

Relaciones entre escultura, fotografía y acción en la práctica artística propia

Naia del Castillo | naiacas@yahoo.com
Universidad del País Vasco UPV/EHU

Palabras clave

Escultura; Fotografía; Acción; Abyecto; Hibridación.

Sumario

1. Introducción. Desde la fotografía.
2. Metodología. Desde la práctica artística propia.
3. Resultados. Cuestión de estilo.
 - 3.1. Observación.
 - 3.2. Lo abyecto.
 - 3.3. Articulación de escultura, acción y fotografía.
4. Discusión y conclusiones. Reversibilidad del objeto y del sujeto.
5. Bibliografía.

Resumen

Este artículo es una revisión de la práctica artística propia inscrita en la escena contemporánea. El trabajo presentado es la obra realizada entre los años 2000 y 2017, conformando un conjunto de obras fotográficas y escultóricas bajo los títulos Atrapados, Sobre la seducción, Ofrendas y Posesiones, Desplazamientos, Flujos e Hilos y Trazos. En la experiencia propia, la noción de lo abyecto se establece como la energía vehicular y eje funcional de la obra artística, tanto por lo interdisciplinar de su funcionamiento

como por el sujeto indescribible que cuestiona. De esta manera, la observación, la noción de lo abyecto y la articulación de la escultura, la fotografía y la acción serán los tres puntos a desarrollar. Utilizados en la manera en que se integran, construyen la obra en forma y fondo. En este sentido, entretienen conceptos aparentemente opuestos como la apariencia o la presencia, el instante, la duración o la atemporalidad, junto con usos del fetiche o del doble conceptual. Todo ello plantea una reflexión sobre la realidad, no para representarla sino para darle réplica.

Cómo citar este texto:

Naia del Castillo (2018): Relaciones entre escultura, fotografía y acción en la práctica artística propia, en *Miguel Hernández Communication Journal*, 9 (2), pp. 423 a 444. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <http://dx.doi.org/10.21134/mhcyj.v0i9.247>

Relaciones entre escultura, fotografía y acción en la práctica artística propia

Naia del Castillo | naiacas@yahoo.com
Universidad del País Vasco UPV/EHU

Keywords

Sculpture; Photography; Performance; Abject; Hybridization.

Summary

1. Introduction. From photography.
2. Methodology. From own artistic practice.
3. Results. A matter of style.
 - 3.1. Observation.
 - 3.2. Abject.
 - 3.3. Articulation between sculpture, performance and photography.
4. Discussion and conclusions. Reversibility between object and subject.
5. Bibliography.

both the interdisciplinary nature of its functioning and the unbreakable subject that it questions. In this way, observation, the notion of the abject and the articulation of sculpture, photography and action will be the three points to develop. These, used in the way the artist integrate them, build the work in form and substance. In this sense, they interweave seemingly different concepts such as appearance or presence, the moment, duration or timelessness, together with uses of the fetish or the conceptual double. All this raises a reflection of reality, not to represent it but to give replication.

Abstract

This article is a revision of the own artistic work carried out from the year 2000 to 2017 forming a set of photographic and sculptural works under the titles *Atrapados*, *Sobre la seducción*, *Ofrendas y Posesiones*, *Desplazamientos*, *Flujos* and *Hilos y Trazos*. In this own experience, the notion of the abject establishes vehicular energy and the functional axis of the artistic work, for

How to cite this text:

Naia del Castillo (2018): Relations between sculpture, photography and action in their own artistic practice, in *Miguel Hernández Communication Journal*, 9 (2), pp. 423 a 444. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v0i9.247>

1. Introducción. Desde la fotografía

Históricamente, la fotografía ha sido estigmatizada por ser un dispositivo mecánico y autónomo al sujeto creador. Desde su descubrimiento a principios del siglo XIX se la ha entendido como un medio para archivar y copiar el mundo, por lo que se creyó que si se le permitía avanzar sobre el terreno de lo imaginario, destruiría el aura del arte. Sin embargo, conociendo el vínculo entre la fotografía y la civilización industrial y postindustrial, hemos de comprenderla positivamente, ya que, afortunadamente, los cambios experimentados en la Modernidad coinciden con la evolución manifestada en la fotografía. De mano, por ejemplo, de artistas como Man Ray, Laszlo Moholy Nagy y Marcel Duchamp, esta se convierte en una “verdadera categoría epistémica (...) que nos introduce a una nueva relación con los signos, con el tiempo, con el espacio, con lo real, con el sujeto, el ser o el hacer” (Dubois, 2010: 92), y nos descubre, como sugirió el artista Robert Smithson, un nuevo mundo.

La enriquecedora experimentación de la Modernidad provoca que el arte se pregunte sobre sí mismo. De esta manera reevalúa los aspectos formales de las representaciones, el despliegue de la significación estética, la distinción entre disciplinas y la transformación del artista, entre otras cuestiones. Posteriormente, el arte posmoderno acepta los cambios como una “re-inscripción” (Foster, 2001: 197), contribuyendo a la comprensión de lo fotográfico como un comportamiento “complejo”, apropiándonos del término que Rosalind Krauss atribuye al cambio de la escultura en los años 70 (1985: 297). La inexistente autonomía de la fotografía se evidencia a partir de esta década, por lo que la consideramos exactamente igual a otras prácticas artísticas. Es también una experiencia híbrida: “cuyas características son ahora la heterogeneidad, multiplicidad e intertextualidad” (Monleón Pradas, 1999: 7). El cambio de pensamiento intencionado iniciado en la Modernidad, se radicaliza en la Posmodernidad “en torno a una serie de operaciones lógicas, en términos culturales, y no ya en relación a los géneros artísticos tradicionales” (Monleón Pradas. 1999: 7).

Es en esta experiencia de los límites donde se produce de nuevo, otro tipo de “intencionalidad” (Solomon-Godeau, 2001: 82) reubicando la “fotografía tras la fotografía artística” (Solomon-Godeau, 2001: 75). A saber, “aquí el tema no es la fotografía *qua* fotografía, sino su uso con una finalidad específica” (Solomon-Godeau, 2001: 82) Incluso Roland Barthes, en los últimos años de su vida, abandonará su clásico noema de la fotografía, para entenderla no ya “como una emanación de lo real, un puro indicio, sino como un artefacto elaborado por la mente, cultural (e ideológico) de cabo a rabo” (del Río, 2008: 57). Por lo tanto, es esta naturaleza ambigua, heterogénea, transversal y múltiple de la fotografía entendida como posibilidad de ser otra cosa, con lo que trabajo como autora de este texto y artista de la obra mencionada.

2. Metodología. Desde la práctica artística propia

El texto es un análisis de la obra propia realizada entre los años 2000 y 2017 bajo los títulos *Atrapados, Sobre la seducción, Ofrendas y Posesiones, Desplazamientos, Flujos e Hilos y Trazos*¹. Esta obra es el lugar desde donde se escribe, utilizando la experiencia adquirida en la práctica artística dentro de la escena contemporánea.

El conjunto de instalaciones, obras fotográficas y escultóricas son el resultado de un complejo sistema de relaciones conformado en un proceder que se gesta en la observación y que no se puede desligar del mundo en el que existe. En esta experiencia personal, la noción de lo abyecto se establece como la energía vehicular y eje funcional de la obra artística, tanto por lo interdisciplinar de su funcionamiento como por el sujeto indescifrable que cuestiona. De este modo, se proponen tres capítulos a desarrollar. 1: La observación. 2: La noción de lo abyecto. 3: La articulación de acción, fotografía y escultura. Estos, utilizados en la manera en que se integran, construyen la obra en forma y fondo. Entretejen conceptos aparentemente opuestos como apariencia o presencia, instante, duración o atemporalidad junto con usos del fetiche o del doble conceptual, planteando una reflexión sobre la realidad, no para representarla sino para darle réplica.

3. Resultados. Cuestión de estilo

3.1 Observación

Desde siempre, los proyectos en los que he estado implicada como autora, exigen un detenido trabajo de planteamiento, observación y génesis. Contrariamente a lo que pueda parecer, no hay premeditación en desarrollar un hilo conductor definido, sino que cada nueva serie supone partir desde cero. Los proyectos conllevan una gran variedad de aprendizajes y experimentaciones, pero todo comienza en la observación.

La cuestión de la observación en la práctica artística es prioritaria. Ella es la pregunta que genera la necesidad de detenerse en unos encuentros del sujeto-artista con su vida, y no en otros. En razón a lo cual nace el deseo de elaborar algo con ello. Este deseo, según el artista Juan Luis Moraza en su conferencia titulada *El deseo del artista* “conduce a la cuestión del estilo, porque seguramente el estilo es el modo, el modo en el que uno se constituye a través de lo que hace, y el modo en que lo que hace le constituye a uno como sujeto” (2009: 2). La observación no solo gesta el deseo, sino que gesta el estilo y este conforma según Lacan el “sujeto singular” (Moraza, 2009: 2). Existe una reciprocidad entre lo que se hace, cómo se hace y quien lo hace. “El mundo del ‘afuera’ y lo que hago para estar ‘en ese mundo’ son inseparables”, como escribe la doctora en antropología M^a Fernanda Moscoso en su artículo *Etnografía a lo bruto* (2016: 57).

¹Para tener una visión completa de la obra de la artista puede consultarse su web: http://www.naiadelcastillo.com/index_esp.php

En consecuencia, la observación es una construcción de la percepción y esto constituye un sujeto, y viceversa.

A este respecto, diremos que en la propia obra la observación (lo que hemos llamado el deseo, el estilo o el sujeto singular) se origina en la experiencia vivida en un lugar que denominaremos lo íntimo. Lo íntimo es el espacio donde se encuentra el cuerpo de la artista, que más que cuerpo se entiende como individuo, y como iremos viendo, “es más ‘individuo’ vestido que desnudo” (2017: 32) citando al filósofo Alba Rico. El individuo puede encontrarse solo pero no por eso se aísla de los otros, y puede estar acompañado, pero no por ser eso deja de ser uno solo. Además, se puede presentar de dos maneras: como una presencia o como apariencia. Pero esto se desarrollará en los próximos dos epígrafes. Sobre lo íntimo, apuntaremos que de la forma en que aquí se trata, funciona como un espacio de carácter dual, sin límite preciso. Al mismo tiempo puede ser un espacio privado y un espacio público. Uno puede intentar refugiarse, como apunta Julia Kristeva acerca de lo íntimo, en este espacio, que expone como propio del sujeto, para encontrar refugio de los grupos de poder que alguna vez lo intentaron controlar. Pero al mismo tiempo, y tal y como explica García Cortés (1996), citando a Foucault, lo íntimo ocurre en el cuerpo. Éste responde al control social, dándose como el lugar donde se producen encuentros de dominación y de poder.



Figura 1. *Cortejo* (2002). *Serie Sobre la seducción*. Luxachrome. 100 x 76 cm.

La mirada propia en la práctica artística que revisamos en el artículo se genera desde lo íntimo y se detiene en lo cotidiano, por considerar que es donde se contienen todos nuestros comportamientos. Día tras día, lo que hacemos, oculta perversidades y violencias que no vemos porque el acto se repite constantemente. La repetición y la belleza de lo confortable invisibilizan una sociedad reificada que admitimos por costumbre.

