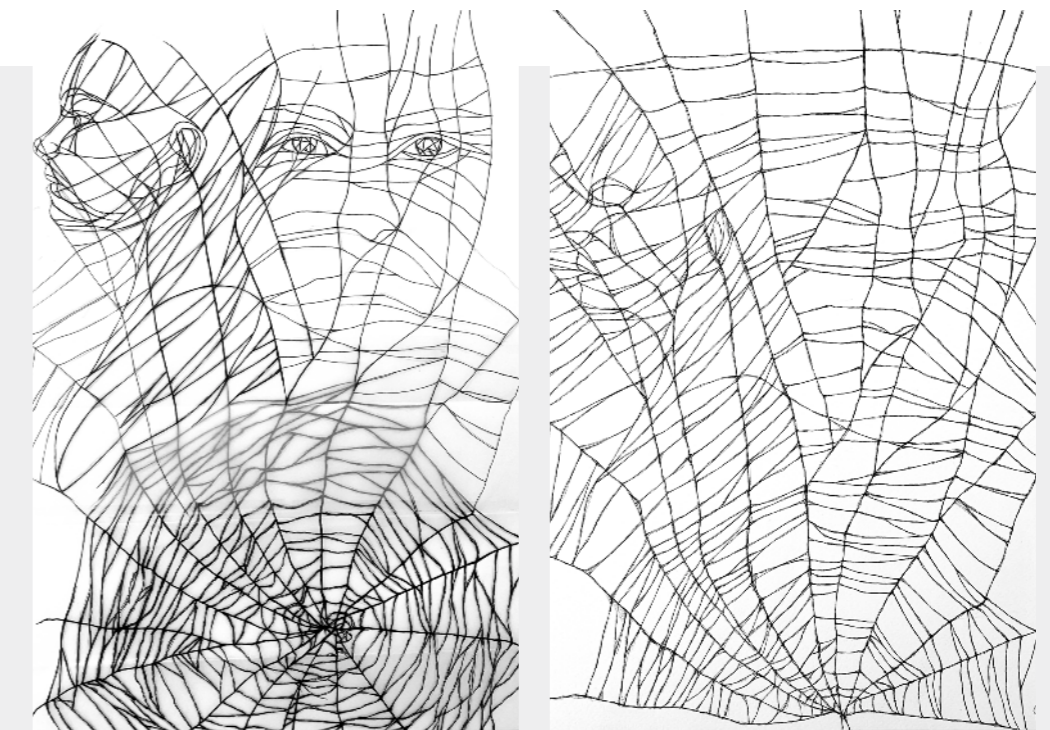
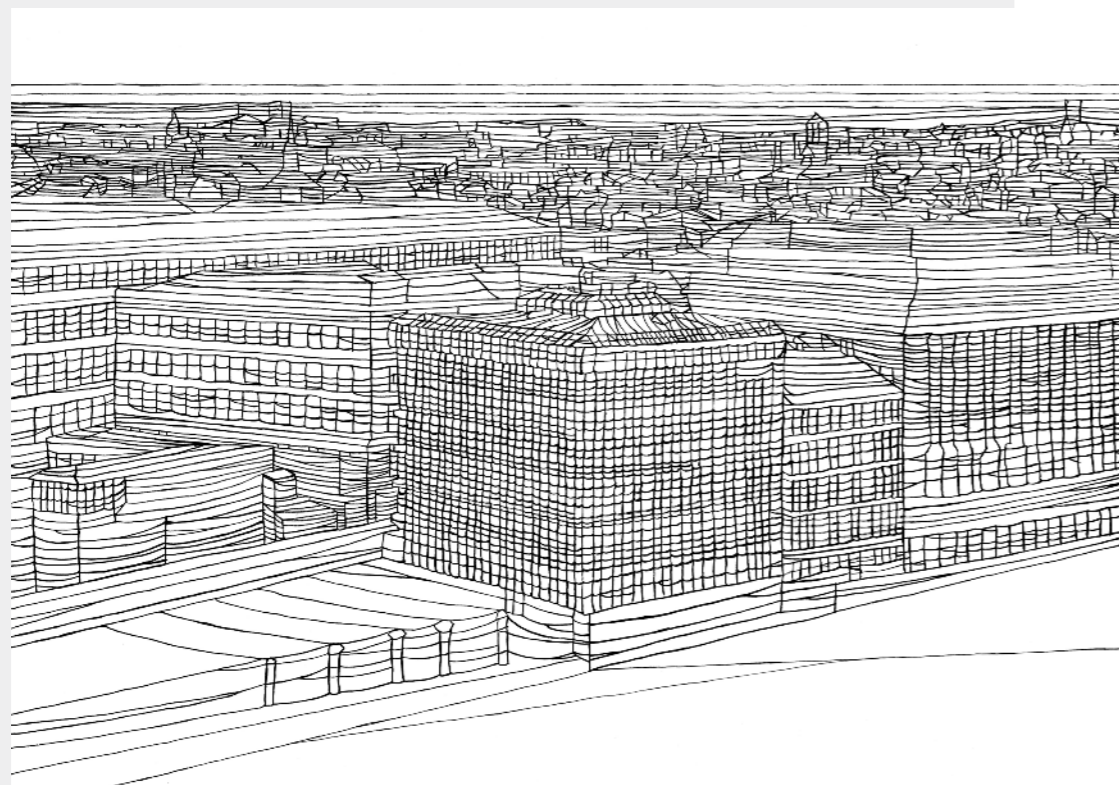


Imagen 28 y 29: Nerea Cordeiro, detalle dibujo telaraña en proyectos anteriores, 2020, tinta sobre papel, 42 x 29,7 cm.

Imagen 30: Nerea Cordeiro, Madrid desde el *Palacio de Cibeles*, 2022, imagen digital.



Imagen 31: Nerea Cordeiro, boceto empleando la imagen de la telaraña, 2022, tinta china sobre papel, 29,7 x 42 cm.



A lo largo de este estudio, el fragmento ha sido tratado desde varios contextos. Se citaba a la hora de presentar la siguiente idea: la tela de araña se construye en base al ensamblaje de elementos generados de manera aislada. Asimismo, se referenciaba al establecer una posible conexión con el dispositivo empleado por las ciencias que se encargan del cambio climático. Con la finalidad de ampliar este concepto, en las líneas siguientes se añadirán nuevas aportaciones aplicadas a la teoría y a la práctica.

Para empezar, bajo este contexto tiene cabida el concepto de fractal. Este se corresponde con un objeto geométrico cuya estructura básica, fragmentada o aparentemente irregular, se repite a diferentes escalas. Se ha llegado a decir que la ciudad genérica es fractal, por tratarse de una misma repetición de un módulo estructural simple. En estrecha relación, aunque perteneciente a un ámbito de significado más amplio y general, la globalización también se considera una fractalización. Cuanto más globales son las dimensiones económicas y sociales, más fractal se vuelve la organización del espectro social y mayores son las posibilidades de que se fisure y estalle. Por tanto, podría decirse que aquello que diferencia y caracteriza a la sociedad, es también lo que la vuelve más frágil, como le ocurre a la tela de araña.

La puesta en práctica de estas nociones en la formalización del proyecto, se da en producir los componentes que forman la obra final. Es necesario

matizar que, con respecto a la práctica artística propia, se trabaja a partir de medios tradicionales, como es el caso del dibujo o el grabado, bajo la intención de su posterior traslación al espacio; entendiendo este último como parte fundamental de la propuesta. En consecuencia, la instalación supone la manifestación artística predominante, construyéndose a partir de elementos realizados previamente a partir de varias herramientas y métodos.

Una vez finalizados los bocetos definitivos de los que se hablaba en los dos apartados anteriores, el siguiente paso consiste en su materialización a través de los medios deseados. En esta ocasión particular, la estética del fragmento viene determinada a partir de un díptico de dibujos tamaño 100 x 70 cm, en el que se trabaja con tinta china sobre papel; y una serie de doce estampas de grabado creadas empleando técnicas gráficas. Ambos serán desarrollados con mayor profundidad en el capítulo siguiente.

En la citada intervención final, las partes se encuentran conectadas entre sí por medio de alfileres, que sirven a la vez de soporte, e hilo fino de color negro; persiguiendo la estructura en forma de red en tantas ocasiones descrita. En definitiva y con respecto a este ámbito, el objetivo principal consiste en ocupar el total del espacio expositivo por medio de la seriación, la repetición y la multiplicidad de elementos semejantes entre sí, que observados con la debida distancia pueden llegar a simular estructuras fractales.

