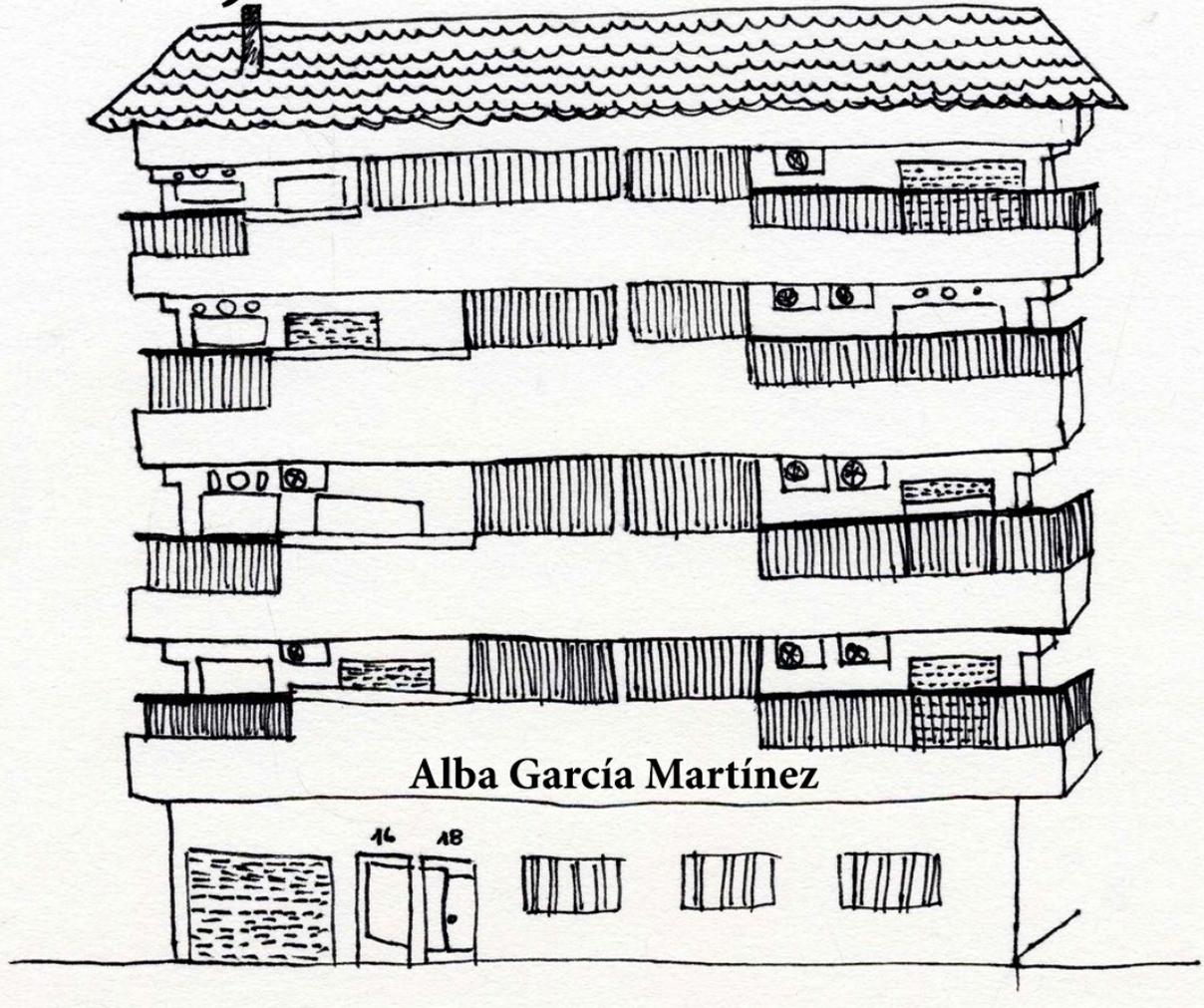


# EDIFICIO 16 JOHN LENNON



Alba García Martínez

**Edificio 16 John Lennon**

García Martínez, Alba

16119014

Tutor: Jaume R. Vallverdú

Departamento de Escultura

Universitat de Barcelona

*Edificio 16 John Lennon*

**Alba García Martínez**

16119014

Tutor: Jaume Ros Vallverdú

Departamento de Escultura

Universitat de Barcelona

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
ABSTRACT	13
STATEMENT	17
ANTECEDENTES	21
REFERENTES	37
MARCO CONTEXTUAL	53
PROCESO Y METODOLOGÍA	67
OBRA	127
AGRADECIMIENTOS	176
CONCLUSIÓN	177
BIBLIOGRAFÍA	178



## INTRODUCCIÓN

A modo de preámbulo, quisiera hacer una pequeña introducción personal a este proyecto de final de grado. Un proyecto que debe entenderse como una cristalización del cúmulo de información y aprendizaje adquirido en el transcurso del corto y disperso Grau de Belles Arts.

No se trata en este apartado de contestar a preguntas como ¿Por qué este proyecto? ¿Por qué pintura y escultura? ¿Por qué un proyecto tan prolífico? ¿Por qué la necesidad del montaje expositivo? ¿Por qué este cromatismo? ¿Por qué la invitación al juego? ¿Por qué ha sido matriculado en el Departamento de Escultura? A lo largo del trabajo se irán encontrando las respuestas.

Simplemente quiero aclarar que, como artista, me siento comprometida con la realidad social que me rodea. Por ello, en mis obras siempre se podrán encontrar trazos de esa realidad. En este sentido, las escenas de la vida cotidiana, deformadas por la subjetividad del artista, pueden servir de espejo donde el espectador se mire a sí mismo y reflexione sobre lo (in)satisfactorio de su vida diaria.

Este proyecto pretende experimentar con la integración de disciplinas clásicas como la pintura y la escultura. Pero no se trata de integrarlas en un espacio (arquitectónico o natural), sino de crear un espacio propio a través de su interacción a través del montaje expositivo.

Aunque las obras pictóricas que forman parte del proyecto pudieran tener sentido propio consideradas aisladamente, decidí matricular este proyecto en el Departamento de Escultura porque considero que dispone de una infraestructura más adecuada para su realización y una mayor organización en cuanto a tutorización de TFG's. Seguramente este proyecto no hubiera llegado a buen puerto sin el permanente seguimiento y dirección de su tutor, el profesor Jaume R. Vallverdú. También debo aclarar que este proyecto se ha desarrollado a lo largo de todo el curso, por lo que las observaciones críticas de los profesores de pintura han tenido mucho que ver en su evolución constante, quiero hacer especial mención a Gloria Muñoz por sus opiniones y su apoyo incondicional a esta idea.