Así, se presta atención a lo pequeño, por ejemplo, los objetos que encontramos en una casa, un método de costura, o un modo de presentarse en público a través del adorno, deseando desvelar lo oculto. Fijarse en esto y darle relevancia es una observación intencionada hacia lo infravalorado. Con ello se reafirma el derecho y el poder de lo insustancial e insignificante. Es un acto que desde un principio se ha realizado conscientemente buscando desmoronar la categoría de lo pleno para desmitificar el arte y como apuntaba Bataille “bajar el significado de su pedestal y devolverlo al mundo” (Bataille en Krauss, 2005: 170). Hecho que ocurre también de forma inversa, ya que como escribe Solomon-Godeau “la fotografía arrastra al mundo (representado) al interior del campo de la obra de arte —y socava, por tanto, su pretensión de constituir una esfera existencial separada con cualidades estéticas intrínsecas—” (2001: 77).

Desde este lugar de doble filo que es lo íntimo y lo cotidiano, se mira hacia el exterior de forma oscilante entre el distanciamiento y la afección. Interesa desdoblarse para convertirse en aquella que está entre un observador externo al objeto de observación, y un observador participante (interno) que se incluye en la observación. De esta manera resulta ser la “que es el origen de las coordenadas de la percepción” (Krauss, 2005: 197) y la “que no gobierna todo lo que se domina con la vista” (Krauss, 2005: 195). Siendo a su vez el “ojo emplazado en el punto de vista privilegiado que domina óptica-geométricamente el espacio” (Krauss, 2005: 197) y la otra que se halla “en conflicto con lo que es interno respecto del organismo que hospeda” (Krauss, 2005: 195).

En resumen, la observación del mundo se realiza como si la artista no formara parte de él, como si quisiera distanciarse, y sin embargo es afectada por él. La experiencia personal, como individuo “vestido” y sobre todo mujer, obliga a atender la relación con el entorno psicosocial desde una observación y un cuerpo afectado. Es posible ver con los dedos y tocar con los ojos. Además, observar se relaciona con la percepción, y ésta no se puede inscribir sólo en el presente, ya que no existe como una forma ideal conformada con anterioridad. El presente, o lo que llamaremos la realidad, es un artefacto elaborado por la mente, cultural, e ideológico como apuntaba Barthes (1994). Bajo la mirada propia, la artista, des-realiza, para producir y reproducir la realidad desde el simulacro, que según Baudrillard (1993) es un tercer orden, situado justo en el límite de la indefinición.

3.2 Lo abyecto

Lo banal, lo pequeño, lo repetido, es decir, el objeto y sus operaciones, no son nada inocentes. En la obra que analizamos, esto se presenta silencioso como ese Otro al que se refiere Julia Kristeva en su conocido texto *Sobre la abyección* dentro del libro *Poderes de la Perversión* (1980). Sobre ello escribe: “Otro se instaló en el lugar de lo que será ‘yo’ (moi). No un otro con el que me identifico y al que incorporo, sino un Otro que precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión. Posesión a mi advenimiento” (2006: 19).

Kristeva relaciona lo abyecto con la cultura. Una cultura que presenta un sujeto ambiguo, mixto y cómplice de una “torsión hecha de afectos y pensamientos” (2006: 7). Lo abyecto para Kristeva perturba el orden, el sistema e incluso la identidad. Aquel que se sitúa en lo abyecto sufre en una pulsión de deseo y de rechazo en un tiempo doble “de lo infinito velado y del momento en que estalla la revelación” (2006: 17). El ser abyecto se encuentra en un terreno y tiempo múltiple. Siempre en el límite entre dentro y fuera, excluido y aceptado a la vez.



Figura 2. Vista exposición *Naia del Castillo*. Sala Rekalde. 2015. Bilbao. *El Hormiguero*. Serie *Ofrendas y Posesiones*. 2006. Luxachrome. 100 x 74 cm.

Estas cuestiones conforman la obra tratada. En *Atrapados* (2000-2002) el espacio doméstico definido por su mobiliario, plantea un objeto/sujeto difuso e interdependiente, sometido a unas reglas de funcionalidad con su entorno más cercano, la casa (ver figuras 6 y 7). En *Sobre la seducción* (2002-2004) el cuerpo real deja de serlo (en su plano físico o psicológico) para convertirse en un artificio, obligando al cuerpo a significar, cubriéndolo de actitudes, deseos, ausencias, presencias,

ornamentaciones, apariencias, maniobras, reclamos, etc., para jugar a un juego con el otro (ver figura 1). *Ofrendas y posesiones* (2005-2006) presenta a modo de palimpsesto, un mundo de mujeres que poseen pero que al mismo tiempo se entregan, dentro de una imagen cada vez más barroca, refiriéndose a aspectos más subconscientes y más profundos (ver figura 2).

Desplazamientos (2010-2012) continúa cuestionando lo normativizado, pero lo hará utilizando la imagen fotográfica de otro modo. En esta serie, la imagen empieza a tener cuerpo. Esto resulta posible por los nuevos sistemas de reproducción digital que permiten imprimir fotografías sobre diversos soportes, como tela o vidrio, etc. Esta formalización surge además de la necesidad de herir la imagen. De atravesar su superficie plana, del mismo modo que Lucio Fontana rompe la superficie del lienzo. Con la obra titulada *Entre Flores y Medusas* (figura 3) la propia fotografía es el cuerpo escultórico.

La imagen impresa sobre seda es atravesada por la puntada del hilo de bordados de serpientes o flores que actúan como metáforas de figuras asociadas al carácter de la mujer. Será bella como una flor o monstruosa como una medusa por oposición. También dentro de la misma serie *Desplazamientos*, *Nuevos Territorios* es un sofá de algodón construido y compuesto con fotografías tomadas en bosques cercanos a la casa de la autora. En paseos por esos bosques hubo un encuentro con sofás y tresillos. Este hecho fue el motor generador de la serie. ¿Quién se toma el esfuerzo de arrastrar un sofá de tres plazas a través de una montaña?

Es una acción que cuesta comprender. Preferimos imaginar que se trata de una migración surreal de los muebles. Que se han escapado de casa y huyen a su hábitat natural, porque después de todo, decoramos nuestros hogares con representaciones de la naturaleza, llenamos de flores el cojín o el mantel de la cocina. Así que la pregunta es, si un sofá en un bosque nos parece un elemento extraño, un elemento que se encuentra desplazado, descontextualizado, ¿por qué la representación de la naturaleza en nuestros hogares no nos sorprende? ¿Por qué no pensamos que se encuentra también descontextualizada? ¿acaso no responde al deseo de introducir lo salvaje, lo abierto, lo exótico, la potencial aventura, en el lugar seguro y delimitado del hogar, de lo doméstico?

La última serie de obras fotográficas y escultóricas a la que nos referiremos en este epígrafe se titula *Flyjos* (2013-2014) (figuras 4 y 5). Lo importante en este grupo de trabajos precisamente es que la acción permite la existencia de la obra. La acción artística en general y el acto fotográfico en concreto no pueden separarse ni de la producción, ni de la recepción de la obra. Será el propio proceso el que genere plásticamente y conceptualmente la obra.



Figura 3. Vista exposición *Altered perceptions*. Ilivetomorrow gallery. Hong Kong, 2011. *Entre flores y medusas* 2010. Serie *Desplazamientos*. Fotografía sobre seda e hilo. 25 x 25 cm.

Antes de tratar algunas piezas concretas, hemos de dar paso a una breve explicación sobre el concepto de Dubois *imagen-acto* (2010: 54) que será relevante en la comprensión conceptual y de formalización de *Flujos*. Dubois (2010) expone una profunda reflexión sobre la fotografía y lo que esta representa como acto. Va un paso más allá de la teoría de la huella, esto es, de entender la fotografía como índice de la realidad si nos basamos en la categoría de signos de Charles Peirce. La teoría del índice ha tenido gran influencia en el arte del siglo XX (por ejemplo, el rayograma, land-art, performance...) y ha representado el paso de la estética clásica de la mimesis a una estética de la huella. El índice como huella, consigue, según Dubois, que la fotografía sea singular, testigo y designadora. Al ser huella de lo real, solo toma una imagen cada vez, por lo que siempre hay un corte o extracción espacial y temporal del mundo.

Por ello hay dos temporalidades distintas: Un “eso es” y un “eso ha sido”. Y también plantea dos espacios distintos. “un aquí” y “un allí”. Lo cual no niega la existencia del referente en el índice, pero esta separación y corte sugieren ideas como el abismo y el carácter enigmático de la imagen fija. La imagen-acto se refiere a que esta no es un espejo de la realidad, ni siquiera su calco en forma de índice, sino que es un acto en el que todos los niveles son importantes, desde la mirada que origina el deseo de fotografiar, los códigos de representación, los mecanismos técnicos que se utilizan, el soporte de la imagen, la composición, el recorte de la imagen, incluso el espectador que recibe la imagen. Así, desde esta perspectiva habría que considerar de nuevo dos miradas, por una parte, la de quien genera la toma, que es quien aísla y designa la imagen; y, por otro lado, la mirada que se da en la recepción de la imagen o lo que llaman la “re-toma” (Dubois, 2010: 62).

Precisamente la serie *Flujos* se refiere al receptor, ya que se origina en la pregunta “¿Qué quieres de mí?” de Jean Louis Gault, discípulo de Lacan (Thompson, 2011: 73). El carácter insaciable de esta interrogación hecha a aquel que mira (sujeto indeterminado), provoca otra pregunta que remite sucesivamente a otra respuesta imprecisa. Esa imposibilidad de encontrar una solución única al deseo como pregunta, y su consiguiente ansiedad, propició iniciar la serie *Flujos* con una serie de acciones sobre el referente y sobre la parte material de la representación.

Junto con ello debemos mencionar a Régis Durand, quien en su libro *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas* (1998) reserva un capítulo completo para plantear la historia de la fotografía como historia de una abyección. Según este autor, desde su origen, la fotografía no se podría considerar fuera de esa ambigüedad localizada entre deseo y ansiedad. Para él, estos términos implican una lectura histórica, pero no ya del medio técnico como viene siendo habitual, sino de su uso y su recepción. De este modo considera que la abyección engloba todo tipo de afecciones y estados como la perturbación y la transgresión de los límites.

Por tanto, es por esa relación con los afectos que aparece lo abyecto en lo experiencial, y por ello hemos querido empezar explicando el concepto de *imagen-acto*. La acción, el uso y la recepción son inseparables de la noción de abyección. En *Flujos* es el proceso el que elabora, y no la ambición de conseguir un producto final. En las experimentaciones, dudas, errores, relaciones, etc., se cuestiona la idea de verosimilitud, originalidad, autoría y otros tantos conceptos que se cuestionan en posmodernidad, y que pertenecen al mundo polisémico de la fotografía. Esta serie reflexiona sobre estas cuestiones, buscando explorar no solo los límites del medio, sino también la utilización de la imagen en los procesos de identificación del sujeto-mujer contemporáneo.

Flujos incide en procedimientos de repetición, destrucción y transformación a posteriori sobre el soporte de la representación fotográfica, esto es, el papel sensible al que se refiere Dubois:

Por más que se diga que tal o cual foto termina por encontrar su sentido en sí misma, que su carga simbólica excede a su peso referencial, que sus valores plásticos, sus efectos de composición o de textura la convierten en un mensaje autosuficiente, etcétera, no se podrá olvidar jamás que esta autonomía y esta plenitud de significaciones sólo se establecen por el hecho de sentar, transformar, llenar a posteriori, a título de efectos, una singularidad existencial que, en un momento y en un lugar dados, ha llegado a inscribirse sobre un papel acertadamente llamado “sensible” (2010: 74).

El proceso expone en las afecciones y usos tanto de la fotografía como del referente, una tensión entre la promesa de la verdad y su inevitable negación. Un hecho calificado por Durand como “defecto de simbolización” (1998: 43). Esto nos perturba, y nos hace sentir rechazo porque aparentemente la fotografía pretende engañarnos. Lo mismo ocurre respecto al sujeto, que deseamos ideal y garante de un orden, pero al abandonar el humanismo junto con la visión de perspectiva única y aceptar la imposibilidad de reproducir el mundo en semejanza, también se fragmenta y aparece descompuesto. Sin embargo, no todo es negativo, con la fotografía también sentimos consuelo, porque con ella recuperamos la imagen perdida y además nos ayuda a organizar las formas y a entablar relaciones con otros lenguajes y medios. Estos puntos los veremos en el siguiente epígrafe.



Figura 4. Vista proceso de *Flujos III, IV, V*. Serie *Flujos*.

Volviendo al procedimiento, este consiste en trabajar plásticamente la representación y su soporte. Es decir, elaborar diversas imágenes fotográficas que se irán transformando en función de procedimientos de selección, destrucción o copia. El proceso se basa en imprimir varias imágenes en diferentes soportes con diferentes calidades de papel o de resolución, de utilizar máquinas de impresión profesionales y utilitarias, elegir una o varias de las fotografías, cortar el plano para palpar la imagen, mojarla para desteñirla, etc. Todo ello con intención de buscar un agujero y una hendidura propia de lo abyecto donde coexista la ambivalencia propia de la fotografía y del sujeto contemporáneo.

En *Flujos III, IV y V*, el procedimiento es parecido pero con un pequeño cambio (ver figuras 4 y 5). Primero se realizan fotografías a una mujer que gira bajo un chorro de agua. Después

algunas de las imágenes se imprimen en un patrón de papel realizado expresamente a tamaño de la mujer de la toma. Posteriormente esta se viste con su réplica y es nuevamente retratada mientras le derraman otra vez agua encima. Esta máscara de papel con la que la mujer se oculta no está formada por un sólo rostro. Ocurre con el sujeto contemporáneo que intenta disimular el vacío que su fragmentación genera, y para ello echa mano de la proliferación de imágenes, en su toma pero también en su reproducción. Aunque reclamamos al objeto de nuestra mirada ser único (porque no debe olvidarse que cada toma es singular), al mismo tiempo es múltiple (porque no hay que olvidar que nunca se toma solo una foto, sino que se dispara en ráfagas). Una multiplicación de su rostro nos observa desde la impresión.



Figura 5. Vista detalle *Flujos V-Flujos IV*. 2013. *Serie Flujos*. Impresión digital, tinta pigmentada sobre papel Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth. 75 x 100 cm.

Las fotografías elegidas de la sesión son aquellas en las que el agua conecta y diluye la imagen, justo cuando las impresiones empiezan a desteñir y a correrse. El instante de una primera transformación. Si por la repetición la imagen que se creaba era “sucia”, ahora lo es más. Según la antropóloga Mary Douglas “la suciedad es el producto secundario de una sistemática ordenación y clasificación de la materia, en la medida en que el orden implica el rechazo de elementos inapropiados” (Douglas en Alba Rico, 2017: 69). Lo que vemos es lo abyecto. Lo múltiple e indefinido. Todo ocurre en el límite entre el dentro y el afuera, entre la verdad y el engaño, entre las copias que el agua sutilmente evidencia. Estas tres obras, como en toda la serie aparece un cuerpo que es objeto por lo que tiene de cadáver, por lo que tiene de límite, por lo que tiene de abyecto. Como expresa Julia Kristeva:

Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere-cadáver*. [...] El límite se ha vuelto un objeto. ¿Cómo puedo ser sin límite? (2006: 10).

3.3 Articulación de escultura, acción y fotografía.

Toda la obra, como hemos dicho, es inseparable de su modo constitutivo. No se puede separar el proceso del producto final; este es necesario porque además de ser cómplice, contamina elementos de distinta índole. Con la experimentación que surge en la búsqueda se disponen los elementos de cierta forma en el taller. Se construye poco a poco. No obstante, este trabajo no solo se realiza en el estudio. La autora, como los artistas de su generación, sale afuera y busca apropiarse del mundo, bien tomando fotografías, bien adquiriendo materiales preexistentes, con el propósito de volver a contextualizarlos, transformándolos previamente; o bien creando materiales nuevos con las fotografías que ha ido realizando a través de nuevos medios técnicos que permiten impresiones sobre todo tipo de soportes y escalas.

Mathew Thompson en su texto *The Object Lost and Found*, incluido en el catálogo de la exposición *The Anxiety of Photography* (2011), se refiere precisamente a esto. Los artistas del siglo XXI están poniendo un importante empeño en la objetualidad y en la materialidad. En el texto apunta que, según la comisaria Helen Molesworth, ahora se reinterpreta el legado de Duchamp y se relacionan los objetos manufacturados con tratamientos artesanales intentando negar sentidos únicos para crear incertidumbre. En este nuevo siglo, el arte combina estrategias de distanciamiento y apropiación, entre otras, junto con materialidad o figuración. Quizá como oposición a la desmaterialización que empezó hace algo más de cuatro décadas.

Las obras sobre las que escribimos en este artículo se realizan en un proceso de búsqueda para encontrar, en palabras del artista J. L. Moraza, “un modo sin modo” (2009: 2). Aunque no exista un modo de hacer preestablecido, en nuestro cuerpo de estudio se reúnen diversas constantes, configurando una manera de hacer particular. Nos referimos a la articulación entre escultura, fotografía y acción. Esta hibridación revisa la normatividad que vamos arrastrando en el arte desde del Clasicismo, y por supuesto, lo naturalizado de nuestra convivencia. Como ya se ha indicado, las obras se gestan en una mirada interrogante, partiendo desde dos lugares conectados. Uno es próximo, el propio cuerpo-mujer. Otro general, el propio de la condición humana. De este modo, conceptos como la envidia, la soledad, la lujuria, la desafección o la soledad, entre otros muchos, son planteados sutilmente, aunque de forma compleja, sin definir ningún campo limitado.

A continuación examinaremos la instalación titulada *Espacio Doméstico-Cama* (2000), perteneciente a la serie *Atrapados* (figuras 6 y 7), para tratar este terreno lleno de mutaciones que es lo híbrido, pero también para explicar la razón, encontrada en el proceso, del uso definitivo de la fotografía junto a la acción y la escultura.

Espacio Doméstico-Cama (ver figura 6) consiste en una alteración y en una mimesis. Según George Bataille “el empleo de la alteración (...) define el impulso primario de autorepresentación del hombre como algo bifronte, encarado simultáneamente hacia abajo y hacia arriba. De este modo lo primordial, lo originario, la fuente, se mantiene como algo irremediamente difuso” (Krauss, 2005: 165). El mimetismo “duplica el espacio que le rodea para ser poseído por sus propios alrededores. Es la posesión la que reproduce una réplica que, en realidad, constituye un desvanecimiento de la figura. Fondo sobre fondo” (Krauss, 2005: 167).

Esta alteración en *Espacio Doméstico-Cama*, en forma y en materia, se da a través de la costura (método característico de la mujer desde una perspectiva tradicional), y a través de la tela. Lo cotidiano es utilizado como modelo funcional y operacional sobre el que actuar. La obra mimetiza el lenguaje con el que se construye lo diario y lo altera a través del objeto, la imagen y sus acciones, para desvelar que “en el espacio perverso nada es fijo, todo es móvil, no hay una finalidad particular” (Castro Flórez, 2008: 14). Lo híbrido no confluye únicamente en lo artístico, también integra otros mundos en un principio más mundanos.

Esta obra empieza observando la casa. Y dentro de ella, la habitación. La habitación es una “pieza en la que hay una cama” (Perec, 2001: 53). Por lo tanto, la atención se focaliza en este mueble. En principio “la cama es un espacio rectangular, más largo que ancho, en el cual, o sobre el cual, uno se acuesta normalmente en sentido longitudinal (...) La cama es un instrumento concebido para el descanso nocturno de una o dos personas, pero no más (Perec, 2001: 37). La cama es pues el espacio individual por excelencia, el espacio elemental del cuerpo” (Perec, 2001: 38).

La cama está directamente relacionada con el cuerpo, que se presenta físico-sexuado pero que también se evade a través del sueño. La cama es un aislamiento de todo, bien por el deber de cumplir su función asignada, bien por ser un transportador a otro lugar. Lo que es evidente es que entre sujeto y objeto se crea una simbiosis donde no se distingue dónde empieza uno y dónde acaba el otro. Esta proposición genera toda la serie *Atrapados* en la que participa esta pieza. Esta simbiosis no solo se da en el concepto, sino que también en la forma. Acción, escultura y fotografía interactúan presentando lo que son y lo que no son. El objeto escultórico se refiere a la ausencia, la fotografía refuerza la presencialidad de la acción, mientras que ambas entablan contornos indefinidos en el tiempo usado como material.

Espacio Doméstico-Cama como el resto de las obras, está pensada desde la acción. Las esculturas y los objetos contruidos están realizados para ser continuados, habitados, vestidos o adornados por un cuerpo. De esta manera, reclaman cierta proyección y sugieren la posible implicación del espectador. En un primer momento la obra se ideó para una performance con público, pero en el proceso de trabajo indicado, evolucionó a la interrelación entre los lenguajes citados, y la acción se da únicamente en el plató fotográfico sin un público que la presencie. Debido a ello, se han realizado críticas hacia la obra, considerando la fotografía como un mero resultado documental de la utilización de las esculturas. Este enfoque, desde el punto de vista de la autora, es simplista y reduccionista: es cierto que el interés consciente por la fotografía es provocado por un ejercicio de documentar las esculturas y las acciones para un dossier propio; pero este evolucionó a la complejidad de lenguajes que se plantean desde la hibridación. El espacio de lo híbrido es el vehículo generador de preguntas sobre el sujeto contemporáneo (mujer), extraño de sí, que se reconstruye convirtiéndose en el Otro que trataba Kristeva.

Relacionando estos tres elementos acontece lo inquietante y cierta potencia poética. Podemos comprobar cómo la acción se revela en la fotografía, que lejos de ser puramente documental es posible que “haya ayudado a construir la presencialidad esencial de la performance gracias a su supuesta capacidad de constatación y a la retórica propia de los conceptualismos: estéticas fotográficas, dispositivos archivísticos, pobreza formal, etc.”. (Albarrán Diego, 2012: 294). Igualmente, la fotografía monumentaliza el cuerpo y es capaz, según Sontag, de “transformar a las personas en objetos que puedan ser poseídos simbólicamente” (Sontag en Monleón Pradas, 1999: 35).

Con esta acción, con este objeto, con el modo de realizar el acto fotográfico, el cuerpo se convierte en objeto de la mirada de un todo social. Según la terminología de Paul Schilder, planteada en *Imagen y apariencia del cuerpo humano* (1994), el cuerpo es una imagen corporal que es la suma de las imágenes corporales de la comunidad entera. Así, el objeto escultórico que forma parte de la instalación *Espacio Doméstico-Cama* es elaborado y comprendido en un trabajo paralelo a lo fotográfico. La imagen ayuda en la construcción del objeto, utilizándolo como doble conceptual. A modo de ejemplo, nos referimos a un texto escrito por Krauss sobre el uso de la fotografía del escultor Constantin Brancusi en la relación a su trabajo escultórico:

La contemplación a la obra de Brancusi no nos invita, pues, ni mucho menos incita al desmantelamiento de la forma a fin de analizar sus relaciones internas. Por el contrario, nos reclama el reconocimiento de la peculiar manera en que la materia se inserta en el mundo —la manera en que el emplazamiento delata actitudes del ser—, de tal modo que, a sí mismo y a los demás, un hombre dormido aparece muy diferente de cuando, por

ejemplo, corre, y estas no parecen diferencias meramente de postura, sino diferencias en la esencia de su forma. Brancusi parece siempre basar el significado de una escultura en la situación particular que debe modificar los absolutos de su forma geométrica (2010: 97-98).



Figura 6. *Espacio Doméstico-Cama* (2001). Serie *Atrapados*. Algodón y estructura de madera. 35 x 185 x 135 cm.

En *Espacio Doméstico-cama* (figura 6) la mujer que no estaba totalmente cubierta al principio, abandona paulatinamente la forma del camisón, para quedar oculta en un gran pliegue blanco que cubre una cama más proporcionada al tamaño del cuerpo que cubre. Ahora la escultura se compone de una superficie plana, inmensa, solo rota por la sutilidad de una especie de top que en forma de pliegues nace en un círculo perfecto situado a un lado de esa extensión pura de algodón blanco. La almohada también se ajusta a esta nueva escala y el gorro que tapa la cabeza es de líneas más concisas.

La escultura funciona como límite de su presencialidad. El mueble desde su concepción de vestimenta es en realidad una piel, haciendo las veces de límite entre el interior y el exterior del cuerpo. En la escultura, la construcción se elabora para él, aunque no se presente junto a ella. Lo excluido es tan importante como lo retenido. La presencia afirma la ausencia.



Figura 7. *Espacio Doméstico-Cama*. (2001). Serie *Atrapados*. Fotografía color. 125 x 125 cm.

Para Dubois al contrario del espacio pictórico que mete en el marco, cada espacio fotográfico es un espacio a tomar, es una extracción, una selección, una separación, una toma, un aislamiento y un cercamiento. Es decir, es un espacio parcial, que al mismo tiempo retiene y excluye, implicando siempre un fuera de marco. El espacio fotográfico implica un residuo, un otro, un excluido tan significativo como lo fijado. La imagen desde lo indicial, plantea una relación con lo “ausente que se sabe presente, pero fuera-de-campo” (2010: 160). A lo que Barthes añade:

En la Fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica; y por lo que respecta a los seres animados, su vida tampoco lo es, salvo cuando se fotografían cadáveres; y aun así: si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, *en tanto que cadáver*: es la imagen viviente de una cosa muerta. Pues la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno; pero deportando ese real hacia el pasado (esto ha sido), la foto sugiere que este está ya muerto” (Barthes, 1990: 139-140).

Por último, mencionamos que la relación entre cuerpo y escultura fue fotografiada desde el primer día que la obra comenzó a elaborarse. Ésta va haciéndose y va mirándose. Va mirándose y va haciéndose. Escultura y fotografía cambian a la par. Al contrario que las obras *Flujos III, IV y V*, esta imagen fotográfica busca ser clara y hermética. La mujer se convierte en el objeto con el que cohabita, y viceversa. La imagen final se ha tardado en encontrar y tiene más relación con la escultura que con el pictorialismo. Es el resultado de comprender un cuerpo horizontal que converge con el objeto en su inmovilidad. Parece que se hubieran mimetizado conjuntamente.

En esta sucesión de sesiones y cambios de formas y encuadres la artista encuentra la fotografía que se exhibirá en la instalación. Esta imagen es “el instante que revela lo atemporal” (Sixto, 1997: 171) citando a Henri Cartier-Bresson quien se refiere de esta manera a su propio trabajo. En opinión del conocido artista, la función del fotógrafo es sacar de su temporalidad un instante cualquiera y hacerlo “trascendente” (Sixto, 1997: 167). Esta trascendencia se consigue al organizar las formas. Alude a “el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la significación de un hecho con la organización precisa de las formas que dan a ese hecho su expresión propia” (Sixto, 1997: 167).

Las formas, buscadas en un acto de ver y en un hacer procesual, son encontradas a través de una experiencia distanciada y afectada, y combinan una articulación de lenguajes artísticos con otros que no lo son. Persiguen según el filósofo Henri Bergson, la idea. Quien además añade que, al reducir las cosas a ideas, desaparece el tiempo. Esto ocurre porque la forma “persigue una realidad de orden conceptual, por lo tanto, sin duración”. Traduciendo “momento” por “vista” y ésta por “idea”, “pues idea es la vista estable tomada sobre la inestabilidad de las cosas.” (Sixto, 1997: 172)

4. Discusión y conclusiones. Reversibilidad del objeto y del sujeto

En los primeros 18 años de este siglo XXI, el espacio híbrido ha traspasado con creces las categorías artísticas tradicionales y las experiencias de sus propios límites, situándonos no ya en un entorno posmedia, sino transmedia. En este contexto, todo puede ser otra cosa y la práctica artística (a la que nos hemos venido refiriendo) plantea una percepción de la fotografía en relación con la escultura y la acción entendida desde un modo que comprendemos como abyecto. La problemática de la obra subraya la reversibilidad del sujeto y del objeto desde distintos enfoques. Por un lado y del modo en el que se ha explicado al inicio: el sujeto singular se configura por una cuestión de estilo, que es el deseo que gesta la observación; por otro: se explora la contradicción. En la observación tal y como lo entiendo, confluyen dos operadores que a su vez son espectadores. El Yo es constituido por un Otro que se desea y se rechaza, desde una posición de intimidad asimismo indeterminada. El sujeto entendido desde la lógica de lo

abyecto se sitúa en una ambigüedad que rompe el orden conocido. En este sentido, el sujeto no es más que el objeto de deseo del otro:

El sujeto del deseo se basa en la falta constitutiva (existe en cuanto está en busca del objeto-causa faltante), el sujeto de la pulsión tiene su fundamento en un excedente constitutivo: en la presencia excesiva de alguna “Cosa” intrínsecamente “imposible” y que no debe estar allí, en nuestra realidad presente: la Cosa que, por supuesto, es en última instancia el sujeto mismo (Slavoj Žizek en Castro Flórez, 2008: 11).

La conformación de la obra difumina los contornos entre la ausencia y la presencia, porque se refiere a un sujeto posmoderno fragmentado. La presencialidad del cuerpo se monumentaliza y objetualiza en la fotografía, subrayando también la característica de existir en el presente de la acción performativa. La escultura, sin embargo, plantea un objeto en tránsito que parece haber sido abandonado por su dueño, casi como si fuera un elemento postperformativo, que se volverá a utilizar a su regreso. Las temporalidades se cruzan. Todo se plantea donde menos se espera.

La articulación entre acción, escultura y fotografía en el trabajo artístico propio presenta una percepción de la realidad y del sujeto alejada de lo definitivo, de la totalidad. A su vez, la relación fluida entre lenguajes artísticos y otros ajenos al arte, inscribe la obra con el mundo, cuestionando la distinción entre el arte y la vida.

El conjunto de las obras comentadas movilizan obsesiones propias, presentado un trabajo alegórico de experiencias, situado entre lo incierto del entorno en el que se relaciona. Aquí, lo obvio, lo obtuso, el deseo, la ansiedad, la presencia, la ausencia, lo interior, lo exterior, el orden, lo sucio, el instante, el pasaje, lo permanente... se mueven deprisa y constantemente. En conclusión, esta práctica artística reestructura nociones de espacialidad, temporalidad, objeto/sujeto y de la experiencia, tanto en la producción, recepción y contemplación de la obra, para re-presentar quiénes somos, de dónde venimos y cómo nos relacionamos.

5. Bibliografía

Alba Rico, S. (2017). *Ser o no ser (un cuerpo)* Barcelona: Seix Barral.

Albarrán Diego, Juan (2012). *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- (1994). *El susurro del lenguaje más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1993). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Castro Flórez, F. (2008) *El milagro de los hábitos (merodeo analítico por la obra de Naia del Castillo)*. Logroño: Ed. Cultural Rioja.
- del Río, V. (2008): *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Dubois, P. (2010) (1ª edición en español, 1986): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (5a ed.). Barcelona. España. Ed. Paidós.
- Durand, R. (1998): *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca. España. Ed. Universidad de Salamanca.
- Foster, H. (2001). Asunto: Post. En Wallis, B. (ed.), *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- García Cortés, J. M. (1996): *El cuerpo mutilado (La angustia de la muerte en el arte)*. Valencia. España. Ed. Teatres de la Generalitat Valenciana.
- Krauss, R. (1985): *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid. España. Alianza Forma.
- (2005) (1ª edición en español, 1993): *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- (2010): *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid. España. Akal.
- Kristeva, J. (2006) (1ª edición en español, 1988). *Poderes de la perversión*. Madrid: Siglo XXI.
- Monleón Pradas, M. (1999): *La experiencia de los límites: Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Moraza, J. L. (2009): *El deseo del artista*. Transcripción establecida por Carmen Delgado y

corregida por el autor de la conferencia dictada en el Colegio de Psicoanálisis en abril 2009. Esta transcripción fue publicada en la edición de Carmen Gallano: *El deseo. Textos y conferencias*. Madrid: Colegio de Psicoanálisis del Campo Lacaniano de Madrid. Disponible en: <https://goo.gl/NmGQN4>

Moscoso, M. F. (2016). Etnografía a lo bruto: Un opening de datos muy salvaje. *Revista de antropología experimental* (16), 391-396. DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rae.v0i16>

Perec, G. (2001)(1ª edición en español, 1999). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.

Schilder, P. (1994). *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Barcelona: Paidós.

Sixto, R. (1997): *El instante y la duración. Aproximaciones a la temporalidad fotográfica*. Leioa. Tesis doctoral. Ed. EHU/UPV.

Solomon-Godeau, A. (2001): La fotografía tras la fotografía artística. En Wallis, B. (ed.), *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.

Thompson, M. (2011). *The Anxiety of Photography*. Aspen: Aspen Art Museum. Disponible en: <https://goo.gl/WKMRmR>



Licencia Creative Commons
Miguel Hernández Communication Journal
mhjournal.org

Cómo citar este texto:

Naia del Castillo (2018): Relaciones entre escultura, fotografía y acción en la práctica artística propia, en *Miguel Hernández Communication Journal*, 9 (2), pp. 423 a 444. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v0i9.247>