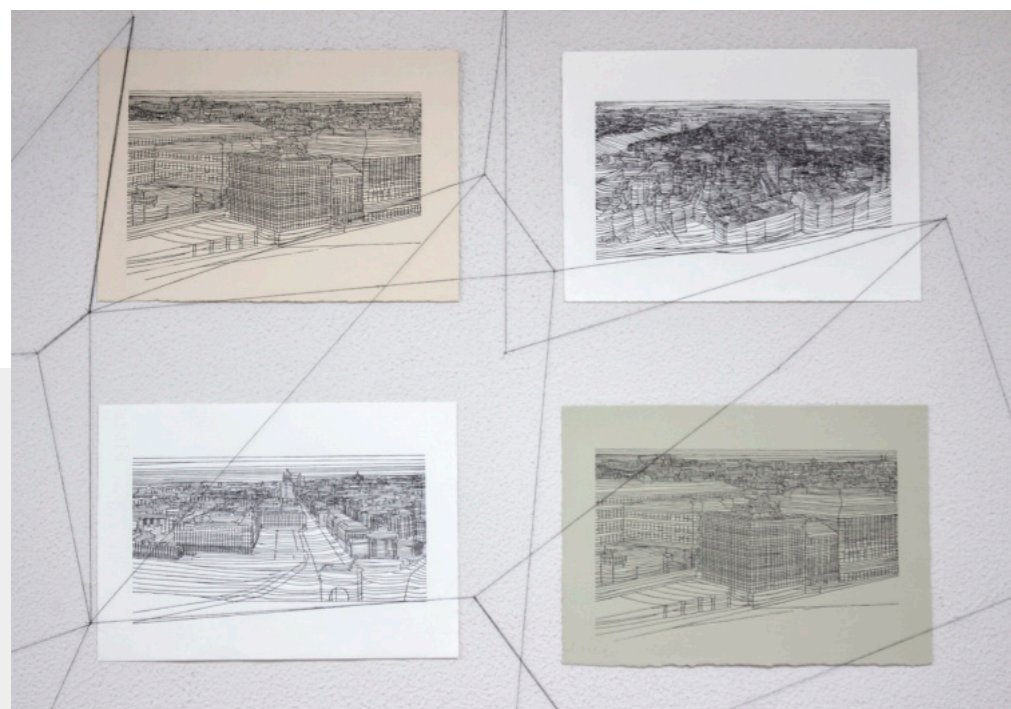
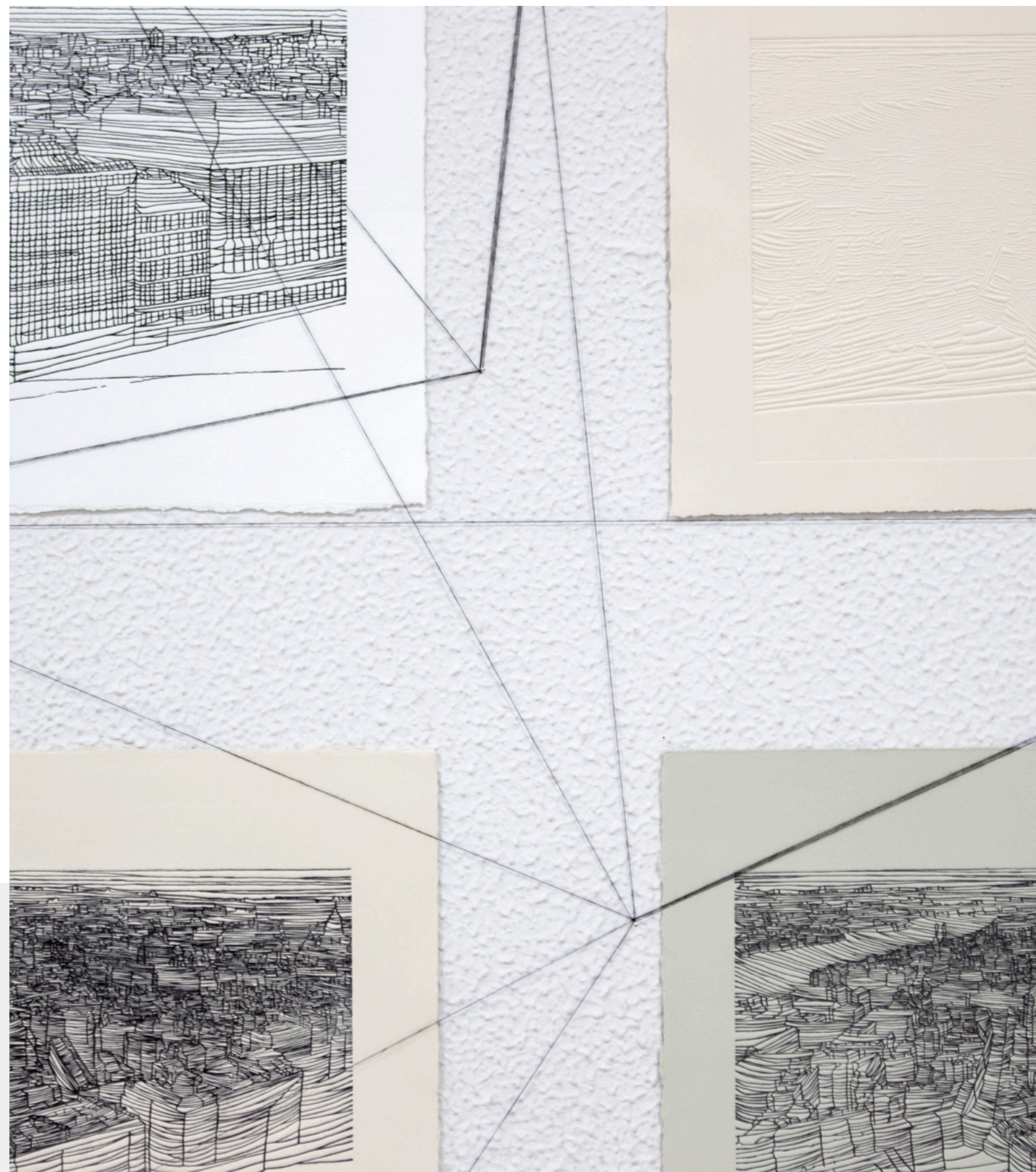


Imagen 32 y 33: Nerea Cordeiro, detalle obra final, 2022, estampas de grabado e hilo negro, dimensiones variables.



Ocupando la mayor parte de las páginas de esta investigación, y como acompañante del resto de temas, está presente la preocupación por la crisis climática. Se trata de una problemática compleja con la que trabajar. Al ser de gran actualidad, se corre el riesgo de caer en contradicciones; no de índole constructiva, como las expuestas al hablar de la ciudad, sino de coherencia entre obra plástica y su correspondiente discurso.

En primer lugar, el estilo de vida y el consumo también deberían ser parte de la cuestión y del debate sobre el cambio climático, aunque en ocasiones se dejen a un lado. Dentro de esta idea, españoles y europeos, contexto social bajo el que se ubica este discurso, se han beneficiado de los combustibles fósiles, entre otros. Probablemente su impacto ecológico sea mucho mayor que el de los ciudadanos de países subdesarrollados. Hablando desde esta posición, surgen infinidad de interrogantes. ¿Qué es lo correcto? ¿Qué acciones se deberían llevar a cabo? ¿Tienen los artistas una responsabilidad específica? En un reciente catálogo publicado por el Grupo de Investigación de la Universidad Complutense de Madrid, *Climatologías del planeta y la consciencia: arte y cambio climático*, sus integrantes se acercan a este tipo de cuestiones. El director del grupo y profesor José María Parreño, en un momento de autocrítica hacia el ámbito al que pertenece, reflexiona lo siguiente: "cuanto cuesta ver en uno mismo lo que es fácil ver en los demás. Porque incluso los artistas (...) hemos tardado en abordar la paradoja de que nuestras obras denunciaban un problema que ellas mismas contribuían a agravar." (Parreño, 2022, p.3) Al final, todo se resume en qué se puede o que se quiere hacer.

Como se anticipaba en el *estado de la cuestión*, es importante no olvidar que la creación artística tiene una ética, incluso si sólo implica decidir el material que se va a utilizar. "Trasladar al medio artístico un objetivo de sostenibilidad, entendida esta como la minimización de la huella de carbono y de la huella ecológica, conlleva, como sucede en cualquier otro ámbito, innumerables decisiones." (Parreño, 2022, p.3) Los habituales materiales modernos sintéticos, tales como hormigón, acero, vidrio y otros derivados plásticos, no retornan ni se integran jamás en la naturaleza de la que han nacido.

En la producción artística desarrollada hasta el momento, el aluminio, el cristal y el metacrilato, han sido protagonistas a la hora de dar forma a las obras. Por tanto, podría decirse que se ha trabajado con procesos creativos de poca o escasa sostenibilidad. En base a ello, y en un intento por deconstruir

y cuestionar, no sólo el contexto inmediato, sino la práctica propia, se ha decidido que la mejor aportación a dicha cuestión consiste en tener en cuenta estos aspectos según los materiales y procesos elegidos para materialización de la propuesta. Acerca de estos, se ha presentado un pequeño adelanto en el apartado anterior.