## ABSTRACT

**Resumen:** “Edificio 16 John Lennon” es un lugar donde (no) pasan cosas. Este proyecto nace de la curiosidad por los hogares, por aquello protegido y “privado”, y por la manera en que sus ocupantes habitamos el día a día.

A través de la creación y construcción de diferentes habitáculos con sus residentes y sus historias (mundos-habitación), la intención es crear una escena caricaturesca que dé pie a la interacción y al juego, a descubrir esos personajes y a elucubrar sobre sus vidas.

Este proyecto muestra una visión satírica de la privatización del espacio social, del individualismo que nos recluye en parcelas de un edificio sin contacto con el exterior y de la casa como refugio de la célula familiar.

Se pretende generar este espacio mediante la utilización de obras tangibles, surgidas de disciplinas artísticas como la pintura y la escultura porque me interesa su fisicidad como parte integrante de la realidad corpórea que envuelve al espectador.

**Palabras clave:** multidisciplinar, instalación, hogar, edificio, cotidiano, incomunicación.

**Abstract:** ‘Building 16 John Lennon’ is a building where ‘something and nothing’ happens. This project was born out of curiosity about homes, for that things protected and privated, and about the ways in which their occupants inhabit their daily lives.

Through the creation and construction of different living spaces with their residents and their stories (worlds-room), the intention is to create an absurd scene that gives rise to interaction and play, to discover these characters and to imagine about their lives.

This project shows a satirical view of the privatisation of social space, of the individualism that locks us up in building plots without any contact with the exterior and of the house as a refuge of the family ‘cell’.

I intend to generate this space by the use of physical works of art arising from artistic disciplines such as painting and sculpture because I’m interested in their nature as an integral link to the corporeal reality that surrounds the spectator.

**Keywords:** multidisciplinary, installation, home, building, quotidian, lack of communication.



## STATEMENT

**El arte no debe finalizar en la materialización de la obra ni ser una mera reencarnación del ego del artista, no debería ausentarse de la realidad social que lo envuelve, como si fuera ajeno a ella.**

*Edificio 16 John Lennon*, es un edificio donde (no) pasan cosas. Este proyecto nace de la curiosidad por los hogares, por aquello protegido y “privado”, y por la manera en que sus ocupantes habitamos el día a día.

Los inquilinos de este edificio de paredes invisibles pero gruesas son mudos. Han dejado de hablar porque ya no les hace falta. El del primero ya no conoce cuántas personas vivían en la puerta de enfrente, la del tercero desconoce que no es el único “bicho raro” del vecindario que le gusta el arte, mientras que la madre de la niña del cuarto permanece horas frente al televisor, atónita, sin ni siquiera percatarse que ya no funciona. Pero eso sí, en sus mundos-habitación se sienten seguros, protagonistas, únicos.

A través de la creación y construcción de diferentes habitáculos con sus residentes y sus historias (mundos-habitación), la intención es crear una escena caricaturesca que dé pie, gracias a su registro intimista, a la interacción y al juego, a descubrir esos personajes y a elucubrar sobre sus vidas. Algo que hacemos diariamente con la gente que nos rodea porque no somos capaces de socializarnos verdaderamente, nos horroriza la invasión de nuestras intimidades. De este modo, este proyecto muestra una visión satírica de la privatización del espacio social, del individualismo que nos recluye en parcelas de un edificio sin contacto con el exterior y de la casa como refugio de la célula familiar y paradigma de la libertad individual en la era de la imparable urbanización.

Mi *edificio* intenta simular, en cierta manera, esa extrañez y nerviosismo que provoca “un lugar donde no ocurre nada”, donde no sabes qué pasa, qué ocurre, donde tu imaginación tiene que tomar el papel del protagonista de la historia.

Ningún personaje aquí es capaz de relacionarse humanamente con otro, en un enjambre en el que cada personaje busca su propia supervivencia. En un mundo hostil, un mundo de pillos donde se impone la moralidad de los truhanes.

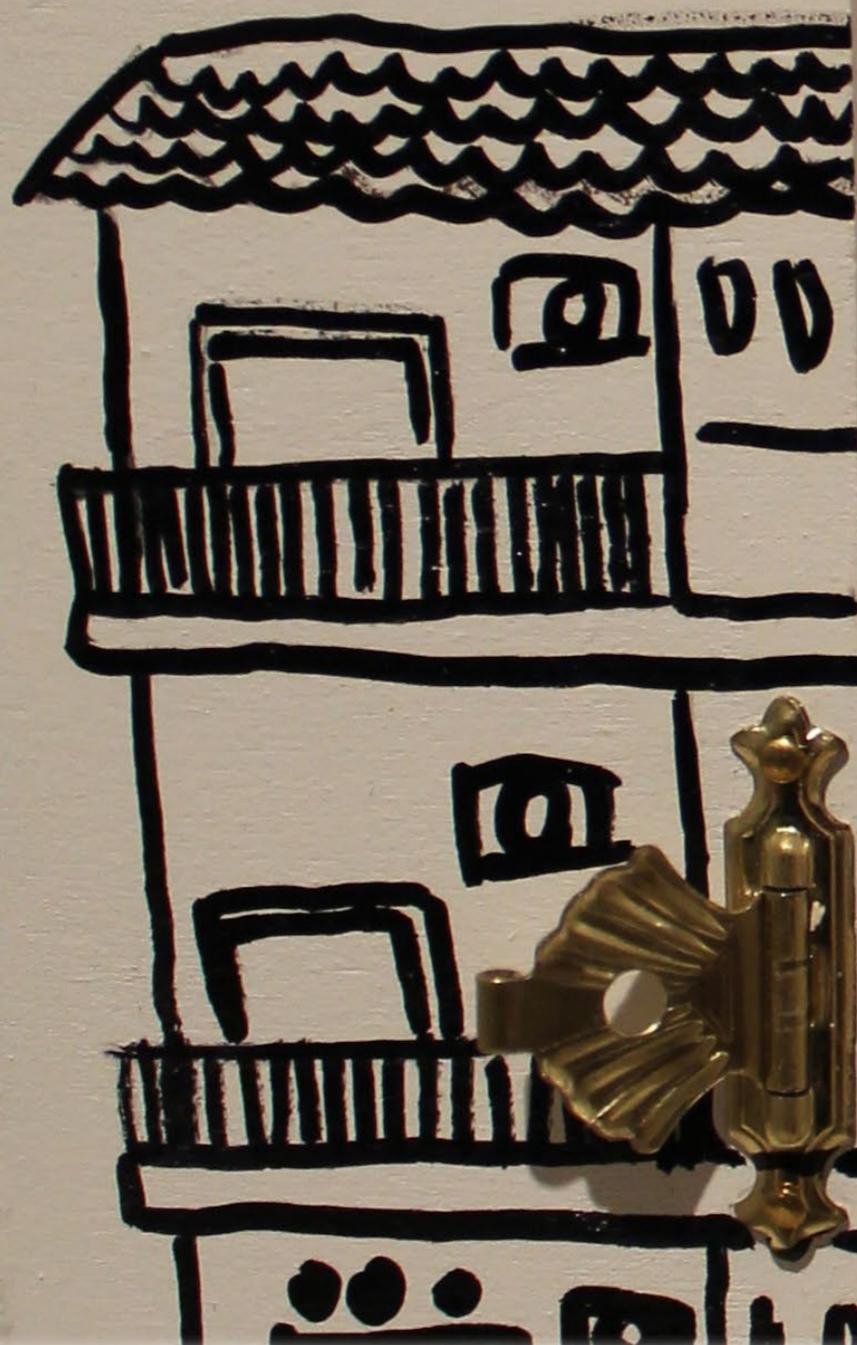
La obra intenta caricaturizar el aislamiento y el absurdo de nuestros actos diarios. Estos mundos-habitación son “construidos” como una *low area*, espacio de baja intensidad, de tiempo suspendido y ritmo monótono, donde lo que representaba nuestro espacio privado se ha convertido en una especie de no-lugar individual. De este modo, este proyecto intenta presentar una lectura ambivalente, por un lado nos empuja a valorar más en profundidad los actos habituales, mientras que por el otro nos enfrenta delante de la repetición y la banalidad de nuestras vidas.

