

Príncipe de Viana

Enero-Abril 2012

Año LXXIII Núm. 255



SEPARATA

**Reciclando los materiales:
la práctica escultórica de Dora Salazar**

Iñigo Sarriugarte Gómez



**Gobierno
de Navarra**

Reciclando los materiales: la práctica escultórica de Dora Salazar

IÑIGO SARRIUGARTE GÓMEZ*

INTRODUCCIÓN

Dora Salazar (Alsasua, 1963) realiza la carrera de Bellas Artes (especialidad: Escultura) en la U.P.V., de 1981 a 1986. Respecto a esta fase, la artista comenta lo siguiente:

A mí Bellas Artes no me interesaba mucho. Me interesaba venir a Bilbao y a la ciudad y, de esta manera, poder salir de Alsasua. Al llegar a Bellas Artes había gente que estaba trabajando, como Juan Loeck, Peio Irazu, Mertxe Periz, Matxalen, Bada y otros. Con algunos de estos y otras personas se formó un grupo llamado *Bellos Grupos de Arte*¹. Se creó aproximadamente por segundo o tercero y duró dos o tres años más después de dejar la facultad. Con él, estuvimos exponiendo e hicimos varias exposiciones en Vitoria, Baracaldo, etc. No hubo un enlace ideológico, ya que las propuestas eran muy dispares. Simplemente, para nosotros fue una manera de buscarnos la vida. Después cada uno fue por su lado y creo que, en general, todos hemos seguido funcionando. También, en ese momento estaban dando clase Bados y Badiola. Creo que cogí un buen momento en la facultad, pero, no obstante, no tenía nada claro lo que quería y lo que ocurrió fue casi por contagio. Me costó mucho situarme en ciertas cosas, de hecho, para mí, el trabajo se remitía prácticamente al libro. Este medio era lo más biográfico que tenía. En definitiva, me interesaba más vivir en Bilbao².

* Profesor titular en la Universidad del País Vasco.

¹ Con *Bellos Grupos de Arte*, realiza las siguientes exposiciones: en 1985 en la casa del Cordón, Vitoria; en 1986 en el Aula de Cultura de Baracaldo y en el Aula de Cultura de Getxo; en 1987 en Deusto.

² Dora Salazar. Entrevista realizada por I. Sarriguren Gómez, pregunta n.º 7. El texto íntegro de la entrevista aparece publicado en I. Sarriguren Gómez, *La escultura en el País Vasco en la década de los 80*, serie Tesis Doctorales, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2008.

Dora Salazar empleó a partir de los años 80 una antigua casa alquilada a modo de taller, situada en Alsasua. Se trataba de un verdadero museo, donde se podían encontrar almacenadas muchas de las distintas piezas exhibidas en exposiciones temporales. En este lugar, realiza las piezas de mayor tamaño, trabajando a base de módulos de progresión creciente, como piezas desmontables que acababan de construirse en el lugar de la exposición. Asimismo, este lugar contaba con un cuarto que era empleado como laboratorio, donde se investigaban diferentes valores cromáticos, que posteriormente eran aplicados en sus libros y pinturas. Anteriormente a este taller, utilizó un pequeño espacio de 15 m², que era parte del patio de la casa de sus padres. Un lugar, en donde continúa actualmente realizando diversos trabajos.

Dora Salazar ha recibido numerosos premios y becas, como la Beca de la Diputación Foral de Bizkaia en 1986; Segundo Premio de Escultura en el Certamen Bizkaiko Artea en 1987; Accésit de Escultura en Bizkaiko Artea de 1989; Primer Premio de Escultura en Gure Artea y Accésit en Bizkaiko Artea de 1990; Segundo Premio del Concurso de escultura de Europistas en 1992, entre otros.

También, debemos destacar que algunas de sus obras se encuentran en diversas colecciones: Fundación Tous-De Pedro en Barcelona, Argentaria en Madrid, Fundación Sáez de Gorbea en Bilbao, Museo de Navarra y Diputación Foral de Bizkaia.

UBICACIÓN DE LA OBRA DE DORA SALAZAR

Referencias al objeto encontrado y al ensamblaje

En la segunda mitad de la década de los años 80, la vuelta al objeto fue consecuencia de la recuperación de la figura de Marcel Duchamp. Se emplean objetos atravesados por distintos procesos de contaminación que aluden a cuestiones de pasado y presente³. Los artistas europeos además de hacer uso del objeto reproducido, alterado, ensamblado y reciclado, incentivan el uso combinatorio de diversos materiales y sistemas poéticos, poniendo énfasis en los conceptos de subjetividad e ironía. Se dan una serie de travestismos que configuran una nueva realidad con procesos de contaminación. En especial, Ana María Guasch destaca las prácticas objetuales de la nueva escultura británica, con artistas como Tony Cragg y Bill Woodrow.

Dora Salazar plantea generar con el objeto encontrado un punto de vista más amplio y una finalidad funcional y estructural diferente a la dispuesta inicialmente en este objeto. En este sentido, emplea objetos con amplias posibilidades funcionales con el propósito de permitir una ubicación estructural en una escultura de nueva conformación. Evidentemente, va más allá de las propuestas de Duchamp, para quien la simple elección de un objeto ya equivalía a una creación, generando la ecuación: objeto encontrado = objeto elegido = objeto construido.

³ A. M.^a Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 419.

En la obra de esta escultora, se produce una tensión entre la concepción dominante de la función original del objeto artístico y la posterior conformación, mediante un proceso de descontextualización, derivación, creación, transformación y actuación directa sobre el objeto.

Por lo tanto, hay dos momentos importantes en el trabajo con el objeto en la obra de Dora Salazar, como son la extracción del objeto de su contexto original y habitual, mediante un previo estudio estructural, funcional y simbólico del objeto y el acto de presentación en un nuevo marco de presentación para el espectador. Con estas premisas, se plantea un reconocimiento de la extensión y expansión específica del objeto cotidiano y de su significado dentro del marco de la sociedad. En este sentido, los objetos encontrados que emplea habitualmente son sillas, botellas, latas, ruedas y otras estructuras de bicicletas.

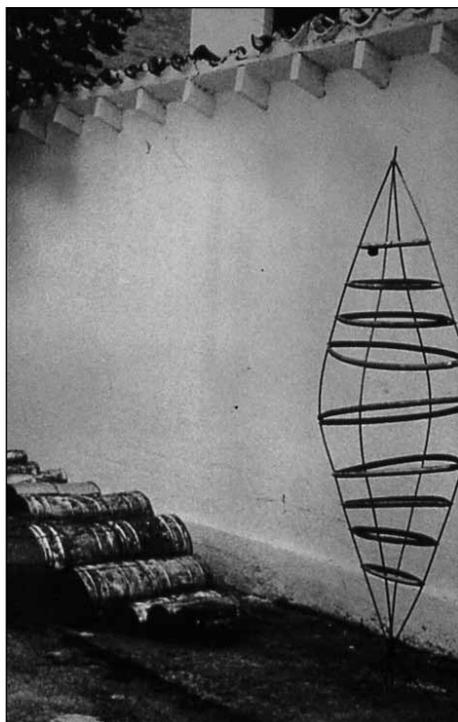
En la obra de Dora Salazar, el entorno no ha generado una implicación más influyente respecto a la utilización de determinados materiales procedentes de la naturaleza. Por otra parte, la existencia de una industria cercana a su pueblo ha influido de una forma más determinante, así como sus años de estancia en Bilbao, mientras cursaba sus estudios en la facultad, generando unos trabajos basados en materiales claramente industriales y de desecho. Para Dora Salazar, el trabajo con los materiales industriales se debe al peso de las referencias existentes en el medio, en este sentido, estas son más amplias que las del propio entorno natural.

Estos materiales industriales empleados con el sentido del reciclaje proceden tanto de mercados, como de basureros industriales existentes por la zona. De hecho, el propio mercado semanal de su pueblo era un buen lugar para recabar distintos materiales, como latas de diferentes productos, que serán la base material y estructural de sus obras. Muchos de los objetos son buscados directamente y otros son encontrados al azar.

Si desde la utilización del objeto con Duchamp, se aprecia una práctica de declaraciones extra-artísticas, en el caso de esta artista se mantendrá principalmente una serie de referencias funcionales y estructurales ampliadas. Por ejemplo, con las latas se pueden generar referencias al espacio, la estructura y la forma, caso de obras como *Hoja*, *Caparazón A*, *Rosa* y *Espiral*, todas de 1988-1989.

Durante los años 80, las obras realizadas dan claras referencias de los objetos que ha empleado, mientras que a partir de los 90 se va perdiendo el tipo de objetos que puede haber utilizado para realizar sus esculturas, caso de *Cultura Confort*, de 1991-1992, *Un donativo para la C.E.E. (I)*, *Incomunicación*, ambas del 93.

Respecto al cromatismo, este aparece definido, bien por la propia oxidación del material, como por el propio color del aluminio, caso de *Cuerno*, de 1988, u otros colores propios de las latas, como en *Oreja*, de 1988. En general, se tiende a respetar la caracterización física inicial de los materiales. De este modo, el propio óxido y los diversos colores que aparecen crean un marco de sugerencias que se aprovechan en la obra.



Hoja.



Cuerno.

Las latas, aparte de proyectar brillos, contrastes, posibilidades de reflejo y espejo, permiten una manifiesta maleabilidad, para recrear diferentes posiciones y formas. En resumidas cuentas, se trata de un material que permite un amplio juego de posibilidades aplicativas y esta es una de las razones por la que emplea este objeto, además obviamente del propio abaratamiento que supone el uso de este tipo de material de desecho, obtenido principalmente de las industrias, basureros y mercados que hay por Alsasua y Bilbao.

La alteración que aplica esta escultora en sus trabajos se refiere principalmente al cambio de funcionalidad primaria en los objetos que emplea. En cambio, respecto a las propiedades del color o los dispositivos existentes de nombres, marcas y logotipos tiende, en muchos casos, a respetarlos, caso de la serie «Medallas» y «CS», ambas de principios de los años 90. Por ejemplo, en esta última aparece la marca Cepsa. Sobre este asunto la artista afirma lo siguiente: «Es como hacer un *collage*, en cierta manera la idea de *collage* siempre aparece en mi obra, de hecho, la construcción implica la idea del *collage* y mi mente parece que funciona a nivel de *collage*»⁴.

Para Dora Salazar, esta idea de realizar la obra como si se tratara de un *collage* se remonta a la obra de Kurt Schwitters, artista pionero del arte objetual dadaísta. En los *Merz*⁵, se emplearon desechos de materiales, pequeños obje-

⁴ I. Sarriugarte Gómez, *La escultura...*, *op. cit.*, pregunta n.º 5.

⁵ Aunque la palabra 'Merz', utilizada por primera vez por Schwitters en 1919, no tiene un significado explícito, parece provenir de una selección lingüística del anuncio *Commerz und Privat-Bank*. En 1921, lo definió como la utilización de lo viejo, dado como material para la nueva obra de arte. En 1927, dijo que *Merz* era una concepción del mundo y que significaba crear relaciones, con referencia

tos encontrados y fragmentos, que eran clavados o pegados en el cuadro o el relieve. Su objetivo fue la creación de relaciones entre todas las cosas, a partir de la reutilización y el reciclaje de numerosos materiales y objetos, que ya no eran válidos para el consumo. Estos trabajos de Schwitters fueron un referente para el *objet trouvé*⁶ y los *assemblages*⁷ a base de cerillas, etiquetas, alambres, carretes de coser, etc.

Igualmente, las esculturas realizadas a modo de ensamblajes a partir de 1934 por Picasso, mediante objetos y metales encontrados, son un referente para el estudio de la obra de Dora Salazar. En este sentido, cabe destacar trabajos tan emblemáticos como *Cabeza de toro* y *La regadera*. Recordemos que en esta línea, Dora Salazar diseñó un torito con claras formas picassianas para la obra de teatro *La mujer rota* a finales de los 80 y que actualmente se encuentra destruida.

Pablo Picasso comentó el proceso de ejecución de *Cabeza de toro* de la siguiente manera:

Un día encontré entre un montón de chatarra un sillín viejo de una bicicleta y justo al lado un manillar oxidado... Inmediatamente las dos partes se asociaron en mi imaginación... La idea de la cabeza de toro me vino a la mente sin reflexionar sobre ella... Solamente tuve que soldarlas. Lo maravilloso de las esculturas en bronce es que dan una unidad tal a los más dispares objetos que es difícil distinguir los elementos de que están compuestas. Pero ahí reside también el peligro: si uno ve solamente la cabeza de toro y no ve el sillín y el manillar entonces la escultura pierde todo el interés⁸.

En 1945, Pablo Picasso realizó *La Venus del gas*, mediante un fogón de gas con un quemador. Este objeto fue situado encima de un taco de madera con el propósito de darle una forma figurativa. Este tipo de ensamblajes y esculturas hechas con objetos y materiales de desecho será el método de Picasso durante varios años, de ahí obras posteriores como *Mujer con cochecito de niño*, de 1950, donde emplea diferentes tipos de metales, restos de un cochecito y un molde de una plancha de estufa. Los elementos una vez unidos se transforman en una nueva escultura.

entre todas las cosas del mundo. Para obtener más información sobre el tema, dirigirse a V. Aguilera Cerni (dir.), *Diccionario del arte moderno*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1979, pp. 331-332; «Kurt Schwitters –Créer du nouveau à partir de débris–», en VV. AA., *Kurt Schwitters*, Paris, Centre George Pompidou, 1994, pp. 38-39; «Kurt Schwitters und Merz», en VV. AA., *Kurt Schwitters 1887-1948*, Hannover, Propyläen, 1986, pp. 10-12.

⁶ El *objet trouvé* (objeto encontrado) se encuentra liberado de todo valor funcional, dejando a un lado toda operación racional. Este es encontrado y cambiado por casualidad, promovido por razones psíquicas que se basan en vivencias y experiencias. Para más información, remitirse a J. San Martín, *Arte del siglo XX*, Leioa, Facultad de Bellas Artes de Bilbao, curso 1985/1986, p. 251.

⁷ El *assemblage* es una extensión del principio de *collage* y montaje en el espacio. Reúne en un cuadro o en una escultura materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovistos de sus determinaciones utilitarias y agrupados de un modo casual y al azar. Sus orígenes se remontan al *Merz* de Kurt Schwitters. Se cultivó en la escena americana a finales de los años 50 y se consagró en la exposición de 1961 *The art of assemblage*, con obra de Jim Dine, Jasper Johns, Edward Kienholz, M. Escobar y las *combine-painting* de Robert Rauschenberg. Para más información sobre este tema, dirigirse al apartado «El arte objetual desde 1960», en S. Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Torrejón de Ardoz, Madrid, Ediciones Akal, 1990, pp. 163-166.

⁸ Comentario de Pablo Picasso, en I. F. Walther, *Picasso: el genio del siglo*, Colonia, Taschen, 1988, p. 48.

La obra de esta artista navarra también mantiene ciertas referencias con el *pop art*, ya que aboga por añadir características visuales de la propia cultura consumista, mediante diferentes marcas, caso de Cepsa o Kas en la serie «IX Mandamientos». Simplemente, se utiliza lo que hay en el medio. El pop emplea referentes de nuestra cultura, con el objetivo, en muchos casos, de observar los diferentes aspectos del consumo, los hábitos y las costumbres que marcan las diferentes pautas de comportamiento de la sociedad.

La postura de esta artista demuestra que sabe aprovechar las distintas propiedades pictóricas y simbólicas del material utilizado. Es evidente que intenta atraer la atención del espectador, mediante la presentación de diferentes detalles, como nombres, colores, marcas y símbolos. No obstante, también tiende en determinadas obras a no respetar estas características, eliminando cualquier elemento distintivo de su procedencia, resaltando, de este modo, valores más estructurales o espaciales.

Aunque, para Dora Salazar, el objeto encontrado o seleccionado se reduzca a puro y mero material de trabajo, también sus propuestas suponen una valoración de los aspectos materiales, una especie de estética del material propio de esta era, marcada por las propias premisas de transformación y reutilización de la actual industria dentro de la ideología del reciclaje. Respecto a este tema, la escultora comenta lo siguiente:

Al principio me movía por la fascinación, luego hubo una cierta concienciación sobre el medio ambiente; mi familia siempre ha sido cuidadosa con este tema; es más por mi madre, ya que es naturista. Alsua es un pueblo rodeado de montes, la naturaleza está ahí y pronto aprendes lo necesaria que te resulta. No obstante, es tan mínimo lo que puedo contribuir en el reciclaje de la construcción que tampoco parece tan importante... El tema del reciclaje surge por la fascinación hacia el objeto, heredado por el Dadaísmo, Surrealismo, Pop. También, es cierto que gracias a él puedo disponer de este tipo de materiales, que no cuestan dinero y son sencillos de conseguir sobre todo si trabajas en un pueblo... Últimamente, he empezado también a modelar, pero partiendo de cosas dadas. Partir del vacío me horroriza, así que utilizar materiales de desecho o reconvertir imágenes del pasado es para mí escapar del miedo al espacio vacío. Este mundo está lleno de datos y necesito partir de esto para hacer luego otra cosa diferente⁹.

La cultura del reciclaje¹⁰ se articula dentro de un marco de posturas ideológicas actuales. La gran cantidad de productos no utilizados, resultado de una cierta sobreproducción de la sociedad consumista y el rápido abandono del objeto, crean una atmósfera propicia para la utilización de estos productos en el campo artístico. Sobre este tema, Dora Salazar escribe de una manera irónica el siguiente párrafo en el catálogo *Aulkien Kultura*:

Hola Buenas Tardes. Las tasas de incremento demográfico de objetos han aumentado un ()% en estos últimos () años. Estadísticas actuales

⁹ I. Sarriugarte Gómez, *La escultura...*, *op. cit.*, entrevista realizada a Dora Salazar, preguntas n.º 3 y 2.

¹⁰ Para obtener más información sobre el tema de la cultura del reciclaje, su crecimiento, legislación, desarrollo de mercados, psicología del reciclaje, tipo de residuos, concienciación del público, etc., remitirse a H. F. Lund, *Manual MacGraw-Hill de Reciclaje*, Madrid, MacGraw-Hill/Interamericana de España, 1996.

muestran que cada H posee, se rodea, utiliza... () objetos. Ocupando un espacio de ()m² por H teniendo en cuenta que el número de población espacial es de (... 000.000.000) H que multiplicado x ()m² es igual A= ... m²

Han pasado de simples funcionales a ser un problema no solo a nivel de arte sino de espacio¹¹.

Referencias a la escultura británica

Para entender el planteamiento formal y estilístico de los trabajos de esta creadora, debemos comentar también la obra de una serie de escultores anglosajones, lo que nos facilitará su comprensión. Estructuralmente, se da un juego que se acerca, en determinadas obras, a los procesos constructivos de Anthony Caro, mediante la utilización de materiales metálicos encontrados. Tanto David Smith, como Anthony Caro, emplean materiales ya confeccionados, lo que permite una recreación plástica de elementos con formas geométricas y orgánicas.

Para Anthony Caro, el interés de gran parte de sus esculturas reside no tanto en los contornos y perfiles, sino en los vectores de fuerza, algo que también aparece en la escultura de Dora Salazar, como en *Móvil vertical I* y *Móvil horizontal II*, de 1988, entre otras muchas obras. Anthony Caro ha sabido manejar con destreza un conjunto de materiales que han sido encontrados y fabricados, de esta manera, también ha empleado los materiales para determinadas funciones de acuerdo a su estado formal, capacidad de articulación y contenido expresivo, recreando conjuntos basados en sus propias consideraciones expresivas y estructurales. En esta misma línea, Dora Salazar también utiliza determinados materiales, caso de las latas y las ruedas de bicicletas, observando con detenimiento sus posibilidades formales, estructurales y expresivas para la conformación global de la escultura.

Anthony Caro¹² ha generado propuestas tanto con preocupaciones lineales, como volumétricas, tal y como aparece en la propia obra de Dora Salazar. Los trabajos más volumétricos del escultor británico se realizan en bronce principalmente a finales de los años 70 y durante los 80. Se caracterizan por concavidades convexas y esféricas, que enfatizan el carácter espacial en la obra, caso de *Melocotón Buda*, de 1976-1978. Esta línea de preocupación aparece en distintas propuestas de Dora Salazar como *Rosa* y *Cuerno*, de finales de los años 80.

En la obra de este artista británico, las relaciones entre las partes cambian notablemente cuando se ve la escultura de lado o frontalmente. Por ejemplo, si la vemos de lado, los planos se separan entre sí y abren la compacta imagen abstracta propuesta por la visión frontal para incluir segmentos laterales del espacio¹³. En cambio, Dora Salazar intenta dar el mayor número de información entre las diferentes secciones y segmentos de la escultura con un único punto de vista.

¹¹ D. Salazar, texto del catálogo *Aulkien Kultura. Dora Salazar*, Bilbao, C.A.M., 1985.

¹² Para obtener más información sobre el artista: F. Fenton, *Anthony Caro*, Barcelona, Poligrafía, 1986; R. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, Akal Ediciones, Madrid, 2002, pp. 185-195.

Anthony Caro defendía el valor de la escultura abstracta, afirmando que «por fin ya podemos gozar y sentir emoción ante una escultura que solo se parece a sí misma». En Ph. Tuchman, «Conversación con A. Caro», *Guadalimar*, n.º 91, 1987, p. 24.

¹³ R. Krauss, *Pasajes...*, *op. cit.*, p. 186.

Los trabajos plásticos de Philip King (artista que también mantenía interesantes volumetrías mediante la utilización de cajas, latas y conos) y Anthony Caro potenciaron el surgimiento de una nueva generación de escultores, que trabajaban con un presupuesto artístico muy diferente a los planteados por Henry Moore y Barbara Hepworth. En definitiva, encontramos numerosos escultores que se presentan como referentes de las pautas planteadas por Dora Salazar, donde los materiales de desecho son un soporte esencial, como medio para la aplicación de diferentes técnicas de construcción e intereses estructurales.

La denominada *New Generation* de artistas provenientes de St. Martin's School of Art ha propiciado un marco de desarrollo realmente permeable a nuevas experiencias con los materiales de desecho. Son artistas que han intentado cambiar los preceptos empleados por algunos de sus profesores, intentando recabar nuevas posibilidades de actuación. Dora Salazar mantiene diversas conexiones plásticas con los escultores de la *New Generation*, no solo por la similitud de las formas volumétricas empleadas en sus trabajos: conos, cajas y latas, sino también porque la presencia del reciclaje tenía un peso considerable entre estos, destacando en especial los trabajos de William Tucker, Isaac Witkin y Tim Scott.

Igualmente, Tony Cragg¹⁴ trabaja con materiales propios de nuestro entorno cultural. En este sentido afirma:

estoy buscando asociaciones, imágenes, símbolos con los cuales pueda enriquecer mi vocabulario de respuestas al mundo que yo veo... los materiales hechos por el hombre son igualmente válidos como significantes al igual que los materiales naturales, ya que pertenecen a una categoría de objetos/materiales los cuales son integrantes de las vidas físicas, emocionales e intelectuales de los hombres.

A pesar de tratarse de objetos que son familiares, busca que se perciban de una manera diferente, con el objetivo de acentuar los niveles de información y percepción. Su arte mantiene una relación con lo cotidiano y la materialidad de las cosas. Este artista emplea fragmentos industriales manufacturados, desechos de la sociedad de consumo, restos de objetos y toda clase de residuos. Se da un proceso de práctica arqueológica respecto a la vida moderna. Para este artista¹⁵, una de las características del trabajo con los materiales fabricados por el hombre es su valor comunicativo y significativo, ya que con los objetos se fomenta un tipo de lenguaje visual, entendible por todos.

Un escultor que nos interesa en especial, en comparación con las obras de Dora Salazar, por la similitud de las formas y el tratamiento aplicado en sus trabajos, es Richard Deacon. Desde finales de los años 70 hasta mediados de los 80, realiza numerosos trabajos con formas de conos de plástico, fibra de vidrio e incluso metales. Richard Deacon tiene un gran interés en el aspecto simbólico y metafórico de los proyectos. Los planteamientos que se aplican están basados en la construcción, ya que muchos de estos materiales provienen de este mismo contexto.

¹⁴ Remitirse a *Quiet Revolution: British Sculpture since 1965*, op. cit., pp. 54-60. También, resulta interesante VV. AA., *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea*, Madrid, Ministerio de Cultura, The British Council, 1986.

¹⁵ Véase *Quiet Revolution...*, op. cit., p. 60.

Independientemente de la estructura, todas las obras están definidas por una determinada piel externa e interna, emitiendo la experiencia al espectador de los conceptos de abierto y cerrado, aspecto que también desarrolla Dora Salazar en sus trabajos *Oreja* y *Caparazón A*. Especialmente, esta última tiene referencias formales de *Untitled*, de 1980, donde aparece una escultura, con una similitud al caparazón.

También aparece un conjunto de tratamientos que se articulan de manera unificada, recreando diferentes entramados lineales y curvos. La obra *Untitled*, de 1980, está realizada de acuerdo a estas características anteriores, con una sensación rítmica y dinámica. Este trabajo mantiene ciertas referencias a las propuestas más lineales de Dora Salazar, como *Oreja* y *Hoja* (en sus versiones más estructurales y lineales).

Richard Deacon¹⁶ es un artista que muestra con interés los distintos procesos de fabricación. De hecho, era un admirador de las obras de William Tucker, siendo influido por sus métodos de construcción y fabricación. Al principio, la relación con estos objetos es abstracta, aunque con el tiempo se hace patente su equivalencia poética con órganos humanos o criaturas biomórficas. Recordemos, por una parte, las obras *Oreja* y *Pie* de Dora Salazar, y, por otra, títulos como *Haciéndose el ciego*, *Para quemar tienen oídos*, *El ojo lo sabe*, *El corazón está en su sitio*, *Si el pie se adecua*, entre otros, del artista británico. De hecho, en esta última se configura una especie de pie.

Artistas que se basan también en el reciclaje, aunque desde otros puntos de vista son Bill Woodrow¹⁷. Este emplea objetos abandonados por sus dueños. A partir de aquí, recicla el objeto en desuso, extrayendo de este el material necesario para crear diversas esculturas. Pretende extraer nuevas expresiones objetuales y estéticas, manteniendo una simplicidad esencial con el fin de desmitificar ciertos objetos. Es claramente un arte crítico, donde afloran elementos psicológicos y físicos, trasgrediendo los límites convencionales establecidos entre la identidad de uno y otro objeto.

Bill Woodrow emplea principalmente objetos pertenecientes al mundo doméstico. Igualmente, debemos recordar que algunos de los trabajos de Dora Salazar se acercan también a este ámbito, aspecto que veremos posteriormente con más profundidad en sus objetos de carácter crítico-social. Este creador británico utiliza neveras, frigoríficos, lavadoras, cubos, baldes y latas. Parte de estos objetos son empleados para la construcción de diversas figuras de animales y otros objetos inanimados. En *Red Squirrel*, de 1981, se aprecia una secadora y la falta de una parte de este objeto que ha servido para construir una ardilla. En *Bucket, Mop and Lobster*, de 1982, se observa una fregona y un viejo balde. A este último objeto se le ha extraído una parte que sirve para construir la forma de una langosta, cuya forma recuerda al cangrejo de la serie «Bichos» de Dora Salazar. Otras obras bien distintas son *Bean Can with Pen Knife*, de 1981, y *Albero e Uccello*, de 1983, donde se emplea una hilera de latas de aceite de oliva, que mantienen el logo y los colores de la marca correspondiente, tal y como suele mostrarlo, en numerosas

¹⁶ *Ibid.*, pp. 72-76; VV. AA., *Entre el objeto y la imagen...*, op. cit., pp. 21-22; y M. Newman, «Discourse and Desire. Recent British Sculpture», *Flash Art*, 115, 1989, pp. 52-53.

¹⁷ VV. AA., *Entre el objeto y la imagen...*, op. cit., p. 15; y M. Newman, op. cit., pp. 50-51.

ocasiones, la escultora navarra. Igualmente, trabaja con secciones de coches abandonados, que son extraídos de cacharrerías, y con bicicletas, caso de *Tricycle and Tank*, de 1981.

Una de las características esenciales de los escultores de la Nueva Generación es que todos toman como punto de partida su entorno material, sea de una manera u otra. Gran parte de estos escultores anteriores se han definido por sus consideraciones estructurales; la manipulación abierta del espacio, en lugar de moldear formas cerradas y sólidas; el proceso de relaciones y elementos separados en un todo articulado; el comportamiento funcional; la interacción de una amplia gama de materiales constructivos y estructurales; etc.

DESARROLLO DE LA OBRA ARTÍSTICA

Para el estudio de la obra de Dora Salazar, vamos a plantear una serie de fases, que nos ayudarán a profundizar en las características y los contenidos de su obra. Se trata de una división marcada por cuestiones temáticas y la diferente utilización de los materiales de construcción:

Etapa primera (1984-1986): En esta fase inicial, se recurre a un material cercano y de fácil acceso para la artista: la silla. Este objeto permite un desarrollo creativo relativamente sencillo, ya que la propia articulación de este objeto facilita una amplia disposición antropomórfica de formas. Igualmente, se dan derivaciones temáticas centradas en figuras de animales. Antes del trabajo con las sillas, había abordado algunas acciones y principalmente el trabajo con el libro, donde incluía desde dibujos, garabatos y anotaciones personales hasta hojas con tickets y otros elementos pegados.

Etapa segunda (1986-1989): El principal cambio que se produce se refiere sobre todo al abandono de la madera y de la silla, como material. Únicamente, la madera puede aparecer en algunos diseños de mobiliarios para el mundo de la escenografía y en escasas obras, como el templete que aparece en el catálogo *Nervión*, de 1986. El material protagonista en estos años es el metal. Esta fase se subdivide a su vez en dos apartados:

1. Propuestas figurativas (1986-1987-1988). Se desarrollan formas animales y humanas, mediante numerosos elementos metálicos, apareciendo por primera vez la rueda de bicicleta, a su vez, también se da la incorporación del movimiento, aspecto que va a aparecer de continuo en sus trabajos. En este estadio también se incluyen otras piezas con referencias figurativas, como *Hoja*, de 1988. También, puede aparecer alguna obra en el año 1989, como *Fuente Oreja*.

2. Propuestas abstractas (1988-1989). Se tiene un interés por el estudio de la estructura de las formas, así como por las cuestiones del volumen y el espacio. Estos elementos de análisis se acercan con claridad a los intereses de los escultores británicos de la Nueva Generación. En esta fase, también, se valora el movimiento, el equilibrio y el estatismo. En general, se dan ciertos tratamientos cercanos a los trabajos de Jean Tinguely y Alexander Calder.

Etapa tercera (a partir de 1990 hasta 1994, momento en que dejamos de realizar el seguimiento de su obra): Aquí, se crean objetos marcados principalmente por el carácter crítico y sarcástico. Se basa en series que hacen mención a diferentes perspectivas tanto sociales, políticas, como inherentes a la problemática de las mujeres. Se emplea un amplio número de materiales: metal,

madera, telas y plásticos. También, aparece el tema de la luz y, en general, se recrean objetos de carácter figurativo.

Otros campos: En esta sección, se trata de analizar otros campos, como dibujos, pinturas, *collages* y libros con apuntes cromáticos y lineales sobre trabajos escultóricos. También, haremos breves referencias al trabajo de ciertos diseños de lámparas y escenografías.

Etapa primera

Las primeras propuestas y trabajos de Dora Salazar han sido comentados por la propia artista de la siguiente manera:

En la facultad, hice acciones, ya que la idea del movimiento me interesaba y me sigue interesando. Lo que hacía tenía que ser algo que se identificara mucho conmigo. En aquella etapa, lo que me interesaba era vivir y, de hecho, mi primera obra fue un libro prácticamente autobiográfico, eran páginas rápidas, donde aparecían reflexiones, conviviendo con garabatos, entradas de conciertos, dibujos de otros. Con el tiempo he realizado otros menos autobiográficos y más experimentales o temáticos, de hecho, ahora son más ordenados. Estos libros eran como un pasaporte por el mundo. Tenían un carácter casi surrealista. Recuerdo que tuve una época muy religiosa, pero la religiosidad entendida como profanación, como algo siniestro. Era una manera de mofarte de todo esto. Era una época de rebelión contra todo y contra nada realmente, sin una lógica establecida, de manera impetuosa y osada, que formaba parte de la herencia de la movida. En cualquier caso, la obra más ordenada empieza con las sillas¹⁸.

El estudio del objeto circundante con la finalidad de aplicarlo funcionalmente en sus posteriores trabajos es una de las características de sus concreciones figurativas. En el marco de la composición mental se estudian un conjunto de objetos, que van a ser reutilizados o reciclados con una funcionalidad determinada.

En las obras de esta primera fase se emplean partes de antiguas sillas, que recrean anatomías humanas, fácilmente reconocibles por el espectador. Los elementos sustentantes, así como el respaldo, son secciones que se articulan en un conjunto de carácter funcional, que permiten configurar diferentes partes de la anatomía humana. Por otra parte, el elemento tiempo juega una presencia evidente en estas sillas, ya que el objeto está caracterizado por el peso del propio uso funcional y temporal.

Con la utilización de las sillas, se sustituyen sus primigenias aplicaciones, obteniendo nuevas relaciones y directrices. Se produce una tensión entre la concepción dominante de la función original del objeto artístico y las propuestas de transformación propugnada y estructurada por la artista. Las funciones de búsqueda, descontextualización, selección, alteración, transformación y creación son condicionantes fundamentales en el trabajo de esta serie.

En la exposición *Aulkién Kultura*, realizada en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, en 1985, desarrolla una amplia diver-

¹⁸ I. Sarriguarte Gómez, *La escultura...*, *op. cit.*, entrevista realizada a Dora Salazar, pregunta n.º 9.

sidad de esculturas, con secciones de diferentes sillas, que se asemejan, como ya hemos dicho, a formas figurativas, destacando *Sancho Panza, Guitarrista, Don Quijote, Torero y Toro, Rey cristiano y Reina mora, Egipcios, Faraón, Indio tocando la flauta, Orante, Madre con niño, Cristo de las espinas*, etc. Esta última presenta tratamientos muy expresivos, ya que el alambre de espino proporciona una sugerencia dramática. Esta figura aparece colocada en la pared, resultando el asiento la parte central del cuerpo de Cristo, mientras que cabeza y manos se sugieren con alambre de espino enrollado. Las diferentes piezas de las sillas le permiten recrear todo la anatomía del cuerpo, conformando la visión de un crucificado. Se da un aire de verdadero dramatismo y patetismo con la incorporación del alambre de espino.

En *Guitarrista*, de 1985, nuevamente se condicionan momentos de carácter antropomórfico, jugando con diversas potencialidades de los recursos estructurales. Una de las patas de la silla se ajusta como si fuera la pierna de la supuesta figura humana, mientras que otra sección de la silla hace la labor representativa de la guitarra. Tronco y cabeza son sugeridas mediante diversas articulaciones, hecho que fomenta un conjunto de notorios detalles, gestos y puntos de vista.



Cristo de las espinas.



Guitarrista.

Etapas segunda

Desde 1986 hasta 1988, continúa centrándose en tratamientos figurativos, pero empleando el metal en vez de la madera. Dentro de estos trabajos con el metal, destacan series como «Bichos», con la recreación de diferentes animales: caracol, cangrejo, rana, lagarto, etc. Se trata de un conjunto de animales realizados a partir de diferentes piezas metálicas encontradas de desecho y que se relacionan con el mundo del reciclaje.

Este tipo de obras son ejercicios múltiples de acercamiento y entrenamiento técnico, ya que estas piezas en comparación con las anteriores mantienen una mayor dificultad técnica. En este sentido, la artista ha mostrado un interés formal y técnico por los trabajos de otros creadores, que han realizado esculturas con formas de animales a partir de materiales de desecho, tal es el caso de Bill Woodrow y Jean Tinguely, entre otros. Este último ha recreado el tratamiento de algunos animales, como *El caballo*, de 1968, donde no solo se usan metales, sino otros materiales. Igualmente, ha conocido y analizado la obra de Alexander Calder, que además de realizar sus móviles abstractos, también crea numerosas esculturas con formas de animales, con diferentes tipos de materiales y con la incorporación o presencia del movimiento. Este aspecto se remonta a las primeras etapas creativas del artista, realizando canguros, pollos y gallinas. Los elementos o materiales que empleaba eran alambre, madera, hojalata, latas y acero, en general, cualquier material que podía adecuarse a la forma que se quería dar.

En 1986, Dora Salazar comienza a emplear la bicicleta, como un objeto que permite recrear diferentes posibilidades estructurales, a la vez que se asocia con el concepto del movimiento. Se quiere plantear un trabajo caracterizado por una composición simple y con líneas muy específicas, con el objetivo de que no se produzca una excesiva complejidad y que, por otra parte, sea suficiente para demostrar el valor relacional y de composición en la pieza.

La utilización de la rueda de bicicleta amplía el campo de referencias inmediatas, asumiendo conceptos como uso, utilidad, abandono, referencia visual, movimiento y tiempo. Para Michael Fried, lo que distingue a la escultura del teatro es el concepto de tiempo. Según este, la inserción de la experiencia temporal de la escultura en el tiempo real, convierte a las artes plásticas en una modalidad del teatro. Mientras que son los conceptos de presencialidad e instantaneidad lo que hace que la pintura y la escultura moderna venzan al teatro¹⁹. En este sentido, Rosalind Krauss afirma que teatralidad es una palabra paraguas bajo la cual podrían situarse el arte cinético y el lumínico, así como la escultura ambiental, el arte del *performance*, los *happenings*, etc.²⁰.

Este objeto fue utilizado por primera vez en 1913 por Marcel Duchamp, pero a diferencia del valor que le da la escultora navarra, este lo enmarcaba bajo la «teoría de la indiferencia», es decir, no se escoge este objeto por sus cualidades estéticas y funcionales, sino basándose en la indiferencia. Para Dora Salazar, el mundo de la bicicleta desguazada permite una estructuración y articulación, que se fundamenta, por una parte, en las ruedas como motivos de centros corporales, y, por otra parte, en el resto de los elementos de la estructura, caso de barras, manillas, pedales, como conceptos que simulan otras zonas anatómicas.

Numerosos artistas también han empleado diferentes secciones de las bicicletas en sus obras, como Picasso en la famosa *Cabeza de toro*, compuesta de un sillín viejo y el manillar de una bicicleta. De igual manera, debemos destacar al escultor danés Henry Heerup, inventor de los *Skraldemodeller*, ensamblajes de detritus y de desechos de todas clases, que busca en los verte-

¹⁹ Cita de Michael Fried. Véase R. Krauss, *Pasajes...*, op. cit., p. 203.

²⁰ *Ibidem*.

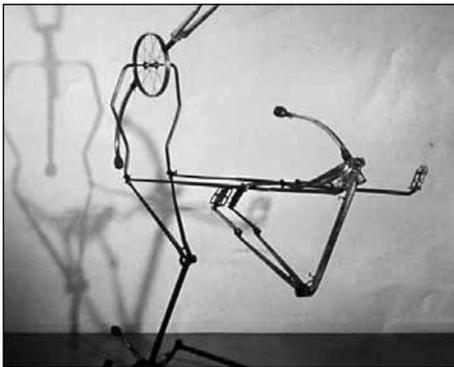
deros públicos. En estos *assemblages*, las ruedas de bicicleta tienen un papel destacado. Este escultor presenta personajes totémicos, formas sexualizadas y símbolos de la mitología nórdica.

Recordemos también algunas de las obras de Jean Tinguely, que se elaboran a partir de una larga serie de objetos marcados por el desecho, como son *Cyclograveur* de 1959 y especialmente *Homage to New York* de 1960, es decir, trabajos que, como principales componentes, disponen de innumerables ruedas de bicicletas y cochecitos de niños. Algunas de estas esculturas son prácticamente conglomerados de ruedas.

Para Dora Salazar, es realmente importante buscar aquellos elementos que han sido usados y trabajados, es decir, objetos que continúen manteniendo referencias palpables de un verdadero uso diario, por ejemplo, una rueda que ya no mantiene su perfecta forma circular por un golpe. Por otro lado, esta creadora llega a realizar verdaderas «acumulaciones» mecánicas y estructurales, notoriamente fundamentadas en cuestiones constructivas.

En la serie denominada «Ciclos I», encontramos trabajos como *Bailarines Rojos*, *Marinas* y *Bailarines*, trabajos que se vuelven a fundamentar en figuras humanas. Estas series muestran ciertas revisiones de temas clásicos que son planteados mediante nuevos estados de desarrollo estructural y material. Debemos manifestar que estas propuestas se basan en la cuestión del movimiento en parada, es decir, simula el movimiento en piezas estáticas.

Dentro de esta serie, en los *Equilibristas*, de 1987, se fomentan procesos de desarrollo estructural y, por supuesto, cuestiones figurativas, ya que simulan formas, actitudes y posturas, que determinan la nomenclatura de esta serie. En estos trabajos, se plantea el contenido de sus preocupaciones más inmediatas: el movimiento, el equilibrio, la tensión estática-dinámica, las estructuras y los juegos de conjuntos lineales.



Equilibristas.



Mariposa.

Debemos destacar *Las Tres Gracias*, del mismo año, donde se recrea la misma disposición organizativa que en el cuadro del mismo título del pintor renacentista Rafael y en la *Primavera* de Botticelli. Se trata de un conjunto dispuesto de manera tripartita, que ofrece una multiplicidad de valores espaciales. Todos los elementos de la bicicleta son aprovechados para recrear el jue-

go anatómico. Se concreta asimismo el círculo giratorio y danzante, mediante las diferentes posturas y gestos adquiridos por la composición.

Esta escultora también ha realizado, en 1989, una fuente denominada *Fuente Oreja*, con un dispositivo mecánico, donde se insertan elementos lineales y estructurales típicos de su obra y el factor sensorial del agua. El agua aporta el movimiento, ya que esta se mueve mediante un dispositivo que la impulsa hacia el exterior. La escultura sin generar por sí misma el movimiento es el soporte para la acción del agua. Los aspectos artísticos quedan supeditados a la proyección funcional de lo que es una fuente. La construcción de este trabajo viene marcada por su proyección medio ambiental. La artista adecua su obra al desarrollo del entorno y a la armonización con este.

Tinguely realizó un proyecto muy interesante en Basel con la obra «Theatre Mountain – Carnival Fountain», donde diez esculturas individuales continuamente jugaban con el agua. También, Alexander Calder realizó un grupo de fuentes, «Ballet of Seven Sisters», con determinados movimientos entre ellas y en varios ciclos.

Respecto a la fuente anterior de Dora Salazar, debemos decir que esta procede de la obra titulada igualmente *Oreja*. Se compone de dos trabajos, uno con un tratamiento estructural y otro de proyección volumétrica. En la obra de carácter volumétrico, antecedente a sus posteriores trabajos abstractos, las latas aparecen unidas unas a otras. Aquí, la obra aparece bajo una misma tonalidad cromática. Simplemente, lo que se está haciendo es emplear latas que tienen un mismo color externo, como sustituto de lo que sería una verdadera imprimación pictórica.

En el caso de *Hoja*, se expresa nuevamente una variante volumétrica y otra de carácter estructural. Una de las variantes está apoyada en la pared, resaltando su peculiaridad vertical, mientras que la otra se sustenta horizontalmente. Esta última mantiene un notable dinamismo por el aspecto ascendente y curvado de las latas concatenadas y sus diferentes grados de radio. El juego de convexidades y concavidades de las latas produce una visión más abierta. La obra de D. Salazar permite recrear una cierta ingravidez, ya que, en general, no produce una sensación de pesadez y fijación al suelo. Ambas propuestas son dibujadas y analizadas en dibujos y apuntes con el propósito de resaltar los componentes más elementales. La representación de los tratamientos espaciales y estructurales se consigue mediante el dibujo de las líneas compositivas más importantes de la obra.

Posteriormente, durante la fase de realización de propuestas abstractas, se da la incorporación del movimiento vertical y horizontal, como medio descriptivo de su trabajo. Respecto al tema del movimiento, la artista ha explicado lo siguiente: «El movimiento ha aparecido ya antes, como te he dicho, en acciones. De hecho, me encanta bailar, nadar, andar. Entiendo el mundo como un devenir y una secuencia de cosas. De hecho, mis hobbies se relacionan con el movimiento»²¹.

Con el movimiento, el concepto de la estructuración general varía y se articula en nuevos conjuntos interpretativos. El movimiento proporciona una

²¹ I. Sarriguarte Gómez, *La escultura...*, op. cit., entrevista realizada a Dora Salazar, pregunta n.º 13.

nueva sensación a la escultura y le aporta un valor nuevo, dentro del organigrama estructural.

En 1987-1988, realiza dentro de la serie «Ciclos II» esculturas como *Móvil horizontal II* y *Móvil vertical I*. En un buen número de estas obras, se produce un desarrollo del movimiento mediante ruedas de bicicletas unidas a un eje. En definitiva, todo gira en torno a ejes, que generan la aparición de estas condiciones dinámicas. Este tratamiento permite que el movimiento adquiera diferentes direcciones, de esta manera, se proporciona una variación más amplia del estudio y se recrea un conjunto más dinámico y amplio dentro de los componentes estructurales.

Al tratar con obras que abordan problemáticas de dinamicidad, resulta relevante el estudio del equilibrio, como marco de estudio técnico en la articulación general. Los diferentes elementos, que se mueven, mantienen un movimiento determinado y controlado de acuerdo a una programación ordenada, que tiende, en definitiva, a la búsqueda del equilibrio. A su vez, se crea un complejo entramado de consideraciones técnicas, como pesos, contrapesos, enlaces, líneas de fuerza.

En estos trabajos, analiza el movimiento que se proporciona a determinadas piezas del conjunto, la búsqueda del equilibrio, los elementos materiales que componen la obra, la capacidad estructural de la obra y la relación con el espectador en una adecuación de juego interactivo con la obra (por ejemplo, en estas obras se le invita sutilmente al espectador a mover la rueda de la bicicleta).

Para Dora Salazar, estos móviles son vistos de la siguiente manera:

Todo esto parte de la época de Bellas Artes. En aquellos años, tenía en mente un proyecto a modo de parque de atracciones, compuesto de muchas piezas elaboradas, con el propósito de generar una interacción con el espectador. No obstante, en esta época, no lo pude realizar y cuando retomé este proyecto el movimiento (accionado por el espectador) contribuía a teatralizar la situación y ya no era lo más importante de esta propuesta. La obra tenía que ser entendida desde otras perspectivas más simbólicas o metafóricas. Que se vea la obra solo como un puro experimento de movimiento no me parece interesante; la obra se tiene que ver desde distintas perspectivas, pero no solo desde el movimiento y su interacción... En cualquier caso, no pasa nada si los espectadores tocan y mueven las obras con las ruedas, pero no tomándolo como lo más representativo de la pieza²².

Entre los cambios que aparecen en esta fase, introduce en vez de cuatro patas, como base de sustento, tres patas, ya que comprueba que con tres es suficiente para mantener el conjunto, de igual manera, este hecho crea una mayor sensación de elevación vertical. Esta concreción técnica tenderá a que el espectador revalorice los tratamientos más elevados y no tanto los sustentantes.

Jean Tinguely ha empleado motores y artilugios de complejas y retóricas dinámicas. En los años 90, también la artista ha incorporado pequeños mecanismos y motores, que permiten el movimiento de la pieza y que producen, en algunos casos, notas musicales, produciendo un híbrido a modo de

²² *Ibid.*, pregunta n.º 15.

escultura-caja de música. No obstante, nunca ha mantenido un rechazo de los procesos estáticos o más equilibrados ante el movimiento, tal y como lo ha hecho Jean Tinguely.

Jean Tinguely trabajó en construcciones espaciales, empleando cables y latas, e incluso les dio forma de murales y relieves, de hecho, las primeras construcciones móviles se desarrollaron a partir de sus trabajos con esculturas de alambre de cable. Estas se movían no por motores eléctricos, sino por manillas manuales, que transmitían el movimiento a la escultura. Tinguely descubre en el análisis de estos mecanismos un aspecto importante, cuyo objetivo se basa no en la precisión, sino en la anti-precisión, es decir, el mecanismo de la casualidad. Evidentemente, este elemento no resultaba nuevo en el arte. En 1894, Strindberg escribe sobre la casualidad en el arte, titulándolo *Chance in Artistic Creation*, siendo transmitidas estas preocupaciones a Marcel Duchamp.

A diferencia de este, las propuestas móviles de Dora Salazar, aparecen más controladas y estudiadas, de este modo, el juego con el azar se hace menos evidente.

La aparición de la rueda de bicicleta de Duchamp, según Pontus Hultén²³, fue el primer trabajo de arte moderno que probablemente hacía directo el uso del movimiento físico con el fin de expresar su significado. Siete años después, en 1920, realizó el primer objeto de arte mecánico de los tiempos modernos el *Rotary Glass Plaques*. Aquí, el movimiento era una parte indispensable del trabajo, sin el cual no funcionaba. Más tarde, continuaría desarrollando sus investigaciones en 1925 con el *Rotary Demisphere*.

No obstante, los constructivistas en 1915 también dieron los primeros pasos hacia el arte cinético, desde que el espacio asumió mayor protagonismo ante la masa, como factor compositivo. Con el Manifiesto Realista, publicado por Naum Gabo y Pevsner en 1920, se daba a conocer que el arte en el futuro tendría sus referencias más inmediatas en la movilidad. Parece que Tatlin también fue uno de los primeros que pensó en la translación del movimiento físico real en la escultura constructivista. De hecho, en 1920, estaba trabajando sobre proyectos gigantes para arquitecturas móviles y esculturas.

También Alexander Calder comenzó a experimentar con el movimiento en 1931, realizando una escultura del mismo tipo que las de Gabo. A partir de esta, desarrolló seis grandes figuraciones de flotación realizados en alambre de acero, que podían girar con un movimiento reducido²⁴. Este escultor antes de hacer las primeras esculturas de viento en 1932, experimentó con numerosas clases de piezas en movimiento, comenzando con formas que eran trabajadas en chapas y alambres. Fue Marcel Duchamp quien definió su obra de 'móviles'. Ahora, es una palabra que es empleada para cualquier escultor, que trabaja con el movimiento, independientemente de la utilización de los motores. Igualmente, en los móviles de Calder se produce un elemento muy importante, como es la valoración del equilibrio, caso de *Sea Scape*, de 1947. La preocupación por estos últimos factores también es observada de una ma-

²³ *Ibid.*, p. 33.

²⁴ Sobre el tema del movimiento en relación con el arte, remitirse a P. Hultén, *A magic stronger than death: published on the occasion of the exhibition Jean Tinguely 1954-1987*, London, Thames and Hudson, 1987, pp. 32-35.

nera muy patente en la obra de la artista navarra. En general, Calder buscó tratamientos y líneas sencillas para conformar determinadas figuras y formas, sin la complejidad estructural de Tinguely.

Por otra parte, también debemos decir que los tratamientos que aplica Dora Salazar se abordan sin los artilugios y complejidades de Jean Tinguely. A su vez, tampoco podemos comparar el interés de esta escultora por el movimiento, como el que mantuvo J. Tinguely, ya que para este fue una premisa fundamental en todas sus obras. Dora Salazar también ha mantenido un notable interés por la obra de Rebecca Horn, tanto por sus construcciones metálicas, como por sus artilugios en movimiento, caso de *Aile-Gand*, de 1982, donde unos dispositivos hacen mover una serie de plumas o *Eventail Suspendu*, del mismo año, donde una serie de palos metálicos colgados de una plataforma, situada en el techo, se mueven lentamente, generando una forma semicircular. Igualmente, en *Bain noir avec pendule*, de 1986, un péndulo oscila y toca suavemente la superficie del agua. Otras obras con juegos pendulares y el movimiento son *Spirale Zeichner* y *Machine-papillon*, ambas de 1986. Todas estas propuestas aparecen en su instalación del Musée d'art Moderne de la ville de París.

Volviendo a la obra de la escultora navarra, encontramos una de las series más importantes de sus trabajos: «Estructura/forma», de 1989.

En esta serie, el análisis principal se basa en una oposición, comparación, encuentro y confrontación entre dos de los valores más recurrentes de la plástica abstracta. Por una parte, encontramos el valor de la estructura. Este es el caso de obras como *Dentro de*, *Antes de* y *Caparazón B*, donde se potencia esta característica anterior. Y por otro lado, propuestas, donde se conjugan elementos propios del volumen, el vacío y el espacio, es decir, juegos que responden a problemáticas más distanciadas de los postulados más estructurales. En este segundo caso, encontramos *Receptor A y B*, *Moldura*, *A través de* y *Caparazón A*.

El interés por la combinación o presentación de propuestas estructurales y volumétricas en un mismo tema es explicado por la artista de la siguiente manera:

Surgió de una confusión que tengo con la idea de la forma y la estructura. Es como un problema ideológico. Esto se dio después de acabar la universidad, cuando empecé a realizar cosas y me encajaron dentro de los artistas vascos. El espacio no era importante en mi obra, no era algo vital, sino algo escenográfico, aunque sí había una presencia constante e inevitable, porque trabajaba con elementos lineales o esqueléticos. Si empecé a trabajar con esta dualidad fue a partir de algunas conversaciones con Elena Mendizábal. Estos trabajos surgieron tras reflexionar sobre los conceptos intrínsecos de la escultura, de hecho, los títulos son más procesuales: antes de, de principio a fin. Lo que he buscado ante todo es hacer relaciones, no hay claves únicas²⁵.

En *Caparazón A*, aparece un conjunto de latas vacías que se unen y se articulan unidas en la creación de una especie de tubería con posiciones y radios diversos. Nuevamente, los contenidos del volumen se presentan notoriamente marcados y desarrollados mediante el juego espacial y la capacidad de abertura

²⁵ I. Sarriguarte Gómez, *La escultura...*, op. cit., entrevista realizada a Dora Salazar, pregunta n.º 14.

que posibilita la lata. Aquí, el sentido del volumen, con la incorporación de este espacio, resulta un objetivo prioritario.

Tal y como lo habíamos comentado al principio del estudio, estos últimos trabajos resultan muy parecidos a ciertos tratamientos que se han estado desarrollando dentro de la escultura británica objetual, de hecho encontramos similitudes interesantes con ciertas obras de Richard Deacon, por las constantes del tratamiento del volumen, como elemento primario y principal en su desarrollo.

También, la unión de las diferentes latas, como en *Espiral*, de 1989, produce una conjunción y confrontación en la misma obra entre volúmenes y el entramado estructural.

Etapa tercera

Una característica de esta fase, que comprende desde 1990 hasta 1994, es la referencia a las cuestiones lumínicas. La luz genera brillo, zonas de claridad y oscuridad. Además, para fomentar esta idea de presencia lumínica, se suelen emplear en numerosos trabajos metales dorados. La luz insertada en la cavidad del espacio de la obra, con una superficie en chapado o dorado y llena de incisiones, consigue estimular todo el conjunto, desarrollando una sensación tan enigmática como esperanzadora.

Entre las obras que mantienen dispositivos lumínicos, destacamos *Culto Confort*, de 1991, donde se hace referencia a la luz celestial y además aparece una forma circular a modo de ostia. La obra se conforma mediante una especie de estructura habitable, como una casa y con referencias a un templo. Tanto en esta obra, como en otras, caso de *Cultura Confort*, de 1992, se combinan de manera sarcástica diferentes ideas, como la religión, bienes de consumo y dinero. En esta última, aparece la combinación de formas que simulan un sillón y una televisión, con colores dorados, que potencian el tratamiento visual y religioso. Se plantea generar un mensaje crítico mediante la asociación del título, las formas creadas y los dorados, con materiales provenientes del mundo del desecho.

En *S/T*, de 1992, se muestra el desequilibrio existente en el mundo, mediante la parte más grande y la parte más pequeña, tal y como está el mundo dividido en la actualidad, una gran parte que está subdesarrollada y unos pocos países que acumulan la mayoría de las riquezas. También, se genera un cruce de datos mediante una forma similar a un falo, un *spútnik* y una balanza.

Dentro de esta misma línea ideológica, encontramos *Un Donativo por la CEE (I)* y *Un Donativo por la CEE (II)*, ambas de 1993. En la primera, se dan formas cercanas a la máquina tragaperras, la ruleta, un altar, una especie de muñeco metálico y una especie de cuerpo. En general, aparecen nuevamente asociaciones de ideas entre aspectos religiosos y el mundo del juego. En la segunda obra, vuelve a aparecer una simbiosis parecida a la anterior con la simulación de la máquina tragaperras y el altar.

Para finalizar con este apartado de propuestas con luz, debemos anotar que también ha realizado diversos diseños y escenografías para el mundo del teatro; así como en especial las piezas «Hogar, dulce hogar», de 1993, e «Incomunicación», de 1993, donde se observa una mezcla de mobiliario, armario y hornacina, planteándose la idea de escultura como mueble, ya que su fin puede ser la casa del comprador que lo adquiera.



Culto confort.



Hogar, dulce hogar.

La escultura con su volumen y espacio interno facilita la creación y el posicionamiento interior de la luz, potenciándose nuevos valores emisores, comunicativos y sociales. La luz produce la atracción visual del espectador a la obra, proporcionando una mayor atmósfera de reflexión.

Una superficie metálica produce condicionantes de cierre, prisión e impenetrabilidad en cualquier contexto, no obstante, la luz consigue escapar por algunas de las aberturas, produciendo un desarrollo de importantes referencias psicológicas. De acuerdo a este elemento, se condiciona un juego de presencias emotivas.

Respecto al tema de la luz, la escultora afirma lo siguiente:

Quando la empecé a utilizar era empleada como proyección, como letrero luminoso o cámara de cine. En la primera obra, que empleé la luz, proyectaba el mundo en las paredes, generándose una especie de lugar o instalación. El objeto inunda el espacio, pero tenía la idea de proyección de cámara. Por ejemplo, *Culto confort* es una especie de luz divina, donde aparece una forma circular como ostia divina. Hay un punto metafórico y, otras veces, es como un lápiz que intenta dibujar²⁶.

Igualmente, Dora Salazar ha mantenido un claro interés por ciertas instalaciones de Christian Boltanski, como *Candles* (Kunst Museum, Bern, Suiza), de 1987, donde se reflejan toda una serie de sombras de diferentes figuras en la pared, mediante la luz de las velas y *Shadows* (Institute of Contemporary Art, Nagoya, Japón), de 1990. En las instalaciones de este artista, resulta evidente la correlación luz-religión (altar), caso de *Monument: The children of Dijon* (Le Consortium, Dijon, Francia), de 1985, o la instalación en la capilla de la

²⁶ *Ibid.*, pregunta n.º 17.

Salpêtriére en el *Festival d'automne* en París en 1986. Esta simulación de un espacio religioso logrado mediante efectos lumínicos ha interesado enormemente a Dora Salazar.

Por otra parte, muchas de las obras de la escultora navarra simulan jaulas, cárceles, barrotes, rejas y todo un entramado que parece poner en evidencia el derecho a la libertad, caso de *S/T* y *Hogar dulce hogar*. En este sentido, los artilugios de Dora Salazar se pueden interpretar bajo una reivindicación notoriamente social, en relación a muchos de los problemas existentes, observándose sentimientos de protección, represión, inhumanidad. Incluso, los títulos hacen referencia a situaciones difíciles, llenas de problemas, este es el caso de *Incomunicación*, donde aparece la incisión de una figura.

Las propias figuras encerradas en botellas durante esta fase mantienen una expresión de angustia al observarse como estas no pueden salir del espacio en el que se encuentran. La botella con sus transparencias determina que sea posible la visibilidad de la figura, pero evidentemente produce una sensación de opresión al impedir su salida. Tanto las rejas como la introducción de una figura de metal soldada en una botella demuestran connotaciones psicológicas y emotivas.

También con su trabajo de las medallas se critica ciertas cuestiones sociales. Aparecen tratamientos que potencian los efectos visuales, ya que encontramos dorados, con efectos de brillos y contrastes. Las mismas características, que aparecen en una medalla real, se pueden apreciar en estos trabajos, caso de la sensación de ostentabilidad y majestuosidad. A pesar de estar basados en elementos del reciclaje, no dejan de aparentar esta impresión.

Dora Salazar emplea determinados objetos y detalles a modo de rastros y huellas de nuestra sociedad, en este sentido, para su serie los «IX Mandamientos» y en especial, para el número *VIII*, recoge de distintos lugares tapones de botellas de diferentes marcas, como Kas y Schweppes, al igual que restos de cigarrillos y colillas con sus diferentes nombres. Con la incorporación de estos elementos en una bolsa, se genera la idea de la recogida de una serie de pruebas sobre determinados hechos y aspectos de la experiencia consumista del hombre en la sociedad. En esta misma línea, Joseph Beuys en *Ausfegen*, de 1972, recogió basura de la calle: latas, papeles, cajas de cerillas y cigarrillos y los dispuso en una vitrina junto con la escoba que había utilizado para la recogida.

La utilización de estas marcas la acerca al mundo pop, ya que este movimiento artístico busca los recursos de lo cotidiano, mediante la presentación de imágenes o, en este caso, logos comerciales. Este tipo de actitudes viven del momento actual, en este sentido, su obra, caracterizada por estas marcas, mantiene una acotación temporal y espacial, al emplear referencias de una época concreta.

En la obra de Dora Salazar, no solo aparecen objetos con marcas de bebidas y tabaco, sino en numerosas ocasiones, como ya hemos dicho anteriormente, restos de las marcas de distintas latas, caso de CEPSA. Esta actitud responde a una expresión de sensibilidad con el entorno actual que nos rodea.

Esta escultora no tiene ninguna relación con el sentido de neutralidad, conformismo y conciliación estética que mantuvieron los artistas del pop. Dora Salazar crea imágenes y obras con elementos que favorecen una visión crítica y, a su vez, accesibles para su comprensión, aunque luego estos motivos puedan ser transformados.

La obra *CS* de Dora Salazar plantea una crítica a la beligerancia del mundo. Se trata de un tema muy trabajado por artistas como Tony Cragg, Julian Opie y Opalka, entre otros, desarrollando críticas sobre la incompreensión de

la guerra y la devastadora maquinaria bélica que el hombre puede desarrollar. Destacamos la exposición celebrada, bajo esta temática, en el pabellón de la Paz, perteneciente al de la antigua Yugoslavia en la Bienal de Venecia de 1993.

En estos trabajos de la escultora, se resaltan los tres medios fundamentales: agua, tierra y aire, como plataforma y campo de utilización vital para el hombre y que, a su vez, son los tres medios o vías para la destrucción de la humanidad. En *CS* (Cuerpos de Seguridad), se simulan artilugios bélicos, como un tanque, un barco, y un misil o cohete, representando a los tres medios anteriores. Este último lleva incorporado el componente lumínico.

En otra de sus series, denominada «Arte y Decoración», de 1992-1993, se plantean nuevamente tratamientos cercanos al ámbito doméstico, como marco represivo para la mujer. En especial, debemos señalar *Hogar dulce hogar*, ya que en el tratamiento plástico se vuelven a recrear las constantes de una jaula y una cárcel. Hay una especie de cunita y dentro aparece un corazón. A este respecto, la artista comenta: «Realmente, no sé si estoy dentro o fuera de la pieza»²⁷. En este sentido, muchas de estas obras mantienen referencias no solo sociales, sino incluso referencias personales y vitales.

Por ejemplo, en la serie «Intimidad Preservada», de 1994, se desarrollan unas piezas metálicas, que proporcionan siluetas cercanas a los corsés. Esta propuesta asume unos factores claramente referenciales al mundo de la mujer, por la propia forma de la obra y el título. Para Dora Salazar, esta serie se originó de la siguiente manera:

Tenía que proyectar para el escaparate de la Sala Rekalde y era verano cuando se me propuso, para exponerlo en invierno; el escaparate o la cristallera era un lugar muy descarado, donde se muestra todo. Como casi siempre en mi trabajo, aquí se mezclaron varios elementos, desde el lugar donde debes realizar la propuesta (escaparate), el momento concreto (verano), influencias del entorno (cuerpo), más tu mundo (piezas formalistas mecánicas), de donde vienes a nivel de trabajo. Siento una gran distancia entre lo que tú prevés en el estudio y lo que sucede en el lugar de exposición, por eso, prefiero dejar que discurra²⁸.

La obra proyecta un marco de clara referencialidad crítica, en el sentido de que estas estructuras metálicas, como bien asevera Fernando Francés²⁹, representan uno de los aspectos más represivos que acaecieron a la mujer en la Edad Media, con la imposición a muchas de ellas de cinturones de castidad, aparte de las propias connotaciones que mantienen de brutalidad, represión, dominancia y servidumbre de la mujer hacia el hombre. Igualmente Javier Urquijo afirma que

la carga de sensualidad en las piezas es dada por sus redondeces y las alusiones al papel que desempeña el corsé en la sociedad actual y el que desempeñó el cinturón de castidad en la Edad Media, por ejemplo. Pero, al diversificar el modelo, Dora Salazar agrupa ciertas técnicas visuales. Así, ha creado un corsé que es jaula, otro que es mecanismo de tortura masoquista; otro que estimula o se acerca a un busto mutante...³⁰.

²⁷ *Ibid.*, pregunta n.º 32.

²⁸ *Ibid.*, pregunta n.º 24.

²⁹ F. Francés, *Dora Salazar. Intimidad Preservada*, Bilbao, Sala de Exposiciones Rekalde, 1994.

³⁰ J. Urquijo, «Dora Salazar en corsé», *Rekarte*, 11, marzo 1995, p. 4.



Corsés.

Otros campos

Debemos recordar que junto a la escultura de Dora Salazar, aparecen diferentes dibujos y pinturas, con gráficos y desarrollos geométricos a lo largo de toda su carrera artística.

Las pinturas mantienen colores intensos y diferentes superposiciones adosadas de celofanes, plásticos y papeles. Asimismo, se pinta todo con un tratamiento de brillo que alterna con otras superficies de color mate.

Como ya hemos comentado anteriormente, algunos de los trabajos escultóricos se trasladan al propio plano bidimensional, a modo de dibujos, bocetos, trazos y reflexiones. En este sentido, podemos hablar del dibujo-boceto. Nuevamente, aquí se acerca al caso de Jean Tinguely. Este artista suizo ha realizado numerosos dibujos-boceto con el objetivo de estudiar ciertas estructuras caracterizadas por esencias geométricas, enlaces, uniones y tratamientos conjuntivos. En estos trabajos-boceto, encontramos propuestas constructivas realizadas con lápiz, bolígrafo y tinta, donde se pueden comprobar los detalles de los mecanismos y las estructuras de sus esculturas. Estos mismos objetivos también se observan en las propuestas pictóricas de la escultora navarra. De igual manera, este medio supone un medio de descanso para la artista respecto a la escultura:

es una manera de escapar de la escultura y una manera de resolver problemas. Ten en cuenta que la escultura a veces es dura, es metálica, fría, me hago daño en los dedos, tengo prisa por verla y no puedo verla, así que la dibujo y la controlo más o menos. Es una manera de escapar-

mo y de control de un determinado formato. Trabajo la pintura como si fuera escultura, ya que rayo, toco y aplico de una manera mental y visceral...³¹.

Por ejemplo, en el caso de la serie de los «Corsés», encontramos con cada escultura realizada su respectivo desarrollo pictórico elaborado con diferentes técnicas mixtas. No solo se produce una conjugación de colores, sino que se produce toda una articulación de líneas aplicativas, que son el referente de la estructuración tridimensional.

Dora Salazar ha mantenido un interés por el desarrollo de los colores, de hecho muchos de sus ejercicios y creaciones artísticas se enmarcan en la creación de hojas laminadas, que forman libros, donde el *collage* y la pintura son elementos muy importantes. Estos libros personales, elaborados por la propia artista, repletos de colores, son materializaciones de amplias reflexiones personales.

Por otra parte, también en los años 80 ha desarrollado numerosas escenografías, donde el repertorio ha sido recreado mediante numerosos objetos de desecho. Esta utilización le ha permitido generar un conjunto de apariencias surrealistas y futuristas³². Muchos de sus trabajos se han planteado para grupos de teatro, buscando ante todo el efecto visual e intentando llamar la atención de los espectadores. Esta clase de escenografías marcan unas pautas muy apetecibles para el mundo de la ficción teatral. No solo realiza máscaras, sino cualquier tipo de vestuario y figuras. En esta línea, utiliza cualquier objeto que esté a su alcance, planteando visiblemente las constantes del reciclaje, como modelo útil de aplicación compositiva. El marco de la escenografía permite la recreación de un carácter claramente imaginativo, donde se plantean consideraciones de libre creación y contenido. Respecto a este tema, Dora Salazar comenta lo siguiente:

Aproximadamente comencé dos o tres años después de acabar la carrera. Colaboré en un grupo de teatro que fundamos nosotras. Este grupo era una escisión de Karraka y gente que está ahora en *Muelle 3*, dando clases de danza. Hicimos la obra *La mujer rota* y no se hizo nada más. Fue una experiencia muy interesante, ya que nos juntamos gente de distintos campos y ámbitos. Esto permitió trabajar agrupadamente a gente que antes no había estado junta³³.

Tampoco, podemos dejar de lado trabajos donde se relacionan los campos de la escultura y el diseño, como son sus esculturas-lámpara de 1994, realizadas con elementos propios del desecho, resultando el reciclaje el elemento director.

³¹ I. Sarriguarte Gómez, *La escultura...*, *op. cit.*, entrevista realizada a Dora Salazar, preguntas n.º 25 y 26.

³² Aplicamos, aquí, el término 'futurista' en relación con la ciencia ficción, donde los márgenes de la imaginación y la creatividad pueden ser muy amplios.

³³ I. Sarriguarte Gómez, *La escultura...*, *op. cit.*, entrevista realizada a Dora Salazar, pregunta n.º 29.

RESUMEN

Reciclando los materiales: la práctica escultórica de Dora Salazar

La obra de la artista navarra Dora Salazar (Alsasua, 1963) ha mantenido desde un principio un evidente interés por los procesos constructivos del reciclaje. Este estudio, que se extiende desde principios de los años 80 hasta 1994, anota los principales referentes plásticos para contextualizar la producción de esta creadora durante este periodo, los cuales se conexionan con el mundo objetual, especialmente desde las técnicas del *assemblage*, así como con las principales propuestas de numerosos escultores británicos, muchos de ellos relacionados con la St. Martin's School of Art de Londres. La apuesta creativa de Dora Salazar se ha movido desde las pautas figurativas generadas a partir de sillas, ruedas de bicicletas y latas, hasta todo tipo de manifestaciones abstractas, siendo muchos de sus planteamientos plásticos soporte para la introducción del movimiento real y la presencia lumínica.

Palabras clave: Dora Salazar; reciclaje; objetos; escultura; Navarra.

ABSTRACT

Recycling the materials: the sculptural practice of Dora Salazar

The work of the Navarrese artist Dora Salazar (Alsasua, 1963) shows an early interest for the constructive processes of recycling. This study, which spreads from the beginning of the 80s until 1994, shows the principal plastic features in order to focus her production during this period. These features get in touch with the objectual art, specially from the *assemblage*, as well as with the principal proposals of numerous British sculptors, many of them related to the St. Martin's School of Art of London. Dora Salazar's creative bet has moved from the figurative guidelines generated from chairs, wheels of bicycles and tins, to all kinds of abstract manifestations, many of her plastic approaches leading to real movement and light presence.

Keywords: Dora Salazar; recycling; objects; sculpture; Navarre.