Los medios empleados son principalmente de carácter manual y analógico. Se aspira a la sostenibilidad en el desarrollo completo del proceso, y al uso de componentes de carácter ecológico; ello sin obviar los objetivos y la estética de creaciones anteriores. En cuanto al propio dibujo, que es el protagonista de este apartado, se construye en forma de díptico, a partir de dos de las cinco imágenes originales tratadas en los bocetos. Se conserva el procedimiento empleado previamente en estos, pero por medio de un formato mayor: tinta china aplicada con pincel sobre papel tamaño 100 x 70 cm. El soporte elegido es específico para técnicas húmedas, por lo que presenta un grosor y una textura rugosa característica. Sus bordes se cortan de forma manual, lo que potencia la apariencia de su elaboración artesanal. El conjunto de estos factores afecta de manera inevitable al dibujo, que adquiere un carácter y presencia radicalmente diferente con respecto a sus versiones anteriores de menor dimensión.

En cuanto a la línea, se conserva el pincel empleado en ocasiones anteriores. Al mantener el mismo grosor, pero sobre una superficie mayor, los trazos se encuentran más espaciados, y la estructura en forma de red de la tela araña funciona de otra manera. Resulta más fina, elegante y orgánica; rememorando con más precisión a su referente natural. Finalmente, la propia textura rugosa del soporte, favorece las tramas creadas por medio de la imagen plasmada.

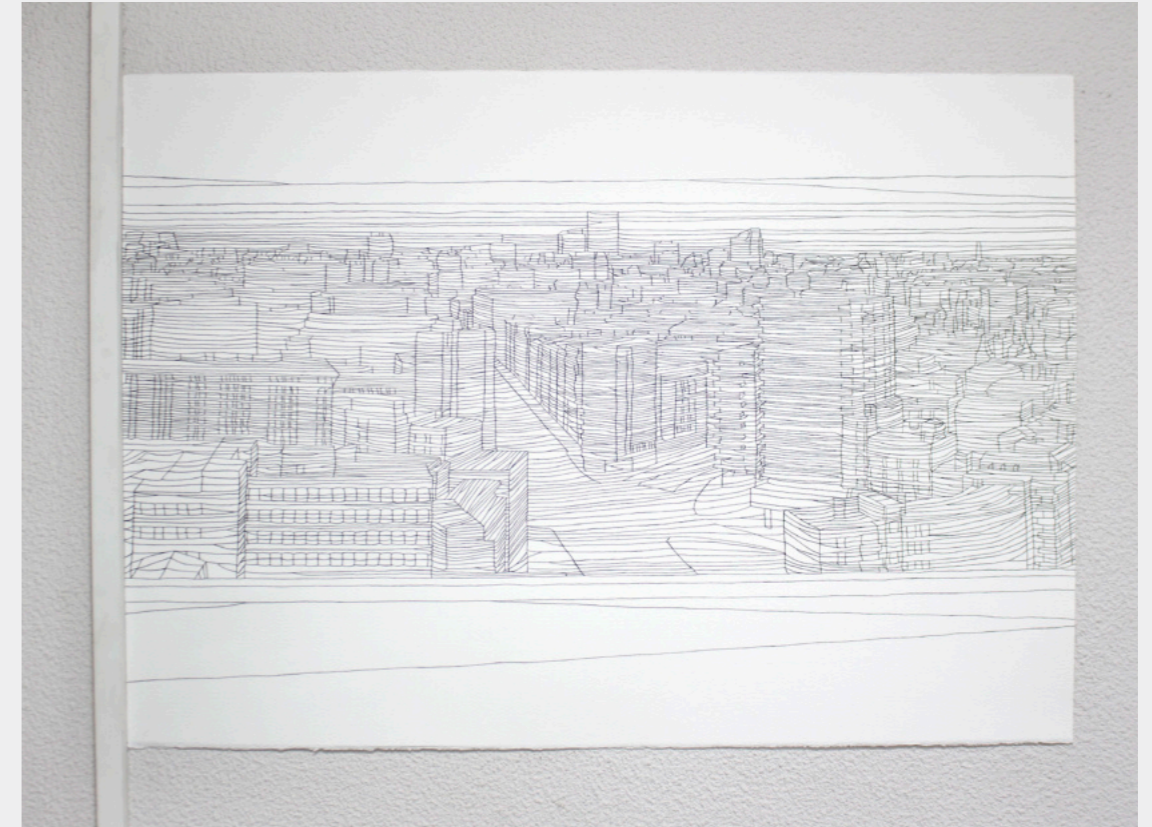
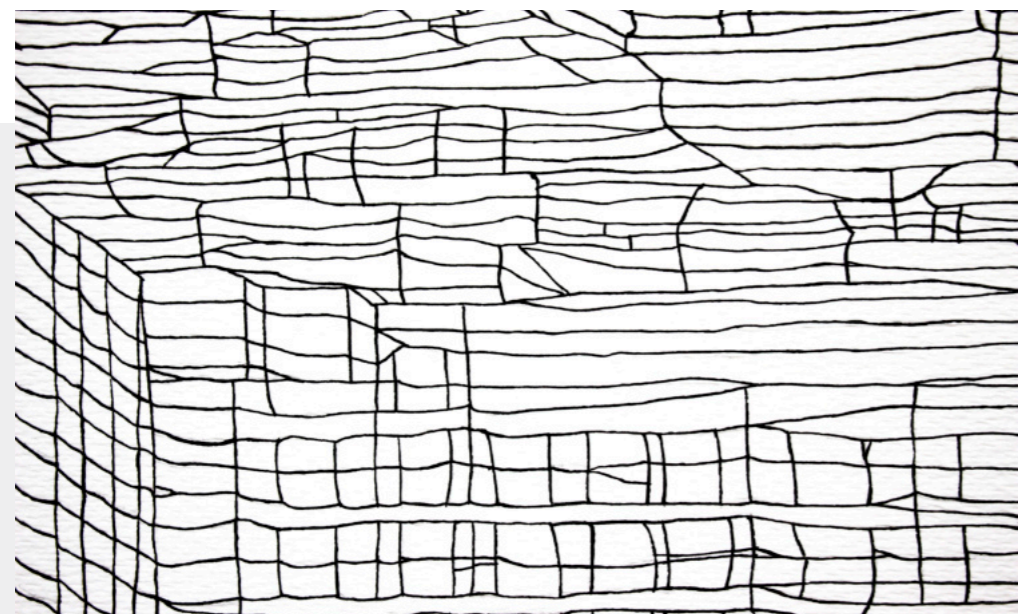
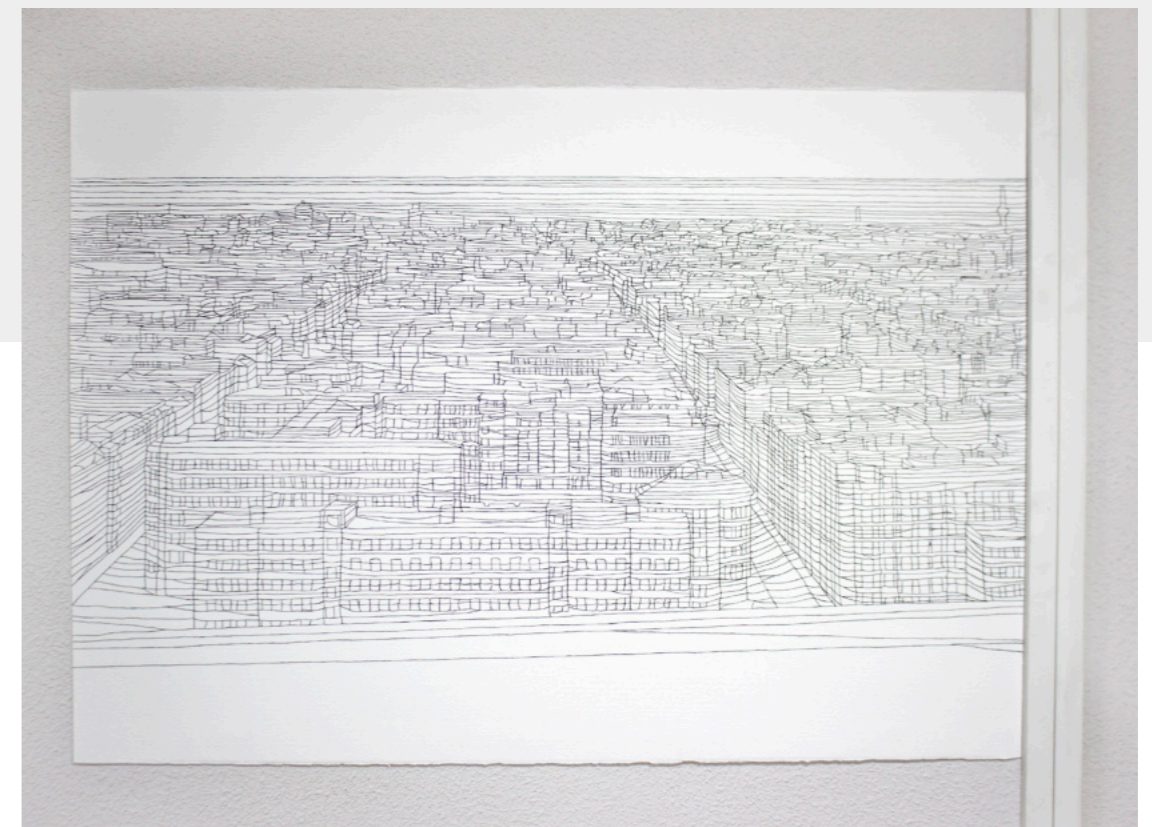