El dramatismo, pese a la comicidad “plástica” del proyecto, es profundo. Ni siquiera un vaso de leche será redimido de representar lo humano en lo absurdo de su horror.

Más allá de estas consideraciones, conviene recordar que la finalidad última de la obra es dejar el protagonismo al espectador, para que sea él quien busque su propia interpretación, quien descubra y construya “sentidos” jugando con el “escenario” expuesto. Estoy particularmente interesada en crear espacios para que el espectador se pregunte, explore, juegue, interprete o sea provocado dejando una puerta abierta a la crítica consciente colectiva, donde la “obra” no acaba en su simple materialización sino que encuentra su lógica en el acontecimiento de la dialéctica entre la “pieza” y el espectador. Además, pretendo generar este espacio mediante la utilización de obras tangibles, surgidas de disciplinas artísticas como la pintura y la escultura, repudiadas por la “contemporaneidad”. Y todo ello porque me interesa especialmente su fisicidad como parte integrante de la realidad corpórea que envuelve al espectador.

EDIFICIO

JOHN



## ANTECEDENTES

Mi corta trayectoria artística ha significado una continua experimentación en cualquier vertiente artística, una búsqueda inacabada de mi propio lenguaje visual, alejado de etiquetas. Sin embargo, siempre he mantenido un hilo conductor: mis obras surgen de la percepción subjetiva de la realidad social que me envuelve. La aprehensión de esta realidad ha sufrido diferentes matices, desde la sátira hasta la fantasía, pasando por la crueldad o la tristeza. Diferentes formas de sacudir la conciencia del espectador.



Me considero una artista multidisciplinar que nunca ha querido escoger entre las consideradas disciplinas tradicionales (pintura, escultura) y los nuevos medios artísticos. Todos los medios son válidos para representar ideas, mientras estas sean sinceras. Mi trabajo se desarrolla en la intersección entre la construcción de pensamiento crítico y la investigación estética y formal de los materiales. En este sentido, me interesa observar cómo se puede utilizar la pintura, la escultura o el dibujo para enfatizar o cambiar los significados.

En mi obra convive la influencia de las expresiones artísticas de masas como el cómic, el grafiti, el teatro de títeres o los espectáculos de terror, junto a las expresiones artísticas más clásicas como son la pintura al óleo o la talla en madera. Construyendo un puente entre estas líneas y el espacio expositivo -que también considero un punto clave- utilizo el

juego y la investigación (agudizar los sentidos) como una herramienta para insertar estas conexiones. Los temas en los que más reitero son la educación, el mundo del arte, la precariedad de nuestra vida cotidiana, la ciudad suburbio y el bloque de piso como contenedor de hogares, y mi ciudad natal, Badalona. Todos ellos giran alrededor de la búsqueda de lo colectivo y de retomar de nuevo el sentido de comunidad en cada ámbito de nuestra vida.

Con mi práctica artística no busco hacer un mundo confortable y placentero, no veo eso como tarea para el arte. Intento crear para recordarnos constantemente que el mundo puede ser desagradable, inhóspito y un lugar que nunca espera y nunca se para. La obra de arte no debería finalizar en la materialización de ésta misma, sino formar parte de la experiencia del espectador.

#### SELECCIÓN DE EXPOSICIONES

2010	Museo Pedro Gilabert (Arboleas, Almería) Colaboradora en una investigación y recopilación de la biografía de Pedro Gilabert.
2011	Exposición individual “En homenaje a Pedro Gilabert” en el Museo Pedro Gilabert (Arboleas, Almería)
2012	Exposición conjunta “El món avui” a la Sala el Refugi de Badalona
2013	Exposición conjunta “Art Jove” al Centre Cultural El Casino de Terrassa
2013	Finalista XIV PREMIO INTERNACIONAL DE PINTURA “MIQUEL VILADRICH”
2013	Exposición individual “Bestiario del Desecho”. Centro Cultural La Bòbila (Hospitalet del Llobregat)
2014	Exposición individual “Habitantes”. Centre de Cultura Tradicional Canyadó. (Badalona)
2014	Exposición individual “Habitantes”. Centro cultural y de juventud Polidor. (Sant Adrià del Besòs)
2014	Ganadora del I Premio de Arte Emergente Werner Töni y exposición individual en Werner Töni Artspace (Barcelona)
2014	Exposición individual “Habitantes”. BrutBar (Eixample, Barcelona)
2014	Finalista Concurso de pintura Sanvisens XXVIII. Sitges.
2014	Finalista Concurso de escultura Pere Jou XVIII. Sitges.
2014	Exposición colectiva “Momentos” con el grupo FactoryArt. Museo Orús Utebo (Zaragoza).
2015	Selección de obra exposición permanente en U Art Space, Chengdu, China.

