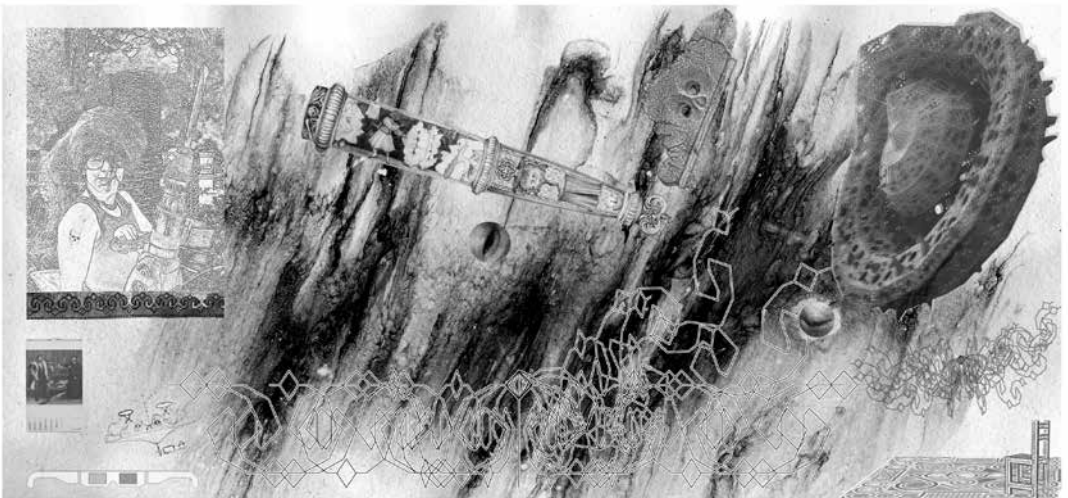

ELENA VICENTE

Expresión fantasma
e inexactitud



Del 22 de septiembre al 13 de noviembre

Sala La Capilla

Edificio Convalecencia

E-mail: cultura@um.es

<http://www.um.es/cultura/exposiciones>

Coordinadora

Eva Santos Sánchez-Guzmán

Organiza

Aula de Artes Visuales

Servicio de Cultura

Vicerrectorado de Comunicación y Cultura

Universidad de Murcia

Asesora de

Aula de Artes Visuales

Isabel Tejeda Marín

Montaje

Juan Madrid

Edita

Editum. Colección Editum Cultura. Artes Visuales

Diseño

Maxi

Textos

Elena Vicente Herranz y

Victor Borrego Nadal

Director de la investigación

Victor Borrego Nadal

Autora de la portada

Elena Vicente Herranz

Imagen de portada

Elena Vicente Herranz

© Elena Vicente

© Editum- Universidad de Murcia

Depósito legal DL.: MU-994-2015

ELENA VICENTE

**Expresión fantasma
e inexactitud**

Esta exposición muestra una parte de la obra realizada a partir de ideas extraídas del análisis del cuadro *Los Embajadores* de Hans Holbein pintado en 1533 y el pavimento de la Abadía de Westminster, Londres, realizado por artesanos romanos cosmati en 1268.

[La geometría es nuestra tecnología para enfrentarnos al misterio que percibimos.]

En el cuadro, el ligero movimiento del tapete producido por el codo del embajador Georges de Selve llama la atención hasta tal punto de convertirlo en un detalle subliminal en una progresiva tensión hacia una complejidad infinita de formas. Si la imagen fuese una fotografía, podríamos pensar que ni siquiera el autor fue consciente de ese pliegue; pero se trata de una pintura, es decir: cada accidente ha sido deliberadamente conformado y hecho, se le ha dedicado un tiempo exclusivo.

La cenefa del tapete presenta un juego de *mete-saca*, positivo y negativo. Su patrón es igual visto desde arriba como desde abajo. O lo que es lo mismo: *techar un suelo*.

De esta cenefa, junto con la deformación del tapete, parte el diseño de esta invisible -pero descifrada por completo- escultura, obra que supone el estudio de esta advertencia de engaño de volumen para avanzar desde la bidimensión a la tridimensión. Este paso hace visible lo que en pintura es únicamente una apariencia de lo real o lo que entendemos por invisible.

La única adivinanza se encuentra en el aspecto; el misterio de ver una simetría desencajada al dirigirse hacia un punto alzado en alto; la apariencia de una naturaleza recargada, un relicario, una caja cerrada, una costura y soldadura como ensamblaje. No es un volumen macizo sino una superficie ensamblada.

Las representaciones de la pintura son más inestables que los elementos de otros tipos de lenguaje. Es decir: el significado o interpretación en una pintura es más abierto que buscar el significado de una palabra en un diccionario. Sin embargo, el cuadro puede plantearse como un diccionario si de él se decide extraer códigos artísticos, se puede tomar como una guía para quien usa la imagen como su alfabeto.



*Mi calendario se cae cuando menos lo espero.
[La gran caída, casera, casi mortal, definitiva.]*



El calendario con la imagen del cuadro acompañando al mes de enero de 1992 ha viajado conmigo como un manual a desplegar.

Es alta la impresión de que el cuadro de Holbein y, en general, la pintura de su tiempo, los cuadros no venían acompañados de explicaciones teóricas sino que teorizaban haciendo. Hacían y daban paso a lo siguiente. Sin mediar palabra.

[En este cuadro se entra y se sale del enunciado a la manera de un funámbulo.]

Nuestro propósito es hacer sin encogimiento.

No ver es sólo otra visión.

Las palabras tal y como vienen son mezcladas o variadas en su significado para construir ideas. El razonamiento no es la vía, no nos es útil, pero sí hablar con el meñique o entre dientes, o el idioma de animal, que sí nos están diciendo algo. Tal y como entendemos la escultura, ésta nos supone un momento de asomo, como la panza de un animal, sospechas, síntomas de lo que vemos.

Goethe apostaba por una ciencia que no se fundamentara en una tecnología de escala inhumana que aspirase a corregir nuestros sentidos innatos. Goethe entendía que, como otros animales, estamos dotados de los órganos sensoriales necesarios y precisos para conocer el mundo que nos rodea; que en el ojo, lo que pueden parecer defectos son más bien dones: se ve lo justo para saber lo que es debido; que la pretendida precisión de ciertas herramientas lo es solo desde los mundos idealizados para los que fueron creadas, pero resultan inexactas y torpes en nuestro mundo al apisonar las microprecisiones de nuestras muy inaprensibles experiencias. Tecnologías actuales no tienen por qué ser más exactas en sus mediciones que un buen "a ojo" o un "a mano"; al contrario, su regularidad supone una simplificación de una previsibilidad sistemática, que hace perder el contacto con las situaciones reales, donde los matices no obedecen a categorías sino que afectan a ese todo que van conformando, objeto y sujeto en un mutuo isomorfismo. Un ejemplo espectacular de esta comunión entre nuestro ver y la imagen de las cosas es precisamente el anamorfismo, pues solo puede ser percibido a través de una conversión del que mira. Solo curvándose se ve la curva.

La obra *miedo estereoscópico* plantea una indagación de la imagen tridimensional.

El código escultórico de esta pieza se centra en las posibilidades que tienen ciertas imágenes con la presencia directa: lo que es frente a lo que parece, la capacidad tridimensional de imágenes bidimensionales mediante ciertos trucos perceptivos que a través de nuestro sistema binocular podemos percibir como una realidad estereoscópica, es decir, volumétrica.

Ante los enigmas visuales del cuadro propongo una fecunda analogía que se traduce a esculturas. Construir obra permite explicar cosas que de otra manera no entendería. Está la imposibilidad de representar lo que intentas describir. Es una frontera a la que se enfrenta la escultura.

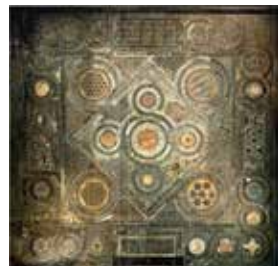
Frente a una contemporaneidad que apuesta por el sentimentalismo del arte de autor, el ejercicio de la verdadera tradición lleva al anonimato, a anteponer las obras a los hacedores. Obras en las que la inteligencia intuitiva se una a la simplicidad.



El cuadro *Los Embajadores* se encuentra en la National Gallery de Londres, en la sala número 4 (Pintura Alemana) del Área de Pinturas del 1500 al 1600. Fue pintado en el año 1533 por el artista alemán Hans Holbein "el Joven" (1497-1543).

El cuadro mide 207 cm. de alto x 209,5 cm. de ancho.
Óleo sobre roble.

Imagen del cuadro antes de la restauración de 1996 a cargo de la National Gallery, Londres.

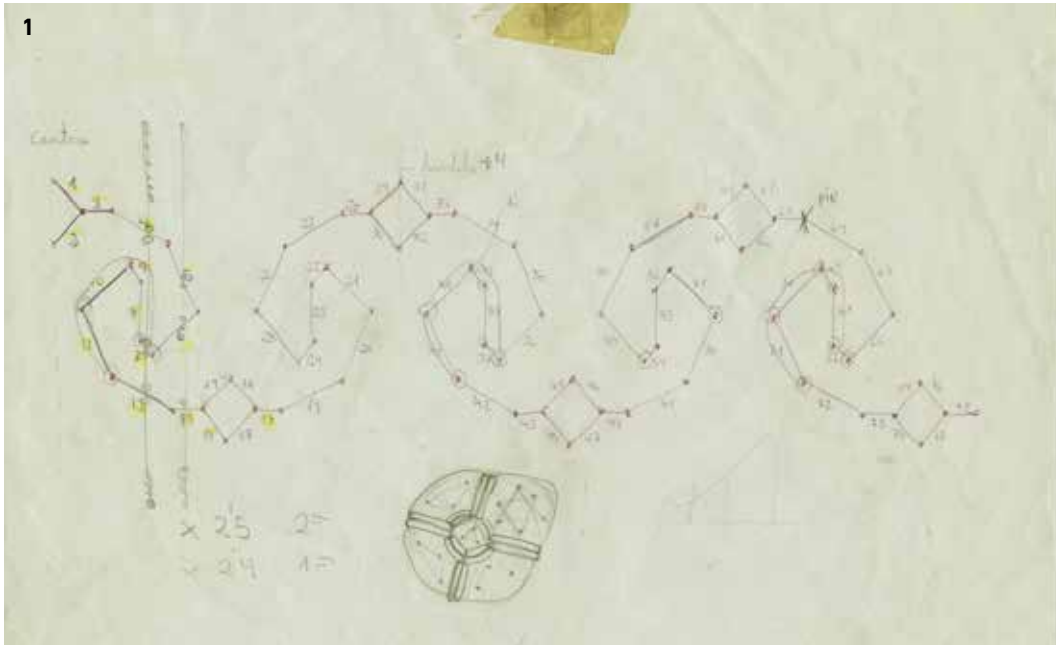


Pavimento de la Abadía de Westminster en el altar mayor del santuario, completado en 1268 por artesanos Cosmati. Londres. 11,73 m².

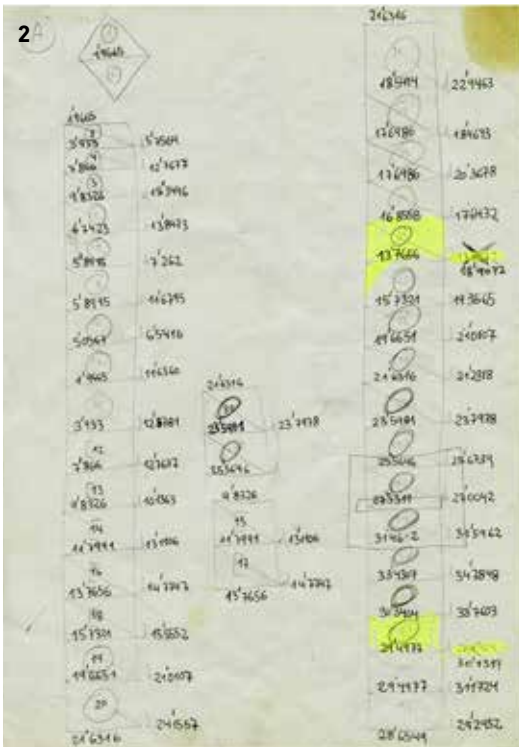


Estudio lineal de la cenefa.

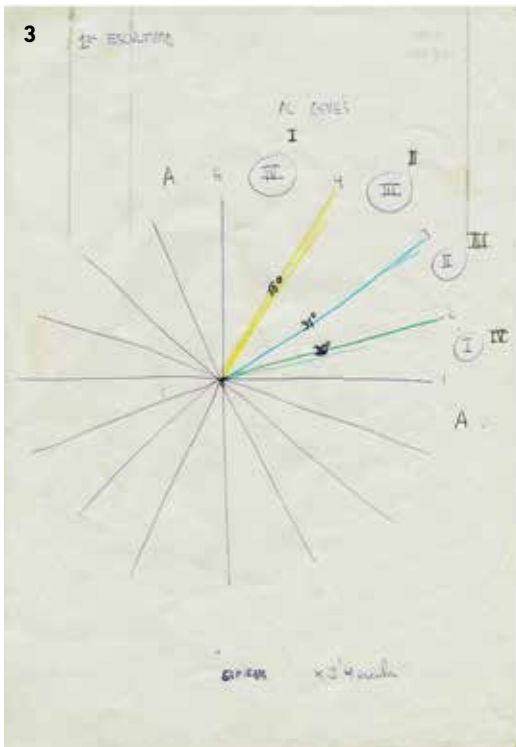
Detalle del pliegue del tapete de *Los Embajadores*. Véase que el volumen de la arruga que provoca Georges de Selve con su codo, la onda, se puede interpretar tanto cóncava como convexa. Abajo: detalle de la tira de cenefa del tapete. Presenta la misma estructura si se ve boca arriba como bocabajo.



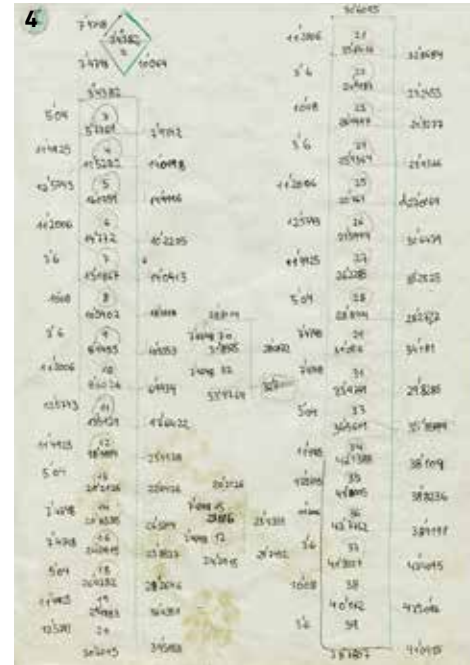
1. Perfil. Cenefa (detalle extraído del tapete del cuadro *Los Embajadores* de Hans Holbein). Eje de revolución.



2. Planta. Ejes. Tránsitos. Ángulos. Esquema de los radios de subdivisión. En color 3 radios elevados pertenecientes al área deformada.



3. Medidas ordenadas de las piezas de los 12 sectores A. (Trapezios y sus diagonales).



4. Medidas ordenadas del sector I. (Trapezoides y sus diagonales).



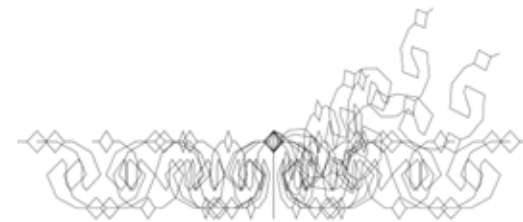
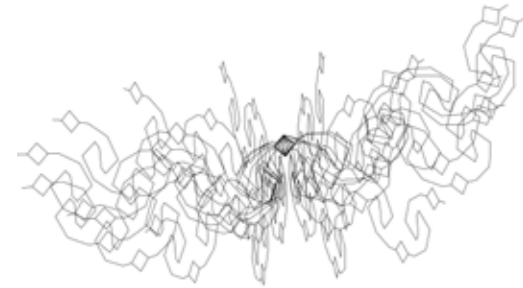
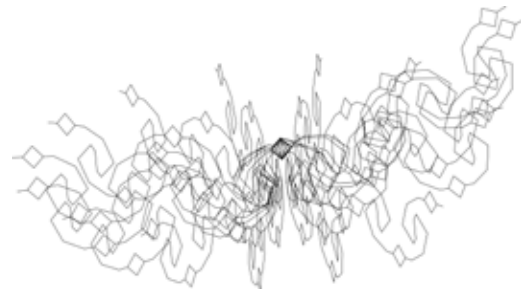
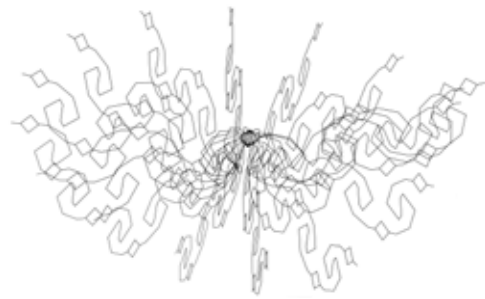
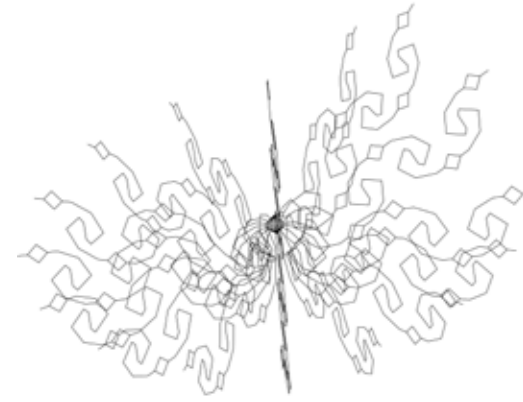
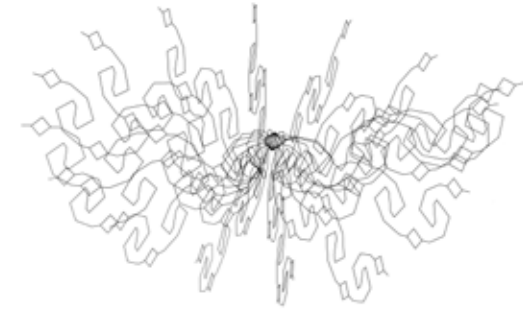
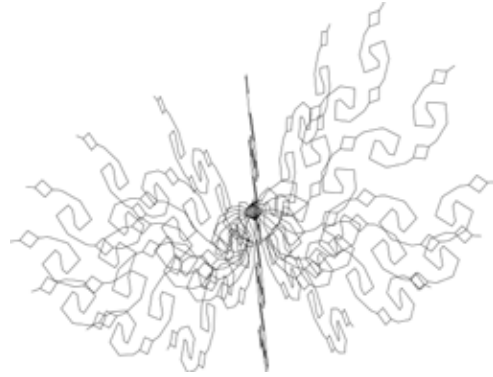
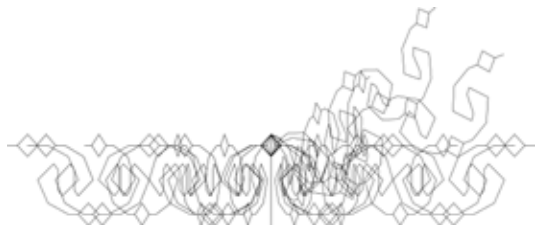
5. Medidas ordenadas del sector II. (Trapezoides y sus diagonales).



6. Medidas ordenadas del sector III. (Trapezoides y sus diagonales).



7. Medidas ordenadas del sector IV. (Trapezoides y sus diagonales).



Desarrollo de la idea en AutoCAD. Perfiles (cenefa) en torno un eje de revolución. 12 radios, 4 de ellos inclinados.

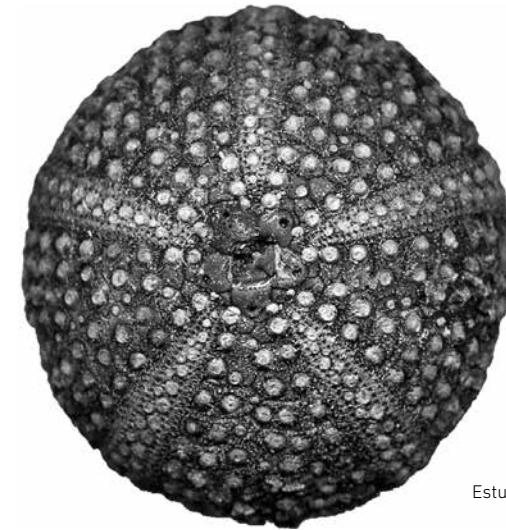
Desarrollo de la idea en AutoCAD. Perfiles (cenefa) en torno un eje de revolución. 12 radios, 4 de ellos inclinados.



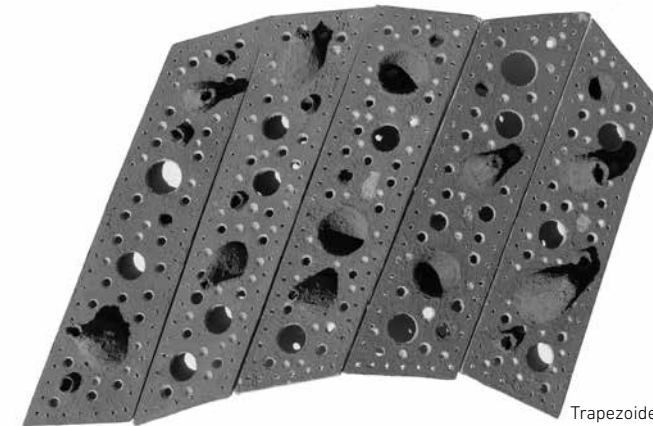
Estudio previo en barro sobre la deformación de una superficie circular. Análisis del recorrido de los radios y estudio de las inclinaciones. Deformación de ejes.



Maqueta en cartulina. Superficie circular sin ninguna deformación. Ejes sin ninguna inclinación. Forma simétrica. Estudio del clarooscuro.



Estudio de textura, aspecto y policromía.



Trapezoides

La geometría es nuestra tecnología para enfrentarnos al misterio que percibimos.

El ligero movimiento del tapete producido por el codo del embajador Georges de Selve, llama la atención hasta tal punto de convertirlo en un detalle subliminal, en una progresiva tensión hacia una complejidad infinita de formas.

La cenefa del tapete presenta un juego de metesaca, positivo y negativo, su patrón es igual visto desde arriba como desde abajo. O lo que es lo mismo: techar un suelo.

De esta cenefa, junto con la deformación del tapete, parte el diseño de esta invisible; pero descifrada por completo, escultura. Obra que supone el estudio de esta advertencia de engaño de volumen para avanzar desde la bidimensión a la tridimensión. Este paso hace visible lo que en pintura es únicamente una apariencia de lo real, o lo que entendemos por invisible.

La única adivinanza se encuentra en el aspecto. El misterio de ver una simetría desencajada al dirigirse hacia un punto alzado en alto. La apariencia de una naturaleza recargada, un relicario, una caja cerrada, una costura y soldadura como ensamblaje. No es un volumen macizo sino una superficie ensamblada.



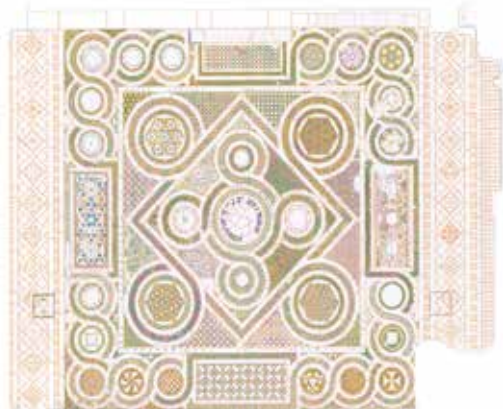
Calendario de pared Hoechst Aktiengesellschaft del año 1992, mes de enero. Imagen del cuadro *Los Embajadores* de Hans Holbein.

Mi calendario se cae cuando menos lo espero.
[La gran caída, casera, casi mortal, definitiva.]

Esta exposición muestra una parte de la obra realizada a partir de ideas extraídas del análisis del cuadro *Los Embajadores* de Hans Holbein y el pavimento de la Abadía de Westminster, Londres.

Las representaciones de la pintura son más inestables que los elementos de otros tipos de lenguaje. Es decir, el significado o interpretación en una pintura es más abierto que buscar el significado de una palabra en un diccionario. Sin embargo, el cuadro puede plantearse como un diccionario si de él se decide extraer códigos artísticos, se puede tomar como una guía para quien usa la imagen como su alfabeto.

Este calendario con la imagen del cuadro ha viajado conmigo como un manual a desplegar.

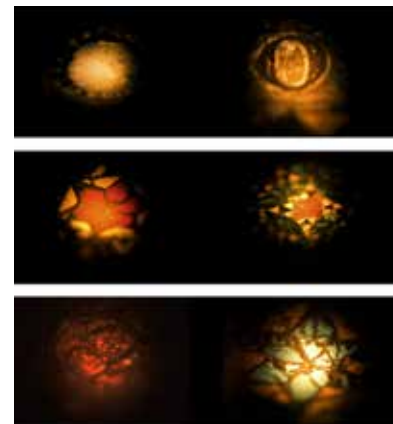


Estudio fotogramétrico del pavimento Cosmati de la Abadía de Westminster, Londres.

El idioma extraído ha sido apropiado para construir códigos escultóricos, a modo de palabras clave, como el de una literatura de estudiante. Ante los enigmas visuales propongo una fecunda analogía que traduzco en esculturas, consecuencias que apoyan teorías, suponen un momento de asomo, como la panza de un animal, sospechas, síntomas de lo que vemos.

Es alta la impresión de que el cuadro de Holbein y en general la pintura de su tiempo, los cuadros no venían acompañados de explicaciones teóricas, sino que teorizaban haciendo. Hacían y daban paso a lo siguiente. Sin mediar palabra.

En este cuadro se entra y se sale del enunciado a la manera de un funámbulo



Fotografías de detalles del pavimento tomadas a través de una cámara oscura.

[Murmuro y sueño, ensimismada, con la cabeza baja y los ojos fijos en tierra. No hablo sino con pies y medida. Aquí imagino que el objeto de mis intentos existe y que está bajo mis pies. Vuelvo a soñar el mismo sueño que soñó un artesano soñador de otros tiempos.]

Cuentan de algunos santones sufís que pasaban la mayor parte de su tiempo contemplando los múltiples recorridos de un laberinto de líneas concentrado en tan solo un metro cuadrado de muro. Y en esa aventura quieta travesaban más mundos que todos los itinerarios de nuestras agencias de viajes. Descubrí una vez un suelo bajo las indolentes alfombras que los protegían de las pisadas, ocultándolo a los ojos. Ese cuadrado al cuadrado de la Abadía de Westminster que sólo un contemplativo puede ver, desde la perspectiva voladora a la que le lleva – sueño con el permiso de mi madre- su negativa a mirar, su afán de establecerse allí donde la vista fuga: viéndose verse. Imagina que el objeto de todos tus intentos existe, está ahí bajo tus pies: ¡qué trance tan sencillo! Volver a soñar el mismo sueño que soñó un artesano soñador de otros tiempos. También lo ha visto Borges en *el sueño de Coleridge*.

“Un emperador mogol, en el siglo XIII, sueña un palacio y lo edifica conforma a la visión; en el siglo XVIII, un poeta inglés que no pudo saber que esa fábrica se derivó de un sueño, sueña un poema sobre el palacio. Confrontadas con esa simetría, que trabaja con almas de hombres que duermen y abarca continentes y siglos, nada o muy poco son, me parecen, las levitaciones, resurrecciones y apariciones de los libros piadosos”.



Fotografía tomada en el pavimento desde el altar mayor de la Abadía de Westminster, Londres. Muestra una cámara oscura preparada para tomar fotos de detalle del suelo. Experimento realizado con el permiso de Vanesa Simeoni y Ned Scharer, responsables y cuidadores de los monumentos de la Abadía de Westminster.

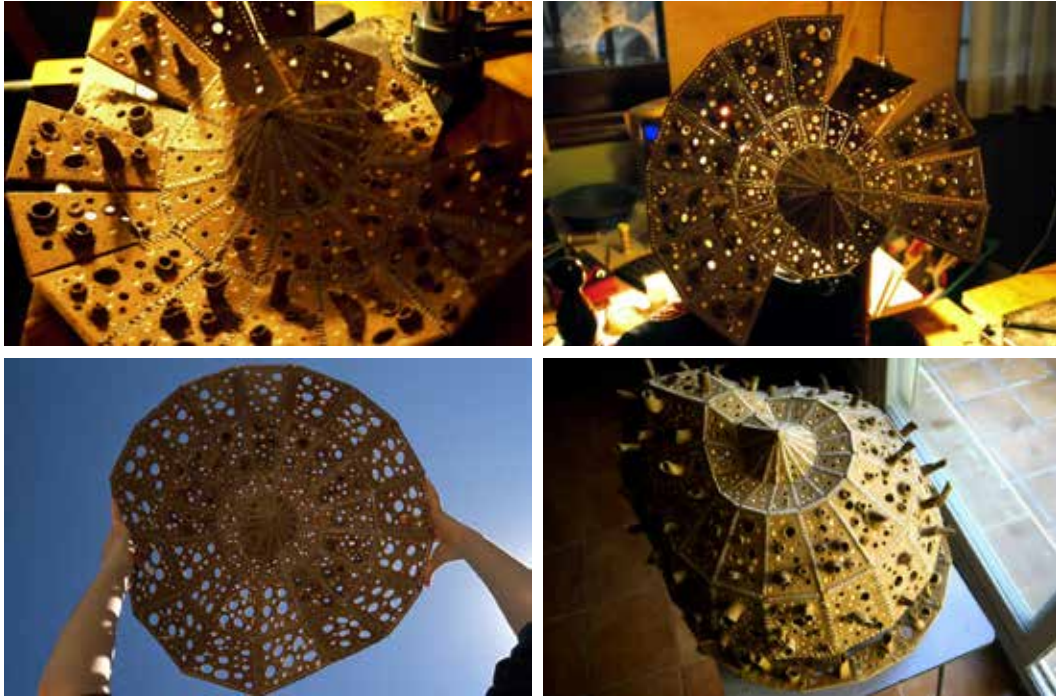
El suelo permite recordar a partir de sí. La tierra es un suelo de una rara geometría. Dos dimensiones que aluden a tres, algo muy distinto a un plano sobre el que pintar. Antes de que la conciencia se dé cuenta, descubro marcas bajo los pies. Es preciso hacerlo así, sin enterarse, con ese automatismo que cierra el paso a lo de siempre y deja que se manifieste una especie de esquiva belleza. A ese trabajo de autodesorientación, entre nosotros le llamamos: nictosofía, como una suerte de querencia a la nocturnidad de horarios y de ideas. En cada suelo se proyecta, por encima y por debajo del límite que inaugura en el espacio, un infinito vertical que le atraviesa sin que nada se pierda. Y al mismo tiempo, esa misma proyección encubre, hasta hacer irreconocible, su origen tridimensional. De igual manera, el mundo, pudiera ser la proyección de otra cosa inconcebible que le abarca y sobre el que me acuesto, literalmente abatida. Un escultor que trabaje sin grosores, conteniendo voluntariamente la dimensión en profundidad y limitándose a suscitarse con superficies ilusorias, nos está proponiendo una fecunda analogía, un enigma visual que, una vez asimilado, nos fortalece el músculo de un “ver” mayor. “Ver” es asomarse entre las líneas de la cotidianidad y dejarse llevar por sus “puntos de fuga”: entradas del vértigo, más allá de lo aparente.

¿Qué construcciones descendentes disimulan los suelos?

¿Quién se esconde tras las cortinas?

¿Por qué no hay muro que no pueda ser desgastado a besos?

¿Cómo levantar una arquitectura capaz de resistir sin desmoronarse, al lado de la intensa crudeza de la cosa real?



Inicios de la escultura ovni. Proceso de trabajo. Paneles de madera ensamblados y cosidos con hilo de lino, con prolongaciones de barro encolado. Materiales: panel de madera, cuerda, malla de alambre, tierra y cola.

Dice Baudelaire:

“cuanto más sólida sea la materia, más sutil y laboriosa ha de ser la imaginación”. Grandes constructores de sistemas como Descartes o Tomás de Aquino, fueron también grandes soñadores, videntes antes que otra cosa. Toda tecnología es la invención de un visionario para expresar, con un rigor inusual, aquello que se le escapa al lenguaje.



YAYO LEÓN.
León Herranz Checa.
Fase inicial de la escultura.



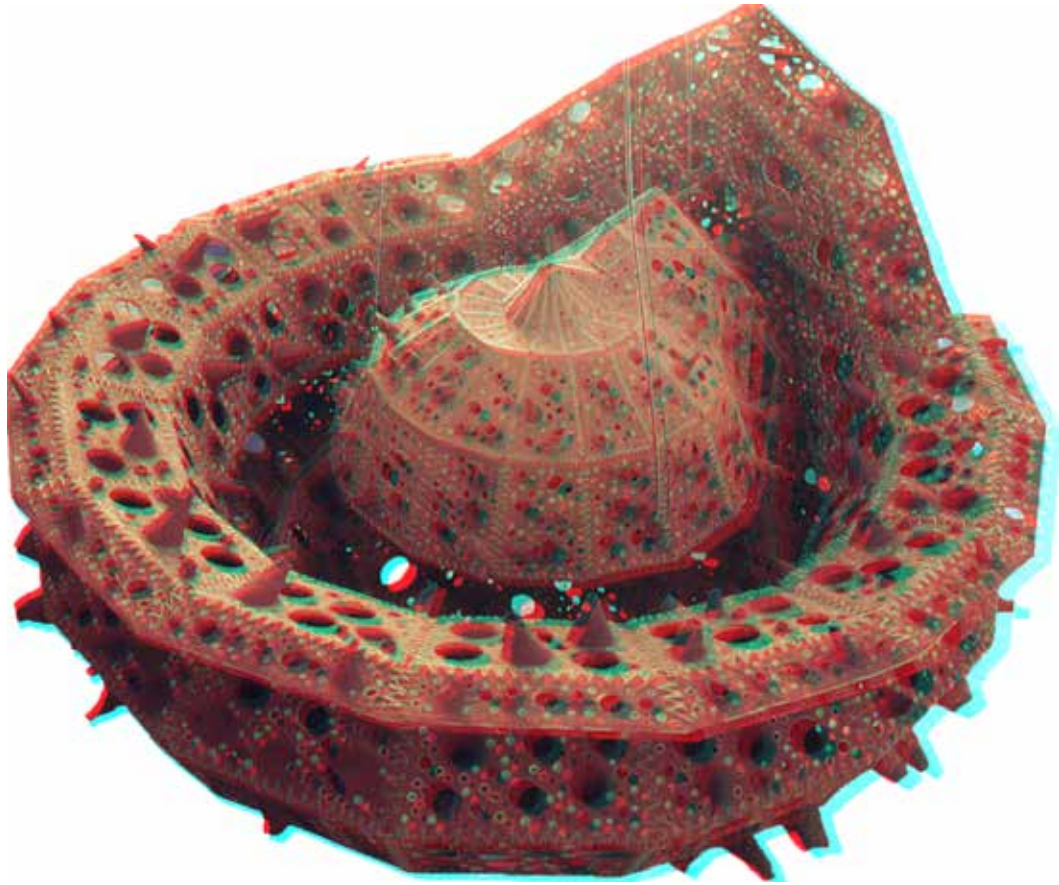
YO ELEONA.
Elena Vicente
Herranz a la edad de
24 años. Fase inicial
de la escultura.

No ver es sólo otra visión.

Como un soplo fuerte de desmemoria antigua a memoria, de cabeza de león a cabeza de matorral, heredamos un poder fáctico que repercute involuntariamente en nuestro interior y en el ser.

Para toda acción necesitamos cuatro brazos, dos para tirarnos de los pelos y los otros para hacer”.

Nuestro propósito es hacer sin encogimiento.



Anaglifo del ovni

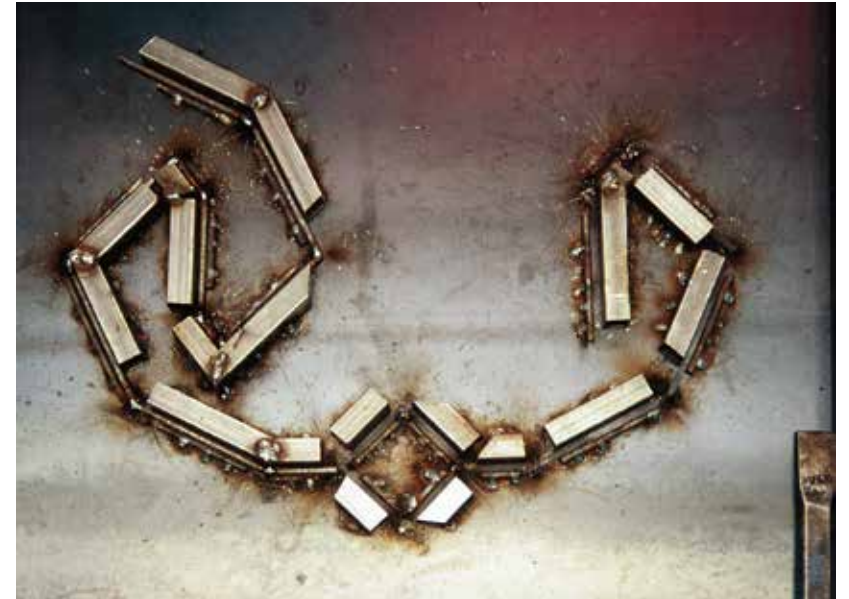


Gafas anaglifo

Las imágenes de anaglifo o anaglifos son imágenes de dos dimensiones capaces de provocar un efecto tridimensional, cuando se ven con lentes especiales (lentes de color diferente para cada ojo).



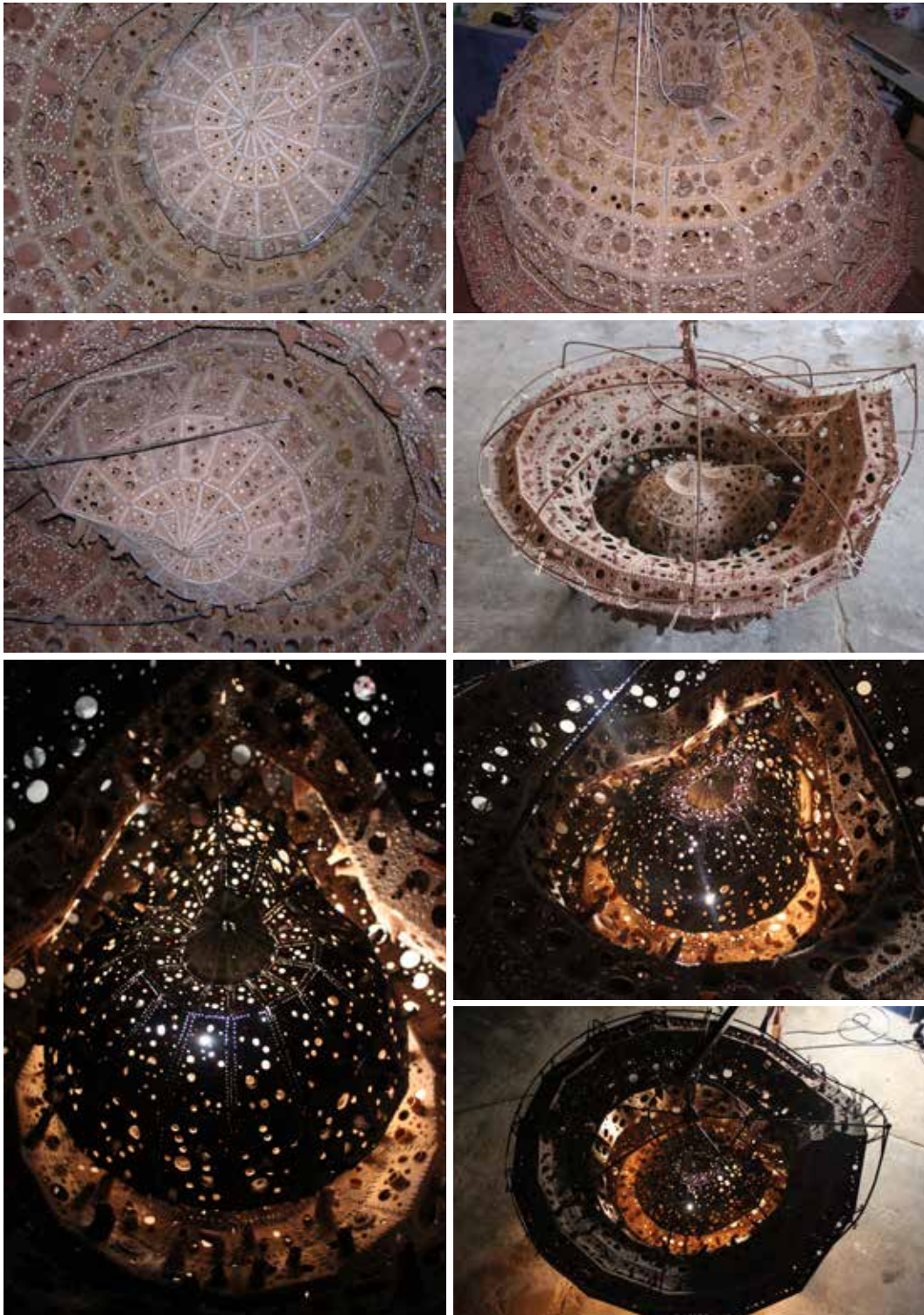
Simulacros de un cuadro con secreto. Simulacro desde una silla. Postal.



Utillaje para soldar cada uno de los tramos del perfil de la estructura de varilla de hierro (6mm grosor) y evitar ángulos erróneos producidos por el calor de la soldadura.

Simulacro (Del lat. simulacrum).

1. m. Imagen hecha a semejanza de alguien o algo, especialmente sagrada.
2. m. Idea que forma la fantasía.
3. m. Ficción, imitación, falsificación. Simulacro de reconciliación. Simulacro de vida doméstica. Simulacro de juicio.
4. m. Mil. Acción de guerra fingida.
5. m. desus. Modelo, dechado.



Ovni. Escultura compuesta por 1008 piezas ensambladas entre sí. No es maciza.



Miedo estereoscópico
Alabastro, madera, látex, resina de poliéster, escayola, etc.
Automatismo con un mecanismo de pilas y motor.
Medidas de la superficie que ocupa: 120 x 80 x 50 cms.
Peso: 12 kg.

El espectador se coloca ante la pieza de frente. Al observar el conjunto de piezas que tiene al frente, sitúa los ojos en los dos orificios de la piedra plana de alabastro azulado. Su nariz queda encajada en un rebaje horadado de la piedra. Cuando observa que hay un dedo al otro lado de esta piedra y que está suspendido en el aire apuntando hacia las dos mesas situadas en el fondo, empieza a enfocar su mirada en la yema/punta del dedo y surge una imagen estereoscópica, más volumétrica de lo normal. Al enfocar la vista en un plano cercano a los ojos, el plano del fondo empieza a verse doble. Las dos imágenes de las dos mesas se concentran en una sola imagen estereoscópica.

El espectador tiene otra segunda posibilidad/ opción de ver la estereoscopia: hay un interruptor en un brazo horizontal de madera que conecta las mesas con la piedra, que al pulsarlo, activa la vibración en una de las mesas. Al moverse el mantel de una de las mesas, una cuchara de alabastro situada al borde de la mesa lo golpea al son de la vibración produciendo un ruido zumbador que perturba la imagen estereoscópica haciéndola más insólita y fantasmal.

ESTEREOSCOPIO

Aparato óptico en el que, mirando con ambos ojos, se ven dos imágenes de un objeto, que, al fundirse en una, producen una sensación de relieve por estar tomadas con un ángulo diferente para cada ojo.

CURRICULUM

Elena Vicente Herranz

evicenteherranz@yahoo.es

<https://www.facebook.com/elena.v.herranz>

2008

Doctora en Bellas Artes, Universidad de Granada.

Tesis doctoral: El ojo muerto de Holbein.

Director: Víctor Borrego Nadal.

2013

"Recuerda tu mío". Sala Nicolás Almansa. Museo de la Universidad de Murcia.

2014

"Simulacros de un cuadro con secreto". Palacio Condes de Gabia. Diputación de Granada.

2015

"Estereometría de una pintura y sus posibilidades fantomáticas". Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos, IAACC Pablo Serrano.

"Eleona. No ver es sólo otra visión".

Museo etnográfico del Pobo de Dueñas,

Guadalajara.

XVII Certamen de Artes Plásticas José Lapayese.

Centro de Estudios del Jiloca. Monreal del Campo,

Cella, Daroca y Calamocha, Teruel.

Participante en un Proyecto mediometraje *"DOS À DOS"*. Proyecto colectivo de creación condicionada.

Université Paris-Sorbonne y Universidad de

Granada.



**FUNDACIÓN
CAJAMURCIA**