Imagen 34, 35 y 36: Nerea Cordeiro, díptico de dibujos, 2022, tinta china sobre papel, 70 x 100 cm



Grabado no-tóxico

En lo referente a la parte gráfica, se experimenta una técnica nueva con la que no se había trabajado en ningún otro proyecto anterior. Apelando nuevamente a la sostenibilidad en los procesos artísticos, se elige una técnica calcográfica de las consideradas como *no-tóxicas*. Según su definición extensa, se denomina *plancha procesada mediante film de ftopolímico sin mordida*. En este caso particular, se trabaja en *relieve*, al contrario del *hueco*, que es el modelo empleado de forma más habitual. Nuevamente, este acontecimiento está influenciado por el contexto académico de una asignatura optativa del Máster: *Sistemas y metodologías integradas en el proyecto de la obra gráfica seriada*. Esta última tiene como objetivo, ofrecer los medios necesarios, tanto teóricos como prácticos, para aprender y posteriormente desarrollar este modo de hacer. Pero previamente a entrar en materia, es preciso contextualizar el origen de dicho método, y ofrecer un panorama más amplio, aunque breve, de su historia y la evolución que sufre a lo largo del tiempo.

En el siglo XV un considerable número de artistas incorporan la técnica del aguafuerte como lenguaje artístico; este se corresponde con uno de los diversos procedimientos empleados en el grabado. Pese a que en 1916, el autor Melis-Marini ya advierte de los riesgos de los gases venenosos que se desprenden y diseña, como medida preventiva, un aparato para morder la plancha al ácido evitando el contacto humano, en el siglo XX no se percibe tal preocupación en los manuales y tratados sobre el medio. Este sentimiento en relación con la toxicidad, tanto para la salud humana como para el medioambiente, no aflora hasta finales de dicho siglo. Al llegar este momento, la solución se encuentra en fórmulas de mordientes alternativos a los ácidos.

Apostar por una producción sostenible y ecológica en grabado, principalmente significa eliminar los disolventes derivados de los hidrocarburos: contaminantes y muy poco saludables. La alternativa que se adopta, tanto por parte de artistas



Imagen 37: Nerea Cordeiro, conjunto de estampas, 2022, *Plancha de ftopolímico sobre diferentes papeles*, 24 x 36 cm

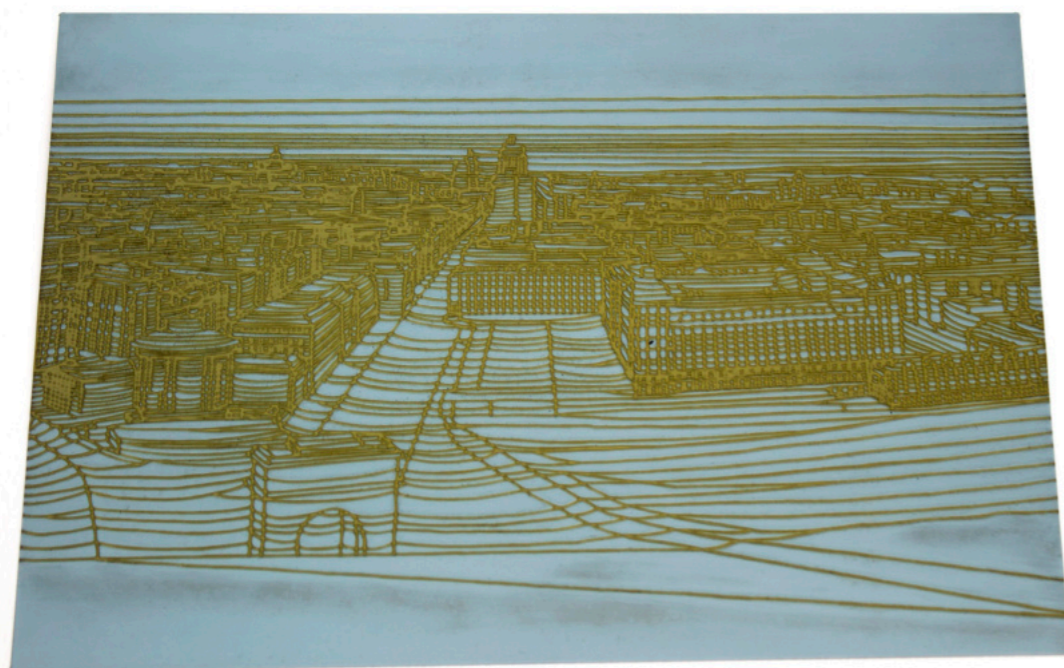


Imagen 38: Nerea Cordeiro, *Plancha de fotopolímero*, 2022,
21 x 29,7 cm.

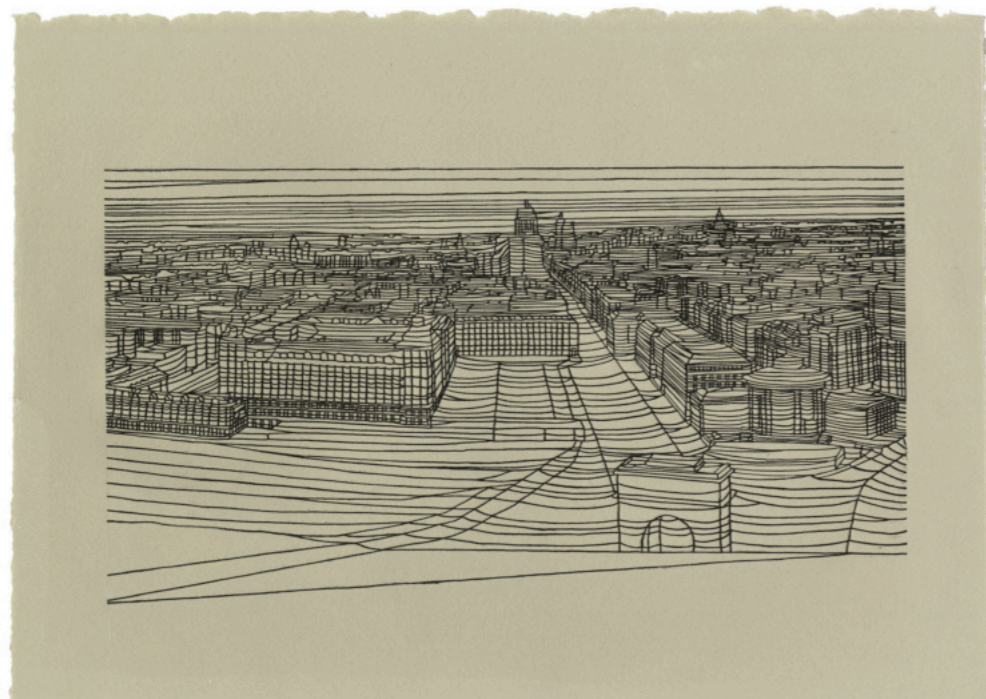


Imagen 39: Nerea Cordeiro, *estampa sobre papel BFK Rives*, 2022,
24 x 36 cm.

como teóricos, reside en la sustitución de productos que se disuelven con hidrocarburos por otros más ecológicos. Es el caso, por ejemplo, de barnices acrílicos, tintas que hacen a su vez de barniz o, el empleado en este proyecto, *film de fotopolímero*, resistente también al baño corrosivo.

El *film de fotopolímero* es un ejemplo de variante novedosa con la que eliminar los barnices calcográficos y, consecuentemente, los disolventes. La principal particularidad o diferencia, se halla en su capacidad fotosensible, que permite trabajar con procedimientos manuales para la creación de la imagen. En definitiva, se trata de un material muy versátil que permite estampar la plancha sin ser atacada por el mordiente o después de un baño corrosivo. El revelado se realiza empleando únicamente agua.

A lo largo de las últimas dos décadas se han incrementado las publicaciones sobre *nuevos métodos de grabado*, con barnices acrílicos y tintas en sustitución de los utilizados tradicionalmente. Al mismo tiempo, se amplía la oferta de productos y procedimientos. Sin embargo, es importante destacar como estas aportaciones de nuevos materiales, no influyen en un incremento significativo de la calidad creativa. En la mayoría de los casos, suponen la sustitución de unos productos contaminantes por otros menos tóxicos y, salvo algunas excepciones, se siguen aplicando las técnicas habituales por todos conocidas.

Con lo expuesto hasta aquí, queda probado el tremendo potencial creativo de las técnicas sin mordida. Su presencia en este proyecto se materializa en forma de un conjunto de doce estampas; con un tamaño aproximado al formato A4, y siguiendo la técnica expuesta en los párrafos anteriores. El proceso se inicia a partir de las imágenes restantes al díptico de dibujos. Se escalan en un tamaño inferior, se tratan digitalmente y son trasladadas a la plancha fotosensible correspondiente. Como resultado, aparecen tres matrices originales. Posteriormente, el taller de estampación actúa como auténtico laboratorio de pruebas y experimentos con la materia. Se generan reproducciones en diferentes tipos de papel: verde, blanco y crema. La mayor parte de las estampas se realizan en color negro, pero también respetando únicamente el gofrado. Este último, se entiende como el efecto que se produce en el papel cuando se ejerce la presión del tórculo sin tinta.

El interés por este tipo de técnica, radica en la repetición que ofrece. Desde un análisis más sociológico, en el paradigma académico, el grabado se trataba de una técnica artística perjudicada por esta fácil reproductividad. Sin embargo, en el momento contemporáneo actual, tal característica forma parte de la obra y es tanto un recurso como una decisión del artista. En este caso concreto, su función reside en expandir la pieza por el espacio expositivo. Por ello, desde una lógica formal y también conceptual, este tipo de procedimiento responde y resuelve de manera satisfactoria las necesidades del proyecto.

Tras el conjunto de lo expuesto en los capítulos previos, se accede a la normalmente respetada, a la vez que deseada, fase de conclusión del proyecto. Los elementos necesarios para dar forma a la obra están realizados, y tan sólo falta situarlos en convivencia en un espacio. Se trata de un momento caracterizado por el nerviosismo y la sobrestimulación, en el que se decide si el proyecto realmente funciona o, por el contrario, supone un fracaso absoluto. Ese punto de tensión perfecta que podría equipararse a la cuerda acrobática de un funambulista; un sólo paso en falso puede provocar una caída fatal. La acción que se desarrolla en este momento, puede nombrarse y definirse de muchas maneras, pero en este estudio en particular, se opta por *ensayo de montaje*; en el que se construye un ambiente visual a partir de elementos realizados con anterioridad.

Al igual que en otros proyectos, el uso de disciplinas como el dibujo o el grabado, no supone un fin en sí mismo. Interesa y se necesita ir más allá de la bidimensionalidad del papel, que priva al espectador de la posibilidad de traspasar con su cuerpo el espacio de la pieza. La posición que este ocupa resulta clave: no se limita a la contemplación única de la obra, sino que le obliga a moverse por el espacio motivándole a utilizar otros sentidos además de la vista. Expresado de otra manera, abandona su condición de sujeto pasivo y limitado, para convertirse en un componente activo. En su texto *Ser cráneo*, Didi-Huberman dice que crear una escultura es un gesto vegetal. “Es la huella, el recorrido, la adherencia en potencia, lo fósil del gesto hecho, la acción inmóvil, la espera, nada de vida y nada de muerte” (Didi-Huberman, 2009, pp.69-70) La obra necesita del lugar para respirar y funcionar; como si se tratase de un ser vivo, que se relaciona en absoluta simbiosis con aquel que lo observa.

En este punto, es importante hablar de la interconexión que se produce entre el lugar y el arte. Expresado de otra forma, realizar algo que de la sensación de pertenecer a ese escenario. Hay demasiadas esculturas e instalaciones que se imponen a un entorno o que simplemente se introducen en él. En el caso que ocupa este proyecto, una vez realizados los elementos que van a componer la obra, o seleccionados sus materiales, es necesario un estudio del espacio expositivo. En la pieza resultante, este lugar funciona o pretende funcionar, como una prolongación de lo expuesto y como parte fundamental de la propuesta; *el contenedor no sólo como continente sino como contenido*.

Trabajar adaptándose a las condiciones impuestas por una sala, supone un

reto de gran complejidad, y existen múltiples maneras de afrontarlo. Por lo general, el mayor problema se encuentra con respecto a las dimensiones del espacio de exhibición, especialmente en los actuales centros contemporáneos, en los que las salas resultan cada vez más amplias. En los últimos años del siglo XX los dos escenarios en los que se desarrollarían los principales cambios entre las obras de arte y los espectadores fueron la Sala Grande del Museo Guggenheim de Bilbao y la Sala de las Turbinas de la Tate:Modern. Pronto se convirtieron en los espacios más significativos para comprender las nuevas relaciones de escala entre las obras de arte y las arquitecturas que las contienen. Un diálogo en el que se abandona el monolito como referencia típica de la escultura moderna, pero tiene lugar un nuevo fenómeno acuñado como *polución de las proporciones*. Se dice de la imposibilidad de apreciar las obras desde una aproximación atenta y reflexiva, que genere una cierta intimidad entre el espectador y la obra.

Existen muchas estrategias a la hora de afrontar el espacio, y no perder de vista elementos de gran importancia como la intensidad en las propuestas, siempre que esa sea la intención perseguida por el artista. Se puede rastrear un claro ejemplo de ello en la obra presentada por Richard Serra (California, 1939) en el año 1999 en Bilbao. Durante esta exposición se produjo la más estrecha relación entre arquitectura y escultura contemporánea. El espectador podía reconocer las mismas topologías en las planchas de metal de las esculturas de Serra y en los paneles curvados del Guggenheim de Bilbao. Otro ejemplo de escultor que trata la relación que existe entre volumen y espacio, es Joel Shapiro (Nueva York, 1941). En este caso, reduce la escala de sus obras al máximo, introduciéndolas en extensas salas para, mediante esa tensión extrema, hacer muy significativa igualmente la presencia del objeto.

Retomando la práctica personal, se suelen elaborar piezas que establecen juegos visuales entre elementos que se ocultan y muestran al mismo tiempo. Debido a este aspecto, exigen de una aproximación física por parte del espectador para ser comprendidas en su conjunto; presentan diferentes capas de lectura, que fuerzan un recorrido corporal del espacio muy determinado. Este modo de entender el arte se muestra crítico con una creciente actitud que considera construir piezas grandes, sensacionales y monumentales, motivo suficiente para situarse bajo la definición de intervención espacial. Por el contrario, se aspira a crear una obra plástica que coloque al espectador en los límites de su propia percepción; mostrando una gran preocupación por el lugar concreto en el que se trabaja, y empleando la luz como inmaterial sustancia artística.

Desde un punto de vista sociológico, este modo de trabajar es característico del paradigma contemporáneo. En él, la extensión de la obra va más allá del objeto artístico: literalmente ocupa las paredes, el suelo y, en general, el contexto que la rodea. Precisamente, tal y como se mencionaba antes, los

límites entre público y obra forman parte de la experiencia plástica.

En cuanto al resultado final de esta parte del estudio, podría decirse que se divide en dos momentos. Uno principal, que se corresponde a la intervención realizada en los espacios de la Facultad de Bellas Artes, a partir de los elementos cuyo proceso se ha desarrollado a lo largo de las páginas anteriores; y uno previo, que ha servido como apoyo. Con respecto al segundo, se trata de una intervención adecuada al contexto espacial de Extensión AVAM en Matadero Madrid. Esta posibilidad surge a partir de una colaboración entre el Máster y dicha Asociación. Es preciso matizar el hecho de que, para la ocasión, se parte



Imagen 40: Nerea Cordeiro, intervención en Matadero Madrid, 2022, dimensiones variables.

de las premisas expuestas a lo largo de este proyecto, pero otorgándoles una dimensión diferente.

Esta instalación se compone de dos partes. Por un lado, se sitúa un libro en la entrada de la sala, siguiendo el ejemplo de los empleados en contextos como fiestas de cumpleaños o eventos de cualquier tipo. En él, se plantea una pregunta repetida a lo largo de sus páginas: *¿Hay algo que te preocupa?* De forma voluntaria y generosa, el público participa libremente, sin importar el tema o el formato que desee emplear en su respuesta. En una segunda fase, las anotaciones son trasladadas a la obra final, que va construyéndose progresivamente como una *pared policial*. Se escanean e imprimen en papel vegetal, al igual que los dibujos, respetando el lugar exacto de la hoja A4 en que la persona autora decide intervenir. El objetivo final de la pieza reside en componer con fragmentos de texto, dibujos, hilo negro y alfiler, un gran mapa subjetivo o una red de las preocupaciones de la gente que habita Madrid en un momento concreto: el actual. Se genera una especie de palimpsesto, en el que capa por capa se superpone y pierde información. Esto da lugar a una obra que podría no presentar un final, ya que las preocupaciones de hoy, no se corresponden necesariamente con las del mañana. Como muestra de ello, el hilo no se corta en ningún momento. Se brinda especial importancia a dos elementos: el lugar y el tiempo. Como muestra de ello, se prima la intervención del visitante, que con sus escritos construye la obra; y el lugar, aprovechando al máximo las condiciones físicas de la sala. Con respecto a lo

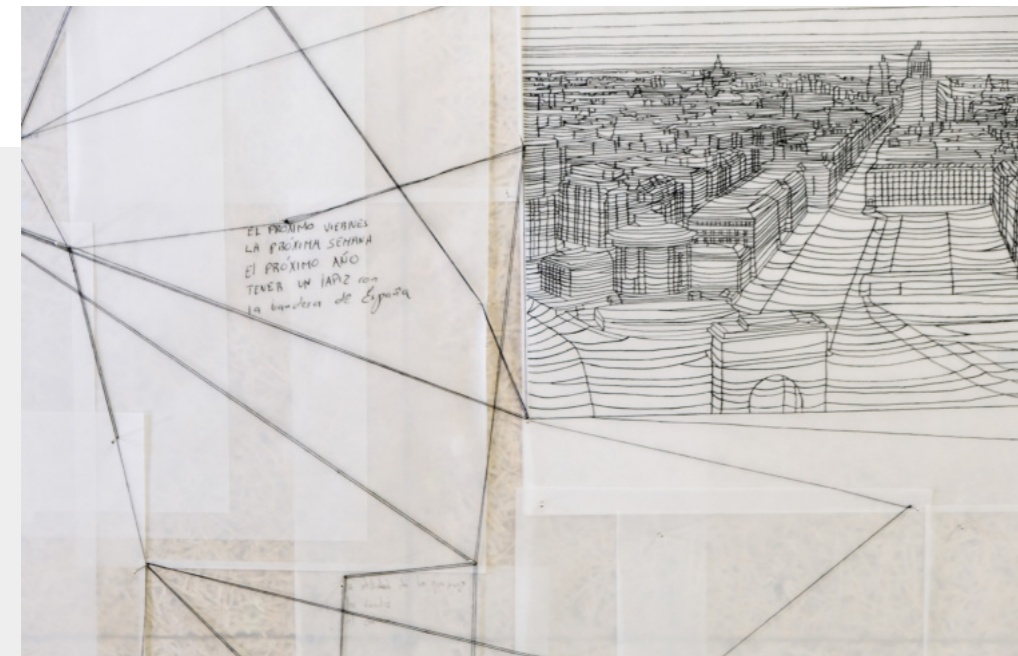
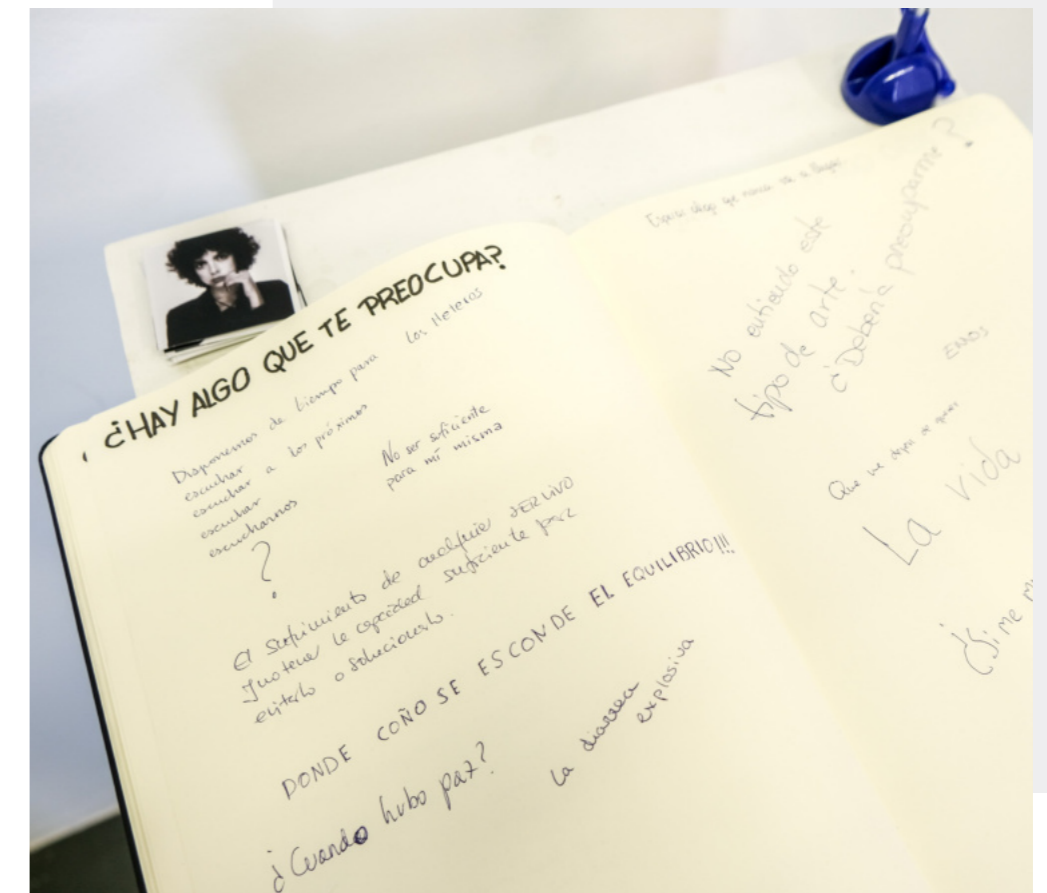


Imagen 41: Nerea Cordeiro, detalle intervención en Matadero Madrid, 2022

Imagen 42: Nerea Cordeiro, detalle intervención en Matadero Madrid, 2022



último, se elige como emplazamiento una pared compleja, que presenta una textura similar al corcho, y que acaba resultando complementaria respecto al tema tratado.

Cargando esta mochila, que sirve como primera toma de contacto, se pasa a los espacios de la Facultad de Bellas Artes. El aula proporcionada para el montaje de la pieza se corresponde con la *Multiusos A*. En la jornada en que se resuelve, se lleva a cabo un proceso de apropiación de la sala, continuando el método empleado en Matadero: componer por medio de hilo y alfiler. La acción del público no está tan presente en este segundo resultado, debido especialmente al contexto bajo el que se ubica. Pero de igual forma que en el caso anterior, deciden incorporarse elementos propios del lugar, jugando con su presencia en base a criterios estéticos. El tipo de respuesta formal que plantea, presenta la ventaja de ser adaptable a múltiples contextos, pero no por ello dejando de incorporarlos a su forma. En cada uno de los lugares en que se monte, será diferente, a *doc* como se suele decir en estos casos, sin perder nunca la esencia que la define y caracteriza.



Imagen 43: Nerea Cordeiro, intervención en la sala Multiusos A de la Facultad de Bellas Artes, 2022, Dimensiones variables

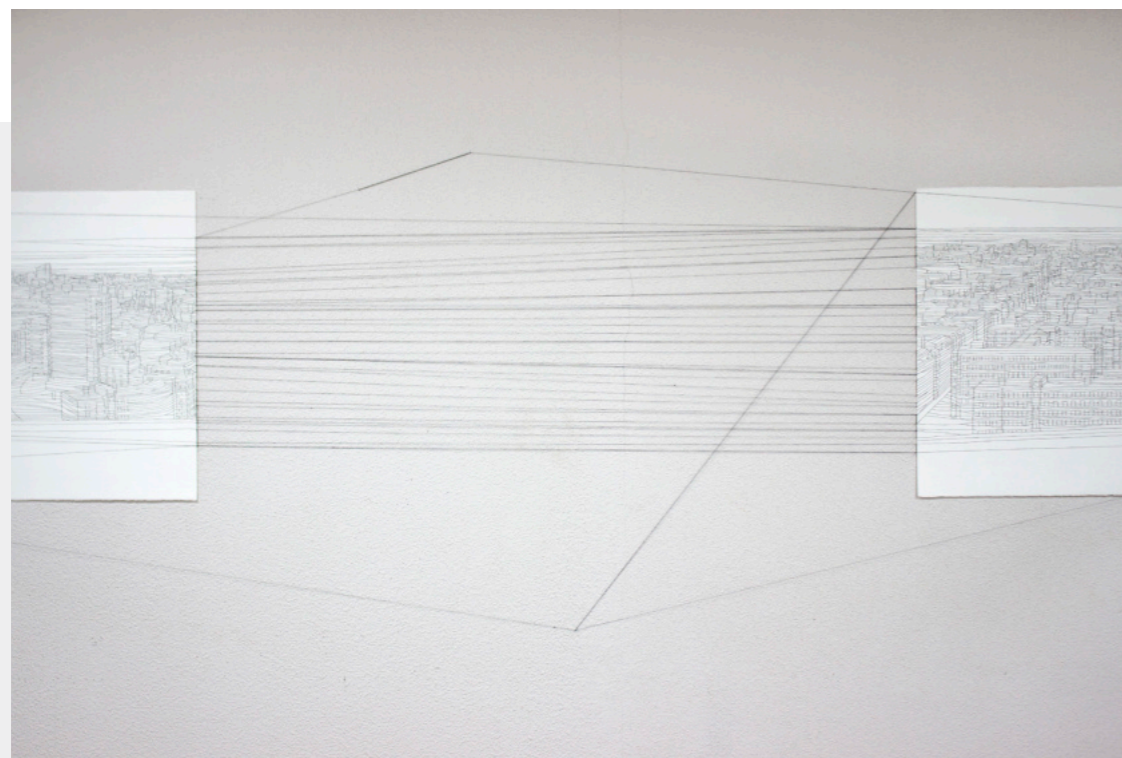


Imagen 44: Nerea Cordeiro, detalle díptico de dibujos, intervención en la Sala Multiusos A de la facultad de Bellas Artes, 2022.



Imagen 45: Nerea Cordeiro, detalle intervención en la Sala Multiusos A de la facultad de Bellas Artes, 2022.

Imagen 46: Nerea Cordeiro, detalle díptico de dibujos, intervención en la Sala Multiusos A de la facultad de Bellas Artes, 2022.

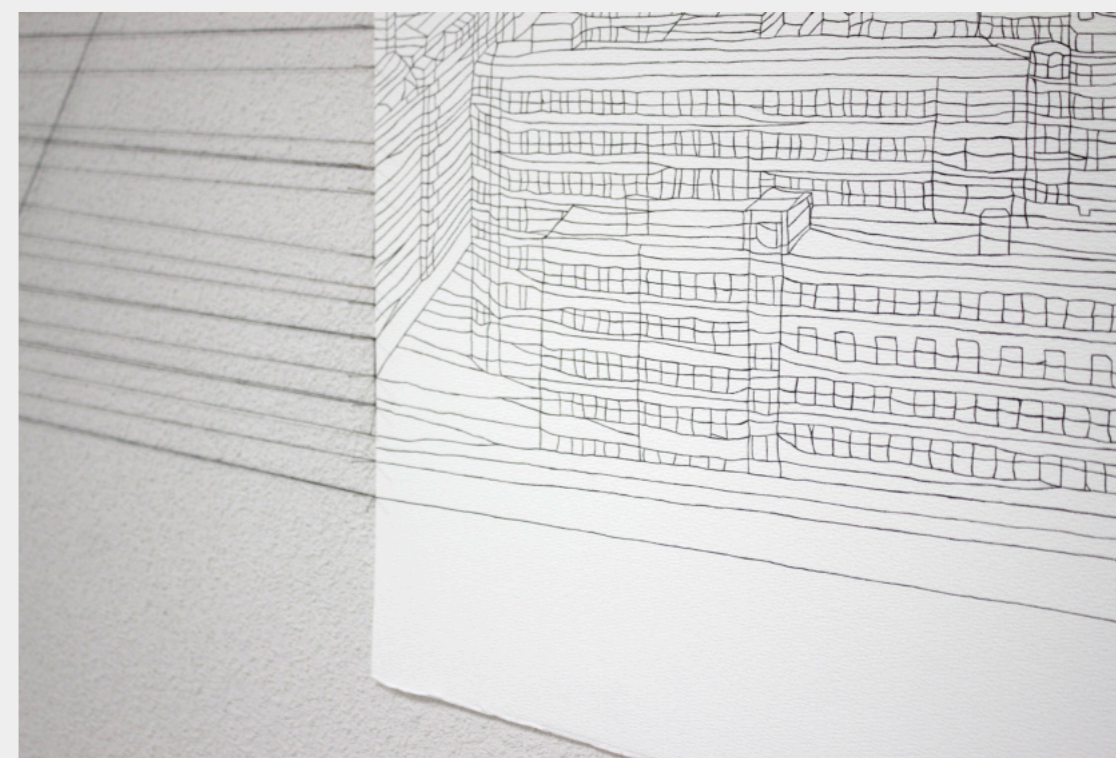


Imagen 47: Nerea Cordeiro, escala intervención en la Sala Multiusos A de la facultad de Bellas Artes, 2022.



El artista Joan Mikel Euba se refiere al proceso artístico como una ladera: se desconoce su inicio, pendiente y altura hasta que se llega al final. El ritmo de este proyecto se ha marcado a partir de dicha idea; sin apresurar las diferentes fases por las que debía transcurrir, y brindando el tiempo suficiente para la aparición e incorporación orgánica de los elementos necesarios. Aunque la siguiente afirmación resulte tópica, se corresponde a la manera más honesta de expresarlo: era impensable prever al inicio, los resultados que finalmente se han obtenido.

Probablemente, el lenguaje mismo es el más antiguo de los dispositivos. A nivel general, suele decirse de los artistas tienen la capacidad de crear un dispositivo crítico por medio del lenguaje plástico: un mecanismo, una estrategia o una red de posiciones que cuestione la costumbre establecida. También se cree que, en el momento actual, el arte puede convertirse en un recurso mediador entre el ecologista y el industrial, potenciando la aparición de una necesaria dialéctica entre ellos. En definitiva, se afirma que la creatividad artística supone una vía de primera mano con la que reflexionar, renegociar las relaciones que se establecen con el mundo, y en la medida de lo posible, alentar al debate público.

Los anteriores presupuestos de carácter tan optimista, deberían provocar en el artista una especie de motivación hacia estudiar y crear dentro del ámbito

social que definen; intentando resolver, a través de su producción, alguno de los grandes conflictos que se plantea. Pero, en la práctica y como si de un *mantra* se tratase, se repite constantemente el interrogante *cómo*. ¿Cómo tratar un tema tan delicado y actual, sin caer en lo representativo y superficial? ¿Qué es lo que realmente se puede aportar? La experiencia se traduce en una hormiga que intenta entender *cómo* es un elefante correteando por todo su cuerpo. Empleando las palabras de Donna Haraway, el *cómo* tratar la urgencia es, realmente, la pregunta candente para seguir con el problema.

En el campo artístico la mayor parte de los temas se acaban reduciendo a una opinión, a una visión subjetiva que se construye a partir de una fundamentación rigurosa. Sin embargo, es difícil opinar sobre estas cuestiones sin caer en lo moral. Por ello, el intento de enlazar la experiencia propia a una corriente de pensamiento teórico, que asimismo sirve para ampliarla y sostenerla, resulta ser la mejor opción. Además de incorporar en el proceso técnico, aquello que es cuestionado desde el ámbito conceptual; por ejemplo, empleando materiales y herramientas sostenibles. En definitiva, parece lo más coherente: empezar por aplicar el cambio en uno mismo, previamente a exigirlo de los demás.

Por otra parte, es necesario hablar del TFM como un reto a muchos niveles. La salida física de la considerada como *zona de confort*, tantas veces citada a lo largo de estas páginas, ha derivado, no sólo en la incorporación de temas, sino en la búsqueda de un nuevo espacio de taller en el que trabajar. En esencia, se tratan de importantes decisiones que condicionan inevitablemente la producción artística, desde la teoría y la práctica. En palabras de Paul Virilio, "el mundo futuro será una lucha cada vez más ardua contra los límites de nuestra inteligencia." (Virilio, 2012, p.95)

Se recuerdan desde aquí los objetivos marcados al inicio y la sensación es satisfactoria. Sin embargo, esta no es ni puede ser la respuesta final. Una obra no se completa hasta que el espectador la recibe e interpreta: él tiene la última palabra.

Bibliografía

- Agrasar, F., Barcala, E., Duque, F., Molina, C., Outeiro, F., Peña, M., De la Flor, F., Ruiz de Samaniego, A. y Vázquez, X. (2011). *Cabañas para pensar*. Madrid: Maia ediciones.
- Archer, M., Brett, G. y De Zegher, C. (1997). *Mona Hatoum*. London: Phaidon.
- Augé, M. (1993). *Los no lugares. Espacios para el anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Aziz, A., Cucher, S., Roegiers, P. y Caleffi, F. (1996). *Aziz + Cucher: unnatural selection*. Milano: Photology.
- Barrantes, G., Herkenhoff, P., Poe, K., Pérez, R. y Pérez-Ratton, V. (2002). *Infancia: Louise Bourgeois. Gráfica reciente*. Costa Rica: TEOR/ética.
- Bestué, D. (2021). *El sentido de la escultura*. Barcelona: Fundación Joan Miró.
- Bonet, P. (2016). *La sed*. Madrid: Editorial Planeta, S.A.
- Bourgeois, L. (2002). *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Ser cráneo*. Valladolid: Cuatro.
- Doctor, R. (2013). *Arte Español Contemporáneo*. Madrid: La Fábrica.
- Euba, J. (2021). *Vulnerario*. Bilbao: Caniche Editorial.
- Figueiras, E. (2004). *El grabado no tóxico: nuevos procedimientos y materiales*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.
- Grande, J. (2005). *Diálogos Arte-Naturaleza*. Islas Canarias: Fundación César Manrique.
- Gómez Molina, J. (2006). *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Guasch, A. (2016). *El arte en la era de lo global 1989-2015*. Madrid: Alianza, Editorial, S.A.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Edición consonni.
- Hernández León, J. (2016). *Ser-paisaje*. Madrid: Abada editores.
- Koolhaas, R. (2014). *Acerca de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Kotik, C., Sultan, T. y Leigh, C. (1994). *Louise Bourgeois: the locus of memory. Works 1982- 1993*. New York: the Brooklyn Museum.
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos aires: Siglo Veintiuno Editores
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.
- López del Rincón, D. (2018). *Postnaturaleza*. Victoria-Gasteiz: Sana Soleil Ediciones
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Oteiza, J. (2003). *Ahora tengo que irme*. Navarra: Txalaparta Editorial.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Ramos, M. (2007). *Diálogos con el arte: entrevistas 1996-2007*. Caracas: Editorial Equinoccio.
- Revilla, F. (2018). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.)
- Sendón, M. y Suárez, X.L. (2002). *Aziz + Cucher: 10 años de trabajo conjunto*. Vigo: Centro de estudios fotográficos.
- Sennet, R. (1997). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza editorial S.A.
- Virilio, P. (2012). *La administración del miedo*. Madrid: Editorial Pasos Perdidos S.L. en coedición con Ediciones Barataria S.L.
- Zambrano, M. (1986). *Claros del bosque*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.

- Aláez, A. (2019). *El conflicto es otro*. En jornadas Naturak/Naturalezas organizadas por Eremuak: 19 de octubre de 2019. Bilbao: Eremuak.
- Aleman, V. (2020). *La escala es un problema divertido: la polución de la escala de las obras como uno de los síntomas del complejo arte-arquitectura*. *AusArt Journal for Research in Art*, 2, 127-139. Recuperado de <https://ojs.ehu.eus/index.php/ausart/article/view/22025Anotaciones>.
- Díaz, J. (2010). *Mostrar y demostrar: arte e investigación*. En Seminario INTER/MULTI/CROSS/TRANS El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico: diciembre 2010. Vitoria-Gasteiz: Montehermoso.
- Elices, M. (2009). *Las arañas y sus telas: un paradigma multidisciplinar*. Recuperado de <https://rac.es/ficheros/doc/00803.pdf>

- Gómez, F. Y Gutiérrez, J.L. (2022). *Arte público: interacción entre escultura y arquitectura* [Apuntes académicos]. CVUCM-Moodle CVMDP.
- Holmes, B. (2007). *Investigaciones extradisciplinarias: hacia una nueva crítica de las instituciones. Do you remember institutional critique?* Recuperado de <https://transversal.at/transversal/0106/holmes/es>
- Latour, B. (2012). Esperando a Gaia: Componer el mundo común mediante las artes y la política. *Otra parte*, 26, 67-76.
- Martínez, C. (2019). *Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?* Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid.
- Mayo, L. (2021). *Asignatura: arte y contexto social*. Manuscrito no publicado, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1999). *Aziz + Cucher: quimeras e interiores*. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/aziz-cucher-quimeras-e-interiores>
- Ortega, O. (2014). *Simbología de la araña: significado en 5 culturas distintas*. Recuperado de <https://oculto.eu/simbologia-de-la-arana/>
- Peio Aguirre, *Sobre el hormigón como arma de construcción masiva del capitalismo*. Recuperado 7 enero 2021, de <https://www.materialesconcretos.org/>
- Pérez, J. y Merino, M. (2019). *Definición de Deshumanización*. Recuperado de <https://definicion.de/deshumanizacion/>
- Segade, M. *Mona Hatoum*. Recuperado 13 marzo 2021, de <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/4696/MonaHatoum>

- Fisher, O. (2016). *Planeta Tierra: ¿Somos historia?* [Vídeo]. Disponible en Disney+



nerea cordeiro
(1999)

DATOS PERSONALES

c/ Ramorta, 53
Bueu, Pontevedra
36939

662 630 443

nereacordeiro9@gmail.com
nerecord@ucm.es

FORMACIÓN

Grado en Bellas Artes
Universidade de Vigo,
Pontevedra, Galicia

Máster en Investigación en
Arte y creación en curso,
Universidad Complutense,
Madrid

EXPERIENCIA ARTÍSTICA

Exposiciones colectivas

2022

XXIV Bienal Internacional Arte no Morrazo. Auditorio Municipal de Cangas do Morrazo, Pontevedra.

Paisaje. LaSalita, Gijón.

Confluir: Ecosistemas acuáticos y futuros especulativos. Organizada por The Algae Society y el grupo de investigación Arte, Tecnología y Compromiso Social en colaboración con Cameron Art Museum. Facultad de Bellas Artes, Madrid.

Dentro, Derecha, Izquierda, Puerta, Pasillo al fondo. Matadero, Madrid.

2021

III Certamen de Creación Artística Contemporánea Universidad de Loyola: Artistas emergentes. Fundación Valentín de Madariaga, Sevilla.

Novos valores 2021. Museo de Pontevedra, Pontevedra.

2020

Novos valores 2020. Museo de Pontevedra, Pontevedra.

IX concurso de Arte: Ecología femenina, semilla del futuro. Sede ADICAM en Cangas del Morrazo, Pontevedra.

2017

Expo-arte XVI. Auditorio municipal de Cangas del Morrazo, Pontevedra.

Acciones, eventos y proyectos

2022

Colaboradora *Menos basura, más cultura*, proyecto de Lab Tejedora. Universidad Complutense de Madrid.

2021

Co-comisaria *Espazos cóncavos y convexos*. Espacio Matrioska, Pontevedra.

Ponente en *I Jornada Internacional de Investigación en Arte y Reciclaje*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

2019- 2020

Colaboradora *Mulleres (Rur)Urbanas*, proyecto de 7h Cooperativa Cultural en el marco de Inside Out Project. Pontevedra.

Premios y reconocimientos

2021

Premio Extraordinario de Fin de Grado en la titulación de Bellas Artes correspondiente al curso 2020/2021. Universidade de Vigo.

Finalista *Artistas emergentes 2021*. Universidad Loyola, Sevilla. Obra: *Casa, trampa, mente*.

Obra seleccionada *Novos Valores 2021*. Diputación de Pontevedra. Obra: *Presas de este momento*.

2020

Primer premio: *IX concurso de Arte*. Asociación ADICAM, Pontevedra. Obra: *Imprescindibles*.

Obra seleccionada *Novos Valores 2020*. Diputación de Pontevedra. Obra: *Animales enfermos por la conciencia*.

2019

Premio excelencia académica de Galicia.

Este TFM es el resultado del apoyo de muchas personas.

Por un lado el de mi tutor, Jorge Varas, que se ha esforzado constantemente para que todo saliese bien y siempre hacia delante. Ha sabido guiarme incluso cuando yo misma no tenía clara la dirección, y ha mostrado una gran dosis de paciencia en cada una de las partes del proceso.

Por otro, de la asociación AVAM al completo, por acogernos en su programa, y cedernos su espacio con total confianza. Gracias a ellos, hemos vivido una experiencia tan increíble como exponer en Matadero.

También del propio Máster, y todos los profesores que me han acompañado en él. De los que me han recomendado lecturas, facilitado ideas, y aportado críticas constructivas, en el intento constante por ayudar a mejorar. Este ha sido un curso de grandes descubrimientos.

Y, por supuesto, el de mi familia, amigos y compañeros. Gracias por la confianza y la comprensión.

Y gracias a la vida.

Y a Madrid.

Y a quien lea esto.

Mil gracias.