#### BECAS

2014	Colaboración con CRAI Belles Arts. Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts.
2014-2015	Colaboración con el Departamento de Escultura. Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts.

El primer trabajo al que quiero hacer referencia se compone de una serie de pinturas que titulé: *Extraterrestres en Crisis* (2011), unos pobres monstruos que visitan nuestro planeta para conocer nuestras formas de vida y que, aterrados por lo que ven, quieren volver a casa. La crítica social que contenían era un poco ingenua, exenta de acidez y con unas gotas de dramatismo. Visto con la

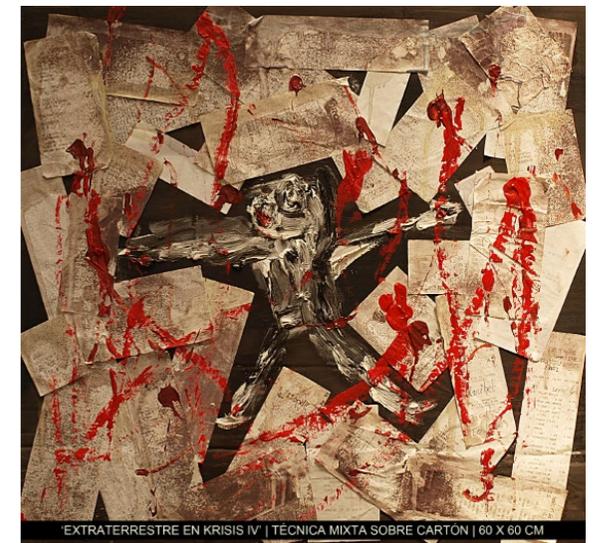
perspectiva del tiempo pienso que se trataba de una mirada “acomodada”, de aquel que contempla de lejos el asunto sin implicarse y sin la autocrítica que ahora creo necesaria.

En estas obras utilicé materiales “pobres” como latas de refresco aplastadas, cables, circuitos de ordenador o piezas de móviles,... intentando integrarlos en la pintura.

[fig. 1]  
*Extraterrestre en Crisis I*, 2011



[fig. 2]  
 Cuadros de la serie  
*Extraterrestres en Crisis*, 2011



Aunque en el momento de la realización del proyecto no lo contemplé así, hoy en día observo una estrecha relación entre *Bestiario del deshecho* (2013) y *Extraterrestres en Crisis* (2011). A pesar de sus colores vivos, este conjunto de esculturas realizadas con tablas de madera obtenidas de muebles tirados en la basura, con evidentes reminiscencias zoomórficas, no son más que “el otro” que apela a nuestra mala conciencia por las autodestructivas formas de vida del ser humano. Aquellos monstruos que se

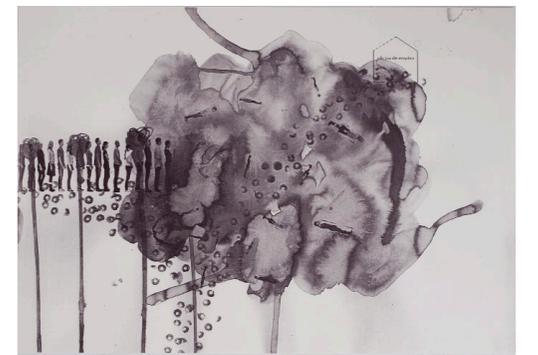
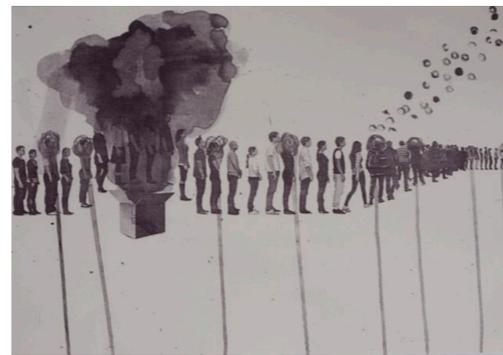
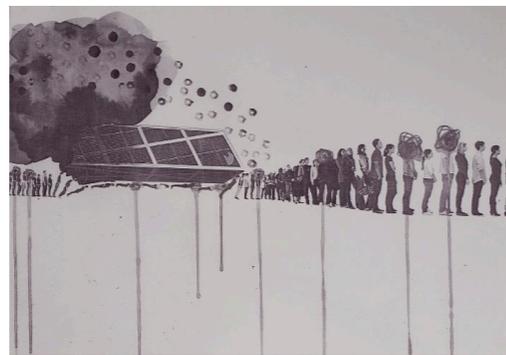
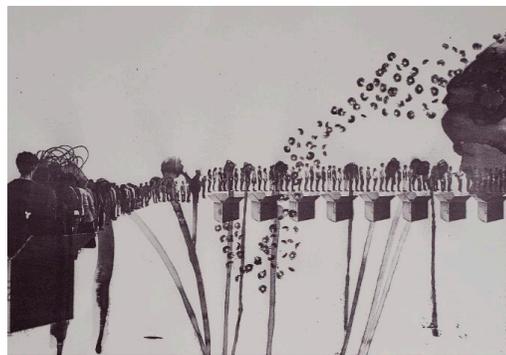
componen de las “sobras” humanas, no son más que la otra cara del consumismo, se visten como ellos para esconder sus miserias, su interior sucio y frívolo. De este trabajo nacen mis inicios en la escultura de construcción y combinación de materiales, característica presente en mi obra actual. También en el ámbito cromático, creo haber recuperado el uso de colores vivos que había abandonado por considerarlos poco dramáticos.

(imagen inferior y  
página siguiente)  
[fig. 3]  
Obras de *Bestiario  
del desecho*, 2013



La incorporación del concepto hogar/habitáculo, que aparece por primera vez en el proyecto *Colas del paro, torres Bankia y suicidios* (2013), significó un punto de inflexión en mi producción artística. Se trata de una serie de cinco fotolitografías que simulaban una interminable cola del paro que pasaba por debajo de las Torres Bankia y acababa disuelta en una nube negra de confusión sin conseguir alcanzar su objetivo, la oficina de empleo. Acompañaba a esta serie un libro de artista cuyo formato creo que

guarda una estrecha relación formal con mi obra actual, el propio libro era una vivienda donde se podía entrar y descubrir que, en su interior, todo estaba empaquetado, preparado para el desahucio. Este trabajo significó un primer acercamiento a un problema social desde lo concreto, a pesar de contar una historia de muchos, partía de una casa en particular, donde habitaban personas con nombres y apellidos. La búsqueda de ese nexo entre lo concreto y lo general marca actualmente mi práctica artística.

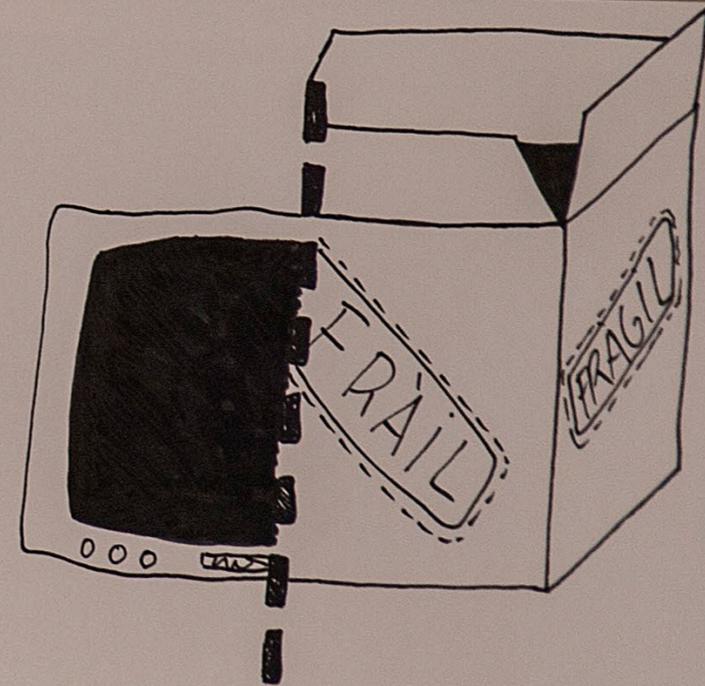
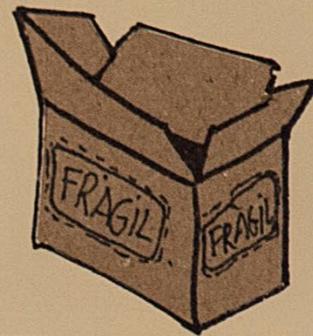


[fig. 4]  
Serie  
fotolitográfica  
*Colas del paro,  
torres Bankia y  
suicidios*, 2013

(doble página  
siguiente)

[fig. 5]  
Libro de artista  
*Colas del paro,  
torres Bankia y  
suicidios*, 2013

DIARIO  
de un  
DESAHUCIO



EL SALÓN

Estos dos proyectos, *Habitantes* (2014) y *Bestiario urbano* (2014), fueron llevados a cabo simultáneamente y supusieron una profunda investigación en cuanto a materiales y técnicas. Por un lado, la utilización de elementos no estrictamente pictóricos (cemento, masillas, papel maché, etc.) buscando el volumen y la corporeidad en la pintura, por otro la experimentación de nuevos colores surgidos de procesos químicos (sulfato de hierro, sosa cáustica, etc.). En cuanto a la escultura, la idea era

aprovechar las formas de troncos y ramas de árboles y combinarlos con otros materiales como el bronce, chatarra, piedras,... para obtener enigmáticos monstruos que envolvieran al espectador. Seguramente estos dos proyectos significaron los cimientos de mi obra actual. La poca estabilidad de los colores y los materiales usados me condujeron a la posibilidad de crear espacios unificando las dos disciplinas.



[fig. 6]  
Cuadro de la serie  
*Habitantes*, 2014



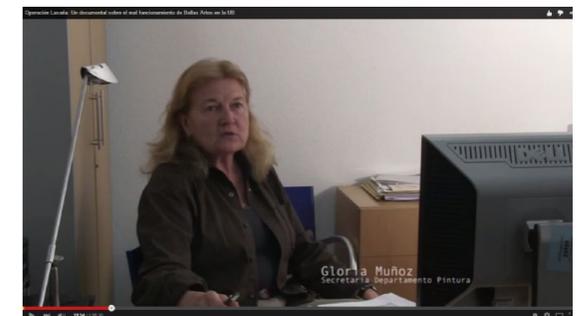
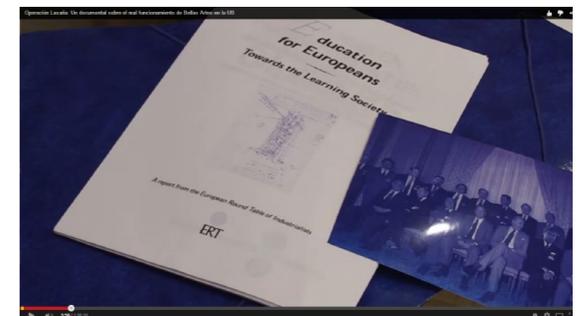
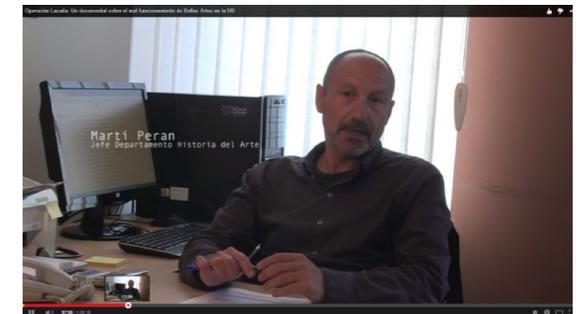
(izquierda y superior)  
[fig. 7]  
Obras de *Bestiario Urbano*, 2014

Para finalizar este apartado, quisiera citar un proyecto audiovisual que realicé en colectivo también en el 2014. Se trataba conjugar los medios técnicos necesarios para entender “lo general” (el Plan Bolonia) desde el reflejo de la realidad que me rodeaba. *Operación Lasaña: un falso documental sobre la aplicación del Plan Bolonia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.*

(inferior y página siguiente)

[fig. 8]

Fotogramas de *Operación Lasaña*, 2014



## REFERENTES

Debo aclarar que no voy a citar aquí a los grandes nombres de la historia del arte. Seguramente muchos de ellos han influido en alguna medida en mi obra, no en vano todos llevamos una carga cultural a cuestas que condiciona nuestra visión del mundo. Pero a lo que quiero aludir como referentes artísticos es a todo aquello que me produce un impulso para encaminar o modificar mi obra.

No solo son artistas, todo tipo de personas, objetos, lugares,... que, de forma casual o no, se cruzan en el camino de mi proceso artístico desprendiendo un “espíritu” del que me gustaría apropiarme e incorporarlo a mi obra.

He decidido dividir los referentes por apartados, según en el estrato conceptual en el que han contribuido.

EDIFICIO Y BARRIOS SUBURBIALES

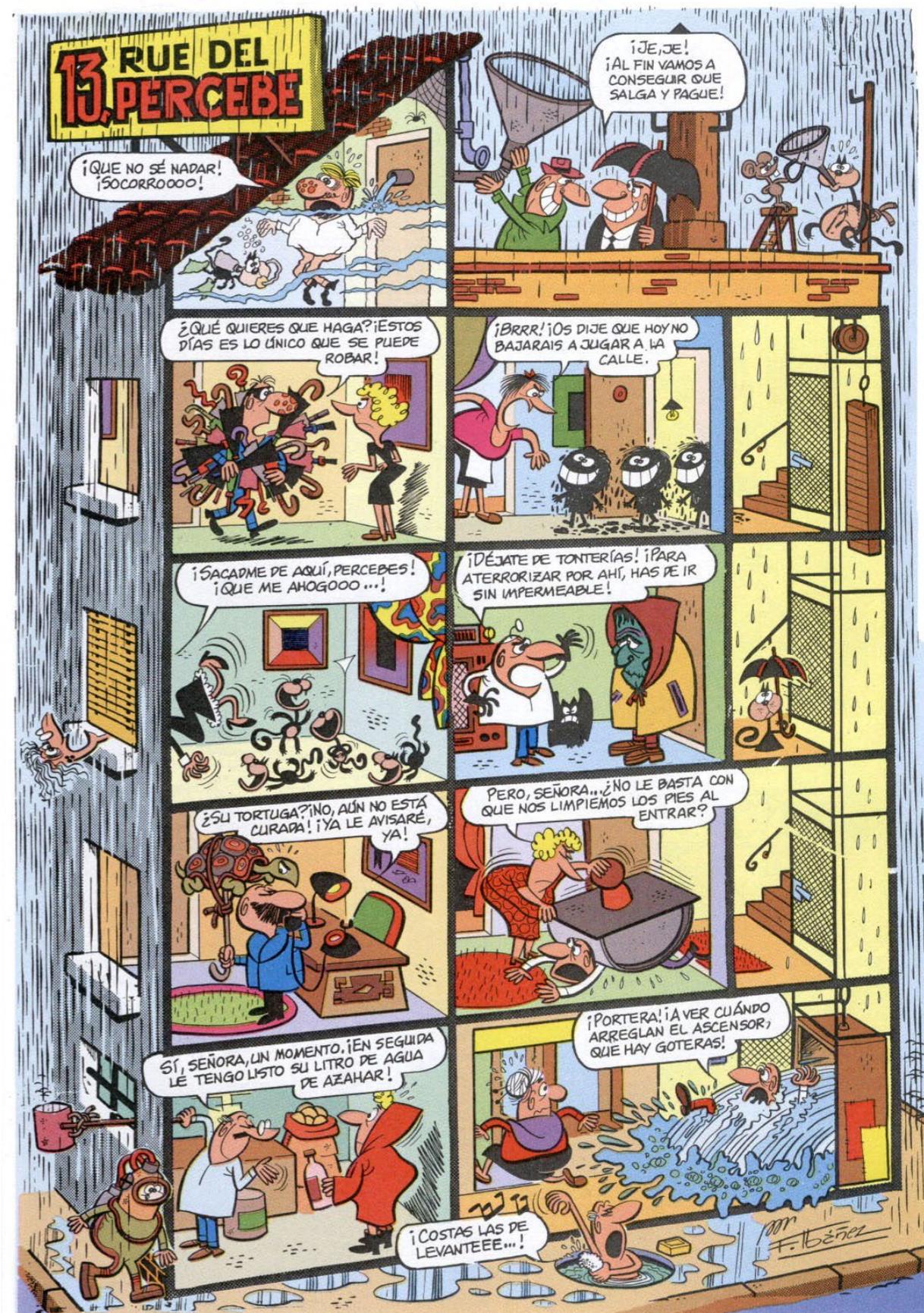
Empezaré por la base de mi proyecto: el edificio y su localización. *13, Rue del Percebe* es el referente clave en cuanto a este tema.

*13, Rue del Percebe* es una serie de historietas de una página creada por Francisco Ibáñez. Ibáñez nos muestra en clave de humor a los vecinos de un destartado edificio en diferentes situaciones cómicas, con un chiste-viñeta dedicado a cada personaje.

Así, en el ático vive un pintor moroso sempiterno que siempre se las ingenia para que sus acreedores las pasen canutas y un gato y un ratón que se han intercambiado papeles y es el ratón el que se las hace pasar canutas al gato. En el tercer piso vive el caco más torpe del barrio, un especialista en robar cosas inútiles, y unos terribles niños *gamberretes* que traen por el camino de la amargura a su madre. En el segundo,

una anciana que siempre tiene problemas con sus animales de compañía y un sastre bastante desastroso. En el primer piso vive un veterinario en apuros con sus “clientes” animales y la dueña bastante rácana de una pensión muy particular. En la planta baja conviven un tendero bastante caradura y tímido y la portera del edificio, fuente continua de anécdotas, y un pobre que vive en el agujero de alcantarilla que hay delante del edificio.

Mi obra comparte esa idea del edificio comunitario con sus respectivos cubículos-hogar donde se desarrollan las absurdas vidas de sus habitantes. De hecho, el título es un homenaje a esta serie de viñetas de Ibáñez. Pero lo que más me interesa de este edificio es el individualismo palpable de sus habitantes, ni cuando se enfrentan a un problema colectivo lo hacen *en común*.



[fig. 9]  
13, Rue del Percebe

VIDA COTIDIANA ABSURDA

Dentro de mi edificio se hallan esos habitantes con sus vidas suspendidas, absurdas y monótonas. No por ello menos particulares ni más aburridas que las vidas de todos nosotros. Estas particularidades absurdas de nuestro día a día guardan una estrecha relación con las viñetas de Miguel Noguera.

Miguel Noguera es un humorista, escritor y dibujante español, licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Fue incluido en la publicación *Creamier*, una selección de 100 artistas emergentes de 2010 elaborada por 10 comisarios de museos internacionales. Sus libros/cómics son

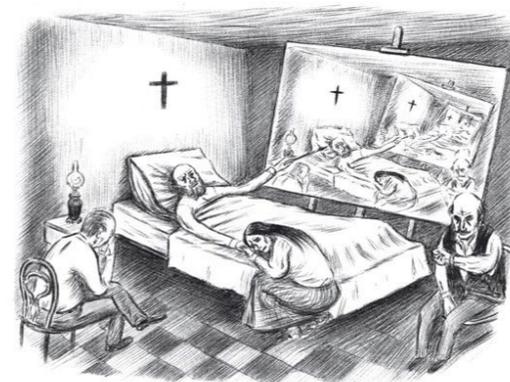
una recopilación de ideas, de relámpagos absurdos de lucidez que revientan la realidad. Utiliza ese absurdo de manera emancipadora, para hacer de lo rutinario una potencia de lucha. Ha publicado cinco libros de viñetas-historietas absurdas: *Hervir un oso*, *Ultraviolencia*, *Ser madre hoy*, *Mejor que vivir* y *La vieja tigresa o el erotismo en la senectud*.

De las viñetas de Miguel Noguera, como ya he dicho, me interesa esa lógica emancipadora que cobra el absurdo diario. El reconocer la rutina y la monotonía y dotarla de un nuevo sentido.

Rezar en el secamanos. Matar dos pájaros de un tiro.



PINTAR EL PROPIO LECHO DE MUERTE.  
Conservar suficiente energía terminal como para eso.



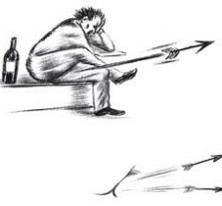
(En la iglesia. Sentado en el margen de un paso muy estrecho). ¿Qué posición podal deja más espacio libre al que pasa? ¿Las puntas hacia adentro o hacia afuera? Ambas posiciones obstaculizan lo mismo, ambas duelen igual.



Tendero muerto de cara al público en su puesto callejero.  
Muchas horas muerto ante el flujo ciudadano sin que nadie hiciera nada. Generó un gran debate social.



Armas abstractas. El borracho dispara flechas desde su entrepierna sangrada. No sé cómo, pero salen disparadas desde esa rendija fina.



Photocall de invitados al cincuenta cumpleaños de un tal Manuel. Rito colectivo. Los que van a ser fotografiados dedican unas palabras al anfitrión antes de la fotografía. Palabras al viento. El anfitrión no está presente, no las recibe nadie en concreto ni quedan registradas. Se lanzan conscientemente al alma del evento. Creo que eso es muy bonito.



[fig. 10]  
Viñetas de Miguel Noguera

## CREACIÓN DE NO-LUGARES, ESPACIOS DE INTERACCIÓN Y DIÁLOGO

Es preciso partir de la definición de no-lugar de Marc Augé para poder entender el significado de no-lugar en mi obra. 'El lugar es donde se expresan la identidad, la relación y la historia, mientras que el no-lugar es entendido como el espacio donde nada de ello se expresa.' (Augé, 1993:1)

El consumo también es acogido en el espacio de lo privado deviniendo éste una especie de no-lugar individual. Se completaría, de este modo, un doble movimiento: vuelco del espacio público en el espacio de lo privado y transformación del espacio de lo público en no-lugares susceptibles de acoger el transitar errante. Doble movimiento que llevaría a una deslocalización generalizada: no habría a fin de cuentas más lugares identitarios, ni públicos, ni privados.

*Totes Haus u r* (1985-2003) de Gregor Schneider es un escenario perfecto para ejemplificar la creación de no-lugares. Schneider trabaja en el interior de una casa manipulando sus habitaciones: construyendo

habitaciones dentro de otras, intenta deshumanizar el sentido de hogar. Al construir dentro de lo construido, muchas de las habitaciones quedan inaccesibles, aisladas detrás de las paredes y encubiertas para la vista humana. Personalmente, este trabajo llama mi atención al querer envolver al espectador dentro del mismo recipiente del que se habla, como una casa del terror donde nada pasa y el tiempo está muerto.

Otro espacio que me parece muy interesante en cuanto a la creación de ese estado de tiempo suspendido es la Isla de Nagoro donde una de sus residentes, Tsukimi, empezó a construir los habitantes de esta isla en versión espantapájaros. El resultado fue una isla plagada de más de 150 espantapájaros efectuando trabajos de la vida diaria de cada uno de sus vecinos. Tsukimi descubrió su arte casi por accidente. Cuando las semillas que plantó no crecieron, se decidió construir un espantapájaros semejante a su padre. Fue entonces cuando cayó en la idea de recrear el pueblo que una vez conoció.



(superior)

[fig. 11]  
Fotografía *Totes Haus u r*, 1985-2003

(izquierda)

[fig. 12]  
*Isla de Nagoro*, Japón.

## MONTAJE E INSTALACIÓN

Otro de los aspectos esenciales en mi obra es la instalación y el montaje de diferentes fragmentos que la componen y, la congruencia entre ellos. Kiki Smith y su instalación *Her Home* (2012) es el referente por excelencia en este apartado.

Kiki Smith es una artista alemana nacida en 1954. Su obra se ha desarrollado en una batalla entre lo político y lo personal utilizando los *taboos* culturales como dedo que hurga en la llaga, dando como

resultado piezas socialmente comprometidas. Su obra ha atravesado tantos temas como disciplinas, usando éstas como meras herramientas para la realización de su idea: pintura, dibujo, escultura, grabado, estampado, libros,... La exposición de *Her Home* (2012) es una exhibición-recorrido a través de lo que fue su casa, ocupada ahora por todo tipo de obras que mantienen una relación directa con su vida y su crecimiento. De este modo, crea un espacio escultórico a través de dibujos, pinturas y esculturas

## PUESTA EN ESCENA

Me refiero al acondicionamiento de la sala de exposiciones para mi obra. Para separar las paredes de las habitaciones y delimitar los espacios con sus entradas y salidas, ventanas, pasillos,... he utilizado cinta aislante de colores. Cada habitáculo está amueblado con escasa decoración: lámparas, mesas, sillas,... y algunos objetos. Esto mantiene ciertos lazos con la escenografía de la película de *Dogville* (2003) de Lars von

Trier donde toda la acción se desarrolla en un único espacio dividido en diferentes secciones por cintas y objetos.

De esta forma, se delimitan los espacios de forma “transparente”, poniendo de manifiesto al espectador la artificiosidad de las escenas.



(superior)  
[fig. 13]  
Instalación *Her Home*,  
2012

(derecha)  
[fig. 14]  
Fotograma cenital  
*Dogville*, 2003.

## CRÍTICA SOCIAL Y PINTURA

Mi instalación se basa en la convivencia de dos disciplinas clásicas. Una de ellas, la pintura, por su bidimensionalidad y sus limitaciones expositivas, es poco proclive al contenido social.

Sin embargo, creo que existe una parte de ella que es muy efectiva socialmente gracias al equilibrio entre lo conceptual y lo técnico. Entre estos artistas que saben conducir la pintura hacia su lado más social se encuentran Ayoze Jiménez y Pere Llobera.

Ayoze Jiménez es un artista canario nacido en 1978 y residente en la Galería Saro León de Las Palmas de Gran Canaria (también denota el compromiso de esta galería con la pintura emergente de crítica social). Sus obras más recientes se recogen bajo el título *El profeta está de viaje* (2015), una serie de cuadros y dibujos donde habla sobre el engaño político a través de

objetos y situaciones cotidianas.

Pere Llobera ha llegado a ser pintor por inercia, según el mismo declara. Siempre ha encontrado difícil explicar verbalmente su trabajo artístico, por lo que recomienda al espectador mirar directamente las imágenes de su obra que, según él, es lo que mejor le definen. Sus obras hablan de lo cotidiano y de ese absurdo que generamos diariamente en nuestras vidas: de las fiestas, de la casa, de la familia, de lo político, de lo social,...

Ambos comparten un estilo basado en el realismo pero con licencia para inventar. De este binomio realidad-creación surge la magia y la seducción de sus pinturas, aspecto que yo pretendo incorporar a mi obra.

(derecha)

[fig. 15]

*¿Quieres comer pollo?*,  
Ayoze Jiménez, 2015

(inferior)

[fig. 16]

*Sense Titol*, Pere  
Llobera, 2013



## ASSEMBLAGE ESCULTÓRICO

Este es uno de los aspectos más innatos de mi obra, es por eso que nunca he tenido unos referentes claros en este apartado. Citaré a dos artistas muy poco conocidos pero que siempre he llevado en mi mochila (adentrándome en los caminos de la escultura) desde el día que topé con sus obras: Pedro Gilabert y Henriette Pous.

Pedro Gilabert era un artista natal del pueblo de mi familia paterna, Arboleas, en Almería. Desde pequeña he visitado el museo que construyeron para su obra en ese minúsculo y olvidado pueblo. La mala gestión del espacio de aquel museo hacía que las esculturas estuvieran muy juntas, algo que a mí me fascinaba. Sus “hijos de madera” me observaban y me adentraban en un mundo ajeno, en el mundo de los personajes de Pedro Gilabert. Realicé mi trabajo de final de bachiller sobre este curioso personaje y sus esculturas, supongo que mi relación tan cercana con su obra hizo que la incorporara como parte de mí. Ese fue seguramente el motor principal de mis inicios en la escultura. Sus esculturas de madera

ensambladas con todo tipo de materiales de rechazo son un claro referente para entender mis comienzos en la escultura.

Henriette Pous es una artista de Ceret, sur de Francia, que conocí en una exposición en Collioure en 2013. Desde el primer momento sus esculturas me llamaron profundamente la atención por aquella semejanza que guardaban con las de Pedro Gilabert. Las incorporé a mi mochila con aquellas fotografías que tomé, ya que se puede encontrar escasa información de ella por internet. El rasgo diferencial de la obra de Henriette y la de Pedro eran las cortezas y los elementos rudos que ensamblaba.

Aunque la obra de estos dos artistas pueda parecer alejada de mi producción actual, son auténticos referentes en cuanto a la visión del ensamblaje. Intenté incorporar esa extraña magia que desprendía la crudeza de sus obras y evolucionar a partir de ahí agregando otros estímulos.

(derecha)

[fig. 17]

*Guasimiro o Saturno*,  
Pedro Gilabert, 1999.

(inferior)

[fig. 18]

*Sense Titol*, Henriette  
Pous, -



## LIBRO-CASA DE ARTISTA

Por lo que respecta al libro de artista, la barcelonesa Marta Ballvé es mi referente principal. En sus libros-objeto trabaja con la dicotomía hogar habitado/hogar deshabitado usando como herramientas las técnicas escultóricas y la ilustración. Sus libros-objeto me

interesan porque interpelan al espectador para que interactúe con ellos a través de diminutos juegos que encierran historias, proponiéndole ser el narrador del relato.

## ESFUERZO, ENTUSIASMO Y VOCACIÓN

En este último apartado me gustaría citar como referentes a las personas que me han rodeado durante la realización de este trabajo y que me han insuflado el entusiasmo vocacional y la cultura del esfuerzo en la producción artística. Como decía un gran artista, si las musas vienen, que me pillen trabajando.

Quiero hacer especial mención al trabajo entusiasta y vocacional de Jordi Torras, nuestro maestro de taller. Su afán por encontrar soluciones a las encrucijadas

técnicas de nuestros proyectos ha superado incluso el nuestro propio. Igualmente admirable es su actitud artística, con unas ganas indomables de producir y crear.

También quiero citar a muchos compañeros que con sus propuestas y sugerencias han enriquecido este proyecto. El entusiasmo por su obra y por la de los demás, también forma parte de mi obra.



[fig. 19]  
*Cases habitades/Cases deshabitades*, Marta Ballvé, 2013.

## MARCO CONTEXTUAL

### Introducción

Este ensayo quiere explorar en una de las preocupaciones que se encuentra latente en mi práctica artística: lo absurdo y monótono de nuestra vida diaria, la ausencia de satisfacciones personales en una existencia de “segunda mano” y la falta de comunicación y sentido colectivo-comunitario, y contextualizarla en un ámbito teórico-artístico para poder situar mejor mi proyecto (qué se ha hecho y qué se ha hablado sobre los temas que ocupan mi obra). Conforme se profundiza en el tema se va abriendo un abanico de numerosos factores que determinan esta situación: la segregación de la ciudad, la casa como propiedad privada, la familia, la alienación del trabajo, el consumo,... Temas que se encuentran subyacentes en mi obra.

Este proyecto está fundamentado en las teorías de varios intelectuales afines a la corriente marxista, que acompañan la redacción y argumentación de los diferentes puntos del trabajo. Más concretamente intenta partir de la teoría del distanciamiento del teatro épico de Bertolt Brecht y, en menor medida, en la teoría del montaje de atracciones del cineasta Serguