



**SACER.
RITUALES,
SACRIFICIOS
Y OFRENDAS**

CRISTINA DÉNIZ



CABILDO DE GRAN CANARIA

PRESIDENTE

Antonio Morales Méndez

CONSEJERA DE CULTURA

Guacimara Medina Pérez

DIRECTOR INSULAR DE CULTURA

Francisco José Bravo de Laguna Romero

CATÁLOGO

© Cabildo de Gran Canaria, 1ª edición, 2021

© Obras, Cristina Déniz

© Textos, Blanca de la Torre y Aitor Brito Mayor

© Fotografías, Nacho González, Cristina Déniz e Iván Arencibia

COORDINACIÓN

Departamento de Artes Plásticas

M^a Carmen Vila Campos

Ana de la Puente Arrate

Esperanza Gómez Guerra

Margarita R. Suárez Rodríguez

Desirée Caraballo Artilles

Armiche Suárez Oliva Fidelina

Navarro González

Estela Díaz Arteaga

DISEÑO E IMPRESIÓN

hachePublicidad

Deposito Legal: GC 212_2021

EXPOSICIÓN

COORDINACIÓN GENERAL

Departamento de Artes Plásticas

COMUNICACIÓN

Departamento de Comunicación de la Consejería de Cultura

TRANSPORTE Y MONTAJE

F.R. Federico Ramos

SEGURO

Hiscox

SACER.

RITUALES, SACRIFICIOS Y OFRENDAS
CRISTINA DÉNIZ

Del 6 de mayo al 4 de junio de 2021





UNA APROXIMACIÓN AL PLANETA SACER

Blanca de la Torre



Lugar del hallazgo. Balos, Gran Canaria, 2019

UNA APROXIMACION AL PLANETA SACER

Blanca de la Torre

El trabajo de Cristina Déniz se vale del intimismo de sus instalaciones para establecer un enlace que vehicula desde lo íntimo a lo social, generando una serie de interconexiones de corte posthumanista donde el existencialismo latente de sus obras se extiende principalmente al terreno de los animales no humanos. A través de su obra, que podría verse como una gran instalación contenedora de otras tantas, habla de interdependencia y apela a la coexistencia entre especies en un mundo que parece haber roto los lazos con la vida. De una humanidad que dejó de ser humana.

Déniz enfatiza la ruptura definitiva de aquellos binomios que separaban cultura de naturaleza, humanos y no humanos, de la escisión con la naturaleza como un afuera que nunca fue tal.

Ni la naturaleza es sagrada ni lo humano execrable, sino que son parte de un todo común. A esta falsa dualidad nos remite también el título de la muestra, *Sacer*, con el que la artista hace un guiño al escritor Friedrich Georg Jünger¹ quien asociaba su significado a lo sagrado, intocable e inviolable consagrado a una divinidad, al tiempo que a lo maldito y abominable al haber sido víctima de esta.

EL HUESO COMO TROFEO

El material preponderante que utiliza Déniz para su obra son huesos recogidos en sus derivas rurales, que rastrean buena parte de los paisajes de su Gran Canaria natal, y que combina con aquellos recogidos en otros entornos como Cerdeña, Croacia o Japón.

La artista pareciera tomar el testigo de esa estela de autoras que han hecho de los huesos la base de algunas de sus creaciones –Teresa Margolles, Doris Salcedo, Marina Abramovic o el colectivo Emma Witter y Emily Bridge entre muchas otras– pero a pesar de las inevitables conexiones con las anteriores, las resonancias mórficas de aquellas en Déniz son puramente anecdóticas. Lo son en el enfoque conceptual, pero también en la metodología, compuesta aquí de tres pasos clave que, en el mismo grado de importancia, culminan en la obra: encuentro, tratamiento científico y sacralización.

Este énfasis en el proceso implica lo esencial del momento del hallazgo y las caminatas explorativas para localizar dichos vestigios. Tras la selección y clasificación de estos, viene un cuidado tratamiento posterior que da a cada uno de ellos –clasificación, limpieza, pátina de cera protectora– hasta llegar a la formalización estética y sobreescenificación. Y son estas dos fases anteriores las que modulan el componente ritualístico y suntuario de sus trabajos, donde se matiza que la artista va mucho más allá de la deliberada estetización preciosista de los acabados y el aura de reliquias que confiere a las piezas.

A la evidente relación con las artes suntuarias –en el tratamiento con platería, las vitrinas, altares, coronas, relicarios, marcos bañados en pan de oro– se une el propio tratamiento de los huesos como material precioso, en cercanía con el marfil, acortando distancias al hueso como material suntuoso.

El uso de este nos lleva de nuevo a una ruptura de categorías binomiales: rememora sus connotaciones como reliquia de las religiones occidentales, al tiempo que conecta con culturas ancestrales y no occidentales. Los huesos eran comunes desde la prehistoria tanto en la fabricación de objetos cotidianos como en utensilios de caza, aseo o cocina (tampoco es casualidad que sean el material tradicional de los cuchillos canarios), así como se han empleado a menudo en rituales y ceremonias sagradas, aquellas que, nos recuerda Robin Wall Kimmerer “dicen los ancianos que existen para que nos acordemos de recordar”².

¹ “A través de esta asociación con la pureza ritual, sacer podía significar ‘sagrado, intocable, inviolable.’[] El adjetivo romano sacer reviste el doble sentido de lo que está consagrado a un dios y por tanto es digno de respeto, y de lo maldito, lo detestable, lo execrable que ha sido víctima de una divinidad.”

² Robin Wall Kimmerer (2021), *Una trenza de hierba sagrada. Saber indígena, conocimiento científico y las enseñanzas de las plantas*. Madrid: Capitán Swing, p.15

LA NATURALEZA COMO RELIQUIA

Déniz juega con la sacralización de estos huesos de modo casi cercano a lo religioso, monumentalizando los restos en reliquias, una aproximación al exvoto que nos sirve como doble llamada de atención. Por un lado, de un *modus operandi* depredador con el entorno, que nos está conduciendo al filo de la desaparición como especie si no reducimos de manera drástica nuestras emisiones de carbono. Como señala Robert Pollin, si el mundo continúa de la misma forma que hasta ahora, lo que la AIE (Agencia Internacional de la Energía) denomina “el escenario de políticas actuales”, las emisiones globales de CO2 para 2040 no solo no van a disminuir nada desde su nivel actual de 33 mil millones de toneladas, sino que van a incrementarse hasta llegar a 41 mil millones de toneladas³.

Por otro lado, la idea del medioambiente como reliquia ironiza sobre la vieja noción de naturaleza-cultura, que no solamente ignora el enfoque holístico sino, con ello, permanece en la falsa vereda de distinguir lo natural y lo manufacturado. Somos naturaleza procesada, y no son más naturales los cráneos encontrados por Déniz que la plata de joyería adherida a ellos o el propio suelo del espacio expositivo que los contiene. Todo es naturaleza procesada.

Y es precisamente esta concepción lo que debería empujarnos a un mayor índice de empatía, que analizaremos aquí desde el enfoque de *becoming-earth*, o volverse tierra al que apunta Rosi Braidotti.

La filósofa enmarca esta idea dentro de sus reflexiones de línea posthumanista, para enfatizar que la conciencia de una nueva reconstrucción de aquello que llamamos “humanidad” no debe permitir que desestime las diferencias de poder que operan a través de los ejes de sexualización / racialización / naturalización justo cuando están siendo reorganizados por la máquina giratoria del capitalismo biogenético avanzado. Las teorías críticas deben pensar simultáneamente en diluir las diferencias categóricas y su reafirmación como nuevas formas de economía biopolítica, biomedida, con patrones familiares de exclusión y dominación⁴.

De este modo, aborda el concepto de humanidad como categoría negativa, y retoma a Dipesh Chakrabarty al cuestionar si es realmente justo hablar de la crisis del cambio climático como una responsabilidad humana común cuando consideramos la diferencia en la huella de carbono entre países ricos y pobres.

Señala Braidotti que ese proceso de *becoming-earth* o volverse tierra apunta a una relación cualitativamente diferente con el planeta y se pregunta quién es exactamente ese “nosotros” implícito en aquella pan-humanidad unida bajo un lazo común.

Para ello, sugiere que “un camino más igualitario, de una manera *zoe-céntrica*, requiere un mínimo de buena voluntad por parte del partido dominante, en este caso el propio *Anthropos*, hacia sus otros no humanos”⁵. Esa toma de distancia crítica de la visión dominante es la propuesta de Déniz a través de un cuerpo de obra que apela a dejar atrás la idea de naturaleza pasiva, como fuente de recursos y mero escenario de acción antrópica, para abrazar la de que, tal y como señalamos anteriormente, todo es naturaleza, de diferentes órdenes, procesada o no.

Podríamos también aludir a un tercer orden, una “tercera naturaleza” como la señalada por Anna L. Tsing en su libro *The Mushroom at the End of the World*⁶. Tsing clasifica como “tercera naturaleza” aquella que ha logrado pervivir a pesar del capitalismo, mientras “primera naturaleza” sería la referida a las relaciones ecológicas (incluyendo las humanas) y “segunda naturaleza” aquellas concernientes a las transformaciones capitalistas del medioambiente.

Tomando como base de su investigación los preciados hongos Matsutake, la antropóloga establece una peculiar interrelación entre la destrucción capitalista y los modos de supervivencia colaborativa en un escenario multiespecies, que considera como requisito previo para continuar la vida en la tierra.

³ Noam Chomsky y Robert Pollin (2020), *Cambiar o morir. Capitalismo, crisis climática y el Green New Deal*. Madrid: Clave intelectual, p. 164

⁴ Rosi Braidotti (2013), *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, p. 87

⁵ *Ibidem* p. 88

⁶ Anna Lowenhaupt Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Nueva Jersey: Princeton University Press

PÉRDIDA DE BIODIVERSIDAD Y EXTINCIÓN DE ESPECIES

Según datos de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza, en la actualidad aproximadamente 5.200 especies de animales se encuentran en peligro de extinción⁷. Nos encontramos al borde de lo que los científicos llaman “la sexta extinción masiva”.

El *memento mori* que insinúan las estructuras óseas de Déniz aluden tanto a las especies desaparecidas como a aquellas sometidas a las prácticas propias de la ganadería industrial. De hecho, muchos de los huesos que son restituidos como exvotos por la artista pertenecen a especies protegidas. Su empatía con los animales no humanos es el motivo que le empuja a recoger sus vestigios y monumentalizarlos.

Algunos de ellos podrían ser los remanentes de las cenizas del último gran incendio en Gran Canaria, y no olvidemos que, en términos de ecología política *no hay nada de natural en una catástrofe natural*. La vulnerabilidad del planeta ante determinados fenómenos físicos tiene un innegable origen antropogénico que intensifica las amenazas naturales. Hay una causalidad directa entre incendios forestales y pérdida de biodiversidad, y de esta con la deforestación, una interseccionalidad que desarrolla ampliamente Andreas Malm, añadiendo a la ecuación las “teleconexiones” -un concepto que el autor recupera de la meteorología- entre cambio climático y el coronavirus que nos asola estos días⁸.



Detalles del proceso en el estudio, 2019

quien la ética es una frágil barrera contra la posibilidad de extinción, un modo de actualizar formas sostenibles de transformación¹¹.

“AL FINAL NO SOMOS MÁS QUE HUESO”: COEXISTENCIA INTERESPECIES Y POSTHUMANISMO.

Además de las estructuras óseas en sus diferentes formas -cráneos, vértebras, tibias- son habituales en el trabajo de Déniz las conchas, caparazones, cuernos y, en general restos -ahora inertes- que nos recuerdan nuestra afinidad entre especies y pertenencia común al mundo. Funcionan todos ellos como artefactos mnemónicos, como elementos de anclaje de materia compartida hacia otros seres de los que no estamos tan

Desde otro ángulo, podemos pensar con Didi-Huberman y adoptar la desaparición de las luciérnagas⁹ como recurso político-poético para aludir a la decadencia de un mundo que se ha agotado a sí mismo por las políticas neoliberales que ha llevado hasta el extremo el capitalismo industrial. La base de Huberman es un artículo publicado por Pier Paolo Pasolini en 1975¹⁰ donde señalaba que las luciérnagas estaban desapareciendo y con ellas lo hacían las culturas populares, los cuerpos y los pueblos. El cineasta vaticinaba entonces un “genocidio cultural”, y con ello una crisis ecológica que no deja de ser civilizatoria. No podemos dejar de ubicar los “ensayos óseos” que nos propone Déniz en un momento en que luciérnagas reales y metafóricas están al borde de la extinción, y esto nos permite regresar fácilmente a Braidotti, para

⁷ https://www.nationalgeographic.com.es/naturaleza/grandes-reportajes/animales-peligro-extincion_12536

⁸ Andreas Malm (2020), *El murciélago y el capital. Coronavirus, cambio climático y guerra social*. Madrid: Errata naturae, 2020

⁹ George Didi-Huberman (2012), *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid: Abada, 2012

¹⁰ En febrero de 1975, Pasolini publica un artículo titulado “*Il vuoto del potere in Italia*” (“El vacío de poder en Italia”), reeditado luego en los Scritti corsari como “*L'articolo delle lucciole*” (“El artículo de las luciérnagas”).

¹¹ Rosi Braidotti (2018), *Por una política afirmativa*. Barcelona: Gedisa, p. 167

alejados (pensando en clave de porcentajes, en realidad solo somos un 1% humanos siendo el 99% restante células microbianas).

En el libro *Vibrant matter. A political ecology of things*, Jane Bennett desarrolla su estudio en torno al materialismo vital a través de la examinación de cosas comunes y fenómenos físicos para reflexionar sobre el poder vital de las formaciones materiales. Para ello, echa mano de la historia de la filosofía recurriendo a pensadores como Spinoza, Kant, Nietzsche, Adorno y Deleuze para aludir a la *materia vibrante* como una fuerza vital inherente a las formas materiales.

El modo de abordar la materia que sugiere Cristina Déniz conecta también con esta corriente, que apela a aceptar “de modo explícito a los cuerpos no humanos como parte del público, que atienda a la forma como éstos se hacen presente en la acción conjunta y que discierna claramente las instancias de daño a los cuerpos de animales, vegetales, minerales y sus ecoculturas¹²”. La “ecología política de las cosas” que desarrolla Bennet es un paso crucial en la reconceptualización del mundo material y la ruptura de los dualismos tradicionales.

Con su visión de una ética de lo no humano nos alienta a prestar una atención más cercana al mundo para reencontrarnos con la naturaleza y los objetos familiares como si fueran nuevos, desafiando las jerarquías tradicionales para apelar a la materialidad como fuerza vital.

Déniz parece caminar de la mano de Bennet al invitarnos a romper definitivamente con la visión antropocéntrica para reconsiderar nuestro rol como seres humanos inmersos en una amplia red afectiva que desdibuja fronteras entre vivos y no vivos, humanos y no humanos.

Este planteamiento animista de la artista está también en línea con las visiones de constituciones como las de Ecuador o Bolivia, que consideran la naturaleza como ser viviente con derechos propios y como sujeto de la ley; una concepción jurídico-política que otorga derechos fundamentales a elementos como las rocas, las montañas, los ríos y los mares.

En otro orden de cosas, las correspondencias matéricas entre lo humano-no humano funcionan en el trabajo de Déniz a modo de alegoría de lo vulnerable y temporal, de una civilización frágil y ecocida que perpetúa la esquizofrenia de un individuo que se cree emancipado de su entorno natural.

El modo de aproximarse al tratamiento de los vestigios orgánicos con que la artista acomete su trabajo fácilmente podría verse cercano al denominado “giro forense” tan habitual en las prácticas artísticas de estos últimos años. En este caso, este recurso formal nos acerca por un lado a la ya mencionada ética del cuidado



Detalles del proceso en el estudio, 2021

¹² Jane Bennett (2010), *Vibrant matter. A political ecology of things*. Durham y Londres: Duke University Press, p. 133

interespecies como una suerte de homenaje a “esos otros cuerpos”. Al mismo tiempo, dicha aproximación estética parece servir a la artista para cuestionar irónicamente los condicionantes de lo científico cuya terminología se limita a definir dentro de los márgenes de lo que conocemos mientras aquello que escapa a nuestra comprensión no tiene nombre¹³.

Para Vandana Shiva, el paradigma reduccionista o mecánico de la corriente dominante de la ciencia moderna se presenta como un sistema de conocimiento universal desprovisto de valores que pretende haber alcanzado conclusiones objetivas sobre la vida, el universo y casi todas las cosas. La filósofa, activista y física encuentra aquí la raíz de la crisis ecológica, toda vez que implica una transformación de la naturaleza que destruye sus procesos y ritmos orgánicos y sus capacidades regeneradoras:

*El deslinde arbitrario entre conocimiento y naturaleza tiene un paralelismo en el deslinde también arbitrario entre valor y no valor. La metáfora mecanicista reduccionista crea a la vez la medida del valor y los instrumentos para la aniquilación de lo que considera no valor. Crea la posibilidad de colonizar y controlar lo que es gratuito y capaz de autogeneración.*¹⁴

MEMENTO MORI DE GAIA

El hueso, propio de aquellas escenas de *in ictu oculi* a las que nos acostumbró la pintura barroca, traslada la incertidumbre en torno a la brevedad de la vida a aquella propia de un todo agonizante, de una Gaia herida. En *Hypotesis Gaia*, James Lovelock y Lynn Margulis afirmaban que el planeta Tierra, a fin de asegurar su propia supervivencia, funciona como un superorganismo que modifica su composición interna dinámicamente. Aquella Gaia viviente a la que aludían no era más que una de las múltiples maneras de referirse al planeta no solo como entidad viva sino como diosa, sea Madre Tierra, Pachamama o Gea.

Cercana a la poesía visual, Déniz construye una obra atemporal, que al mismo tiempo habla de un momento muy concreto, *memento mori* de una Gea fracturada por las lógicas de un sistema extractivista de entornos naturales, de cuerpos, de especies y de culturas. En palabras de Gary Nabhan, “no habrá reparación, no habrá restauración, sin «re-historia-ción»”. Es decir, la herida de nuestra relación con la Tierra no sanará hasta que no escuchemos sus relatos¹⁵.

A través de una “materialidad vibrante”, regresando a Bennett, la poética perturbadora de Déniz supone ensayar una mirada intersticial sobre el mundo, aquella a la que posiblemente aludía Paul Valéry cuando afirmaba que una obra de arte debería enseñarnos siempre que no habíamos visto lo que estábamos viendo. Y ese “aquello que no se ve” puede resultar clave en un punto de inflexión como el actual para comenzar ese ejercicio de reparación con el mundo, si es que aún estamos a tiempo de que la primavera no se vuelva silenciosa¹⁶.



Proceso de instalación mural, 2021

¹³ *Una trenza de hierba sagrada. Saber indígena, conocimiento científico y las enseñanzas de las plantas* (2021), Robin Wall Kimmerer, Madrid: Capitán Swing, p.64

¹⁴ Vandana Shiva "Reduccionismo y regeneración: crisis en la ciencia" en *Ecofeminismo* (2014), Maria Mies y Vandana Shiva. Barcelona: Icaria, p.73-77

¹⁵ *Op. cit.* Robin Wall Kimmerer, p.20

¹⁶ Se hace un guiño a la obra cumbre de Rachel Carson *Silent Spring*, de 1962, que señalaba los efectos de los pesticidas y que desató como consecuencia la prohibición del DDT y la consiguiente creación de la EPA, Environmental Protection Agency en Estados Unidos.





EL HUESO Y LO ANIMAL

Aitor Brito Mayor

EL HUESO Y LO ANIMAL

Aitor Brito Mayor

Arqueólogo y estudiante DOCTESO-ULPGC, Grupo de investigación Tarha y Proyecto IsoCAN

Huesos. La simple palabra causa atracción y repudia casi a partes iguales. Mucho más que elementos sustentadores de seres vivos sujetos a gravedad. Mucho más que un almacén de recursos y fuente de actividades metabólicas. En su capítulo como concepto tendríamos que reflejar una larga lista, pero quizá coincidamos en que aquel hueso expuesto, desprovisto de su función biológica, pueda inscribirse bajo la categoría de recuerdo. Residencia de un pasado, de algo vivo que ya no lo está pero que a través de sus restos aún puede decir lo que fue. Animal, para ser concretos.

Nos recuerdan lo similares que somos a los otros animales, desdibujando la brecha entre lo natural y lo artificial. Sin embargo, somos unos seres bastante particulares, empeñados en realizar prolongaciones de nuestra mente, creadores de nuestro mundo más allá de lo material. Convivimos con otras especies que también son objeto de este empeño, formando parte activa de un mundo antropizado. Sus productos, su compañía como mascota, sus molestias como plaga o, incluso, una fructífera mina de simbolismo y metáforas, tienen al animal-no-humano como principal protagonista. Su condición de seres animados, con movimiento y acción, hace más evidente su capacidad de influenciar sobre nuestra forma de ver el mundo. Al indagar en los fenómenos culturales que se derivan de esta relación, la que se establece entre el animal y el humano, estamos sumergiéndonos en un tema puramente antropológico. El desarrollo actual de este tipo de reflexiones queda inmerso en el fuerte interés que el tema ha suscitado en la sociedad occidental. De este modo, podríamos englobarlo dentro de las tendencias que ponen en debate la condición de los animales con los que compartimos la existencia: el antiespecismo y la crítica al antropocentrismo. Para identificar y entender los orígenes, el desarrollo y las consecuencias de esta relación es necesario mirar al pasado.

La zooarqueología analiza las evidencias que la interacción entre animales-humanos y animales-no-humanos deja en el registro arqueológico, representada en su inmensa mayoría por restos óseos. Como material, el hueso cuenta con una composición compleja, conglomerado de origen natural con una mayoría de ingredientes inorgánicos. La hidroxiapatita es el más abundante, un biocristal basado en calcio y fósforo que va incorporándose a lo largo de la vida del vertebrado. Se organiza en láminas concéntricas unidas rígidamente por una sustancia cementante. Esta naturaleza mineral es la que otorga una especial resistencia ante la diagénesis que sufren todos los materiales en contacto con el suelo, proceso que termina reincorporando los componentes al ciclo geológico y generando fósiles en casos excepcionales. Por lo tanto, los huesos no solo sobreviven a la descomposición de la materia blanda que conforma a un animal, sino que en condiciones óptimas (estables y extremas) pueden permanecer miles de años asociados al espacio en el que se depositaron. Con esto en mente, no sorprende que un material así cobre destacada relevancia en el registro arqueológico, con la potencialidad de aportar datos sobre el pasado.

En este sentido, hay que tener en cuenta que el hueso es altamente maleable, en función de las necesidades específicas de cada pieza en un esqueleto. Cada elemento adquiere su forma a través del proceso evolutivo de la especie que lo porte. Son piezas únicas, que en una combinación de tiempo y fuerzas naturales conforman la verdadera arquitectura de la vida. Además, son elementos anisotrópicos, es decir, ofrecen diferentes propiedades mecánicas en función de la dirección de carga que le afecte, favoreciendo la adaptabilidad del material. En consecuencia, los restos óseos de animales que encontramos en los yacimientos arqueológicos no solo nos pueden dar información sobre la especie a la que pertenecían, sino sobre cómo fue su vida, cuál fue su alimentación y su procesado como recurso material o alimenticio entre otras muchas cosas.

A través de un análisis especializado, los huesos se revelan como testigos de un tiempo pasado y del paso del tiempo en sí. La identificación de diferentes especies en un conjunto de restos nos permite realizar aproximaciones sobre la abundancia relativa de unos animales frente a otros. Estos datos adquieren su potencial interpretativo al entenderlos como parte de un conjunto arqueológico, donde cada material depositado en cada uno de los estratos o capas de sedimento se manifiesta como palabras en un libro. Pero esta analogía no es original ni mucho menos. Se retrotrae a la concepción estructuralista de la cultura material como un texto que ha llegado parcialmente al presente. La cuestión principal es cómo desde la zooarqueología podemos leer ese texto. Entender el pasado en sus propios términos, tomar el "texto" que nos ha llegado y no crear uno nuevo a partir de él, donde "leerlo" se torna una tarea interpretativa.

Esta reflexión es la que ha derivado en la búsqueda de los fundamentos teóricos sobre los que la zooarqueología social interpretativa ha sentado sus bases. Partimos con el análisis minucioso del contexto primario que acoge al yacimiento, entendiéndolo como un registro de los usos culturales de los animales por un grupo humano del pasado. El análisis de los restos en sí encuentra similitud con las aproximaciones hermenéuticas, que tienen su origen en la exégesis teológica. Aborda el desarrollo de herramientas que permitan explicar, traducir e interpretar elementos dinámicos a partir de sus componentes estáticos. En nuestro caso, los análisis inductivos, la arqueometría, los acercamientos comparativos, los contrastes y las proyecciones estadística conforman algunas de las aproximaciones metodológicas que resultan en argumentos cuantitativos a la hora de plantear hipótesis que respondan a nuestras dudas sobre el pasado.

En esta relación que hemos entablado con otras especies puede encontrarse mucho de lo que somos. Se genera un plano de interacción que no solo se limita a las consideraciones de rentabilidad y de optimización de los recursos materiales que encontramos en los animales. Cómo son tratados, la posición que ostentan en un grupo humano o el valor simbólico de un animal son factores a tener en cuenta, independientemente de si podemos o no acceder a este tipo de información con los medios con los que contamos. De tal forma, al constreñir el análisis de restos óseos a meras evidencias del menú humano se cae en una extrapolación directa al pasado de los valores del presente, alejándonos así de la pretendida objetividad.

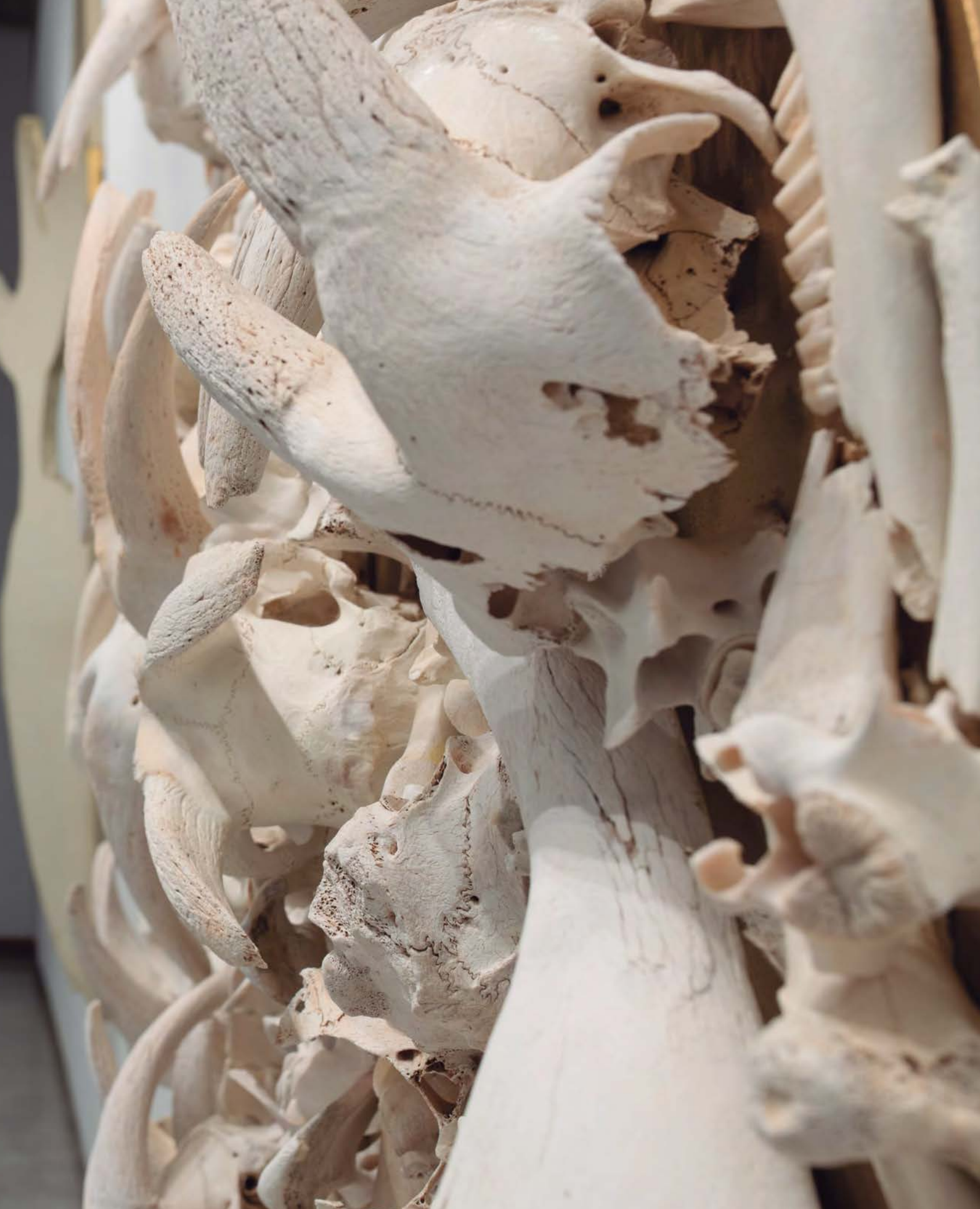
Y de vuelta al hueso, del que nunca nos podemos alejar como parte intrínseca a la corporeidad. El hueso nos conduce, nos lleva y soporta nuestra existencia. Elemento entrelazado desde el momento de su gestación, con capacidad de agencia que aporta y recibe significados. Crudo, desnudo, claro y fresco. No se me ocurre mejor elemento natural que cumpla a la par como fuente de inspiración y medio para expresarla...

El banquete está servido.



Detalles del proceso en el estudio, 2021





OBRAS

EL PECADO ESTÁ A LA PUERTA, ACECHANDO. 2019.

Quijada de cabra, dientes, nido de ave y pintura
28 x 34 cm (marco), 7 x 9 x 9 cm (nido)

El título hace referencia a un pasaje del Génesis centrado en los sacrificios, las ofrendas, y en que la importancia debe consistir en que éstos complazcan a Dios.

Las ofrendas de los hermanos Caín y Abel, hijos de Adán y Eva, tienen un efecto dispar en Dios, que prefiere el sacrificio animal que le brinda el primero frente al de Caín, que consiste en frutos de la tierra. Esto aflige a Caín que, frustrado, dirige su ira hacia su hermano. Dios le advierte que, si no se enmienda y trata de mejorar, reafirmandose en su actitud, el pecado estará a la puerta, acechando.

Caín termina matando a su hermano haciendo uso, según la tradición, de la quijada de un animal. Este pasaje bíblico sirve de inspiración para presentar la quijada como un arma, y los dientes como balas en un nido.





TROFEOS. 2019.

Cráneos y huesos de gatos y perro

Dimensiones variables

El hueso crudo, pulido por agua, alisio y sol, se exhibe como normalmente se muestran los trofeos de caza. La presentación de estos cráneos de gatos y perros, con colores y acabados delicados, contrapone significados para enfrentar al espectador con la vida y la muerte.

Desde que, hace mucho, domesticamos animales y plantas, la caza dejó de ser una actividad necesaria para nuestra supervivencia, al contrario que en otros animales. Para nosotros queda de ella sólo un ritual vacío y un sacrificio sin necesidad, sin espacio para la consagración de los seres a los que se les arrebató la vida en el proceso.









SAGRADA VÉRTEBRA DE TODOS LOS HUESOS ROTOS. 2018-2021.

Huesos rotos de animales, madera, latón y pintura dorada

200 x 800 cm

Esta obra se presenta como un retablo, con una gran vértebra humana a modo de Sagrado Corazón, formada por cientos de huesos rotos de animales. Dos puertas de latón con la misma silueta lo completan.

Todos estos huesos han sido encontrados en espacios naturales, principalmente en el entorno canario. Cada hueso guarda su propio significado y perteneció a una vida que cuenta una historia inseparable de su paisaje. El cambio de significado al situarlo en otro contexto, la intervención y su uso como objeto de arte, lo transforman en sagrado, en una reflexión crítica abierta sobre su uso cotidiano y efímero.







PASIÓN. 2019.

Cuernos de cabra

116 x 110 cm

La corona de espinas, como símbolo ornamental impuesto, funciona como alegoría del sacrificio involuntario desde el punto de vista de quien la lleva puesta.

En este caso, hace alusión al sacrificio animal, culturalmente normalizado por la industria cárnica.







EL JARDÍN DEL EDÉN. 2018-2019.

Técnica mixta

Dimensiones variables

El jardín del Edén está formado por 17 piezas, compuestas cada de una de ellas de elementos naturales y partes de animales, algunos de especies protegidas. Estas naturalezas muertas muestran paisajes inventados, mi visión del jardín de las maravillas, y actúan como reflexión sobre nuestra relación con los animales y la pérdida de la biodiversidad.

Tomó, pues, Dios al hombre, y lo puso en el huerto del Edén, para que lo labrara y lo guardase.









TRANSFIGURACION. 2019.

Alas de ave y vídeo

Dimensiones variables

En el vídeo las alas aparecen danzando en el mar, en su proceso de descomposición natural. El cuadro trata de capturar ese momento, una vez finalizado, con las alas limpias, pulidas.

La transfiguración pone el acento en el momento en el que lo efímero, las alas descomponiéndose y en movimiento, se convierte en eterno. Un ritual para parar lo inevitable, lo que, en esencia, conlleva la creación de una reliquia.







AGUA, TIERRA, FUEGO Y AIRE. 2021.

Huesos mar y tierra y cenizas de IF

Dimensiones variables

Agua, tierra, fuego y aire recibe el nombre de los cuatro elementos naturales. Cada elemento está representado por algún resto animal o vegetal con el que guarda relación: *agua* es la espina de un túnido, *tierra* las vértebras de un conejo, *fuego* son cenizas del incendio forestal de Tasarte, Gran Canaria, y *aire* es el cráneo de un ave.







Cristina Déniz Sosa

Las Palmas de Gran Canaria 1981. Artista visual y gestora cultural canaria./ Es Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna, más tarde se especializa en joyería contemporánea en la Escola Massana y gestión cultural en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria./ Vive en la capital grancanaria y trabaja como conservadora en el Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM.

Exposiciones

Individuales

2019 Sacer. Rituales, sacrificios y ofrendas, en la Sala de Arte Contemporáneo del Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, julio-agosto./ 2013 Memento Absentia, en la Galería Saro León. Las Palmas de Gran Canaria, mayo-junio./ 2011 Ars Longa, en la Galería Artetica. Roma, abril-mayo./ 2008 La última vez que me rompo sin motivo. Sala de Exposiciones La Palmita de la ULPGC. Las Palmas de Gran Canaria, abril-mayo.

Colectivas

2020 Bienio expositivo 2020-2021. Centro de Artes Plásticas. Las Palmas de Gran Canaria./ 2017 Mujer y creación: una mirada de género al patrimonio artístico ULPGC, Las Palmas de Gran Canaria./ 2016 Espai Joya, Contemporary Jewellery Yearbook, Barcelona./ 2016 Joya Madrid, Contemporary Jewellery Yearbook, Madrid./ 2015 Contemporary Jewelry Exchange./ 2014 Espacio Oculto, Mercado de Arte Invierno, Madrid. Diciembre./ 2010 Arte en la Sede Institucional: el Patrimonio de la ULPGC se expone. Galería de Arte de la ULPGC. Las Palmas de Gran Canaria, mayo./ 2010 Proyecto de arte de correo internacional por la Escuela de Arte de Quartu Sant Elena. Cagliari, marzo./ 2007 Bronce 100%, en el Museu Nacional do traje e da Moda de Lisboa, mayo./ 2007 La Mostra de Llibres d'Autor, en la Galería Olokuti, Barcelona, abril./ 2007 Bronce 100%, en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, marzo./ 2006 Bienal de Artes Plásticas de Tenerife, La Recova, Santa Cruz de Tenerife. Junio./ 2005 Atlánticas Colectivas en la Bienal Fotonoviembre, Tenerife, noviembre-diciembre./ 2005 Colectiva itinerante de escultura de Caja Canarias, Tenerife, julio-diciembre.

Becas, residencias y premios

2011 Taller en residencia "Cuadernos a la deriva - Drifting notebooks" "Turismo, Ciudad y Ciudadanía en Las Palmas de Gran Canaria, hacia una propuesta alternativa". CampusGuía, septiembre-noviembre./ Ayuda Canarias Crea, Canarias Cultura en Red, Gobierno de Canarias./ 2006 Obra seleccionada en la Bienal de Artes Plásticas de Tenerife, junio./ 2005 Obra seleccionada en el V Premio de Pintura de Jaurena Art en Hospitalet de Llobregat, Barcelona (mayo)./ 2004 Obra seleccionada en la modalidad de escultura en la XIII bienal de Arte de Teror, Gran Canaria.

Obras en colección

Fundación Artística de Las Palmas de Gran Canaria./ Colecciones privadas en Barcelona, Tenerife, Gran Canaria y Roma.

Agradecimientos

La artista desea expresar su agradecimiento al Centro de Artes Plásticas, Cabildo de Gran Canaria y a todo el personal implicado, así como a cada una de las personas que ha colaborado en el proyecto.

El resultado de las obras que componen la exposición ha sido posible gracias al asesoramiento y colaboración de profesionales de diferente índole: conservadores, restauradores y arqueólogos como Iván Arencibia, Aitor Brito, Mari Carmen Cruz, Marta Plasencia y Nacho Legari.

A Blanca de la Torre y Aitor Brito, por sus acertados textos.

A Eduvigis Hernández y Mari Carmen Rodríguez, por su apoyo y asesoramiento.

A su familia y a compañeros de caminatas y cazatesoros, en especial Álvaro Déniz y Álvaro Blanco.



Este libro se acabó de imprimir en hachePublicidad en junio de 2021.
Para sus textos se empleó la fuente tipográfica Kreon sobre un papel estucado
mate de 135 g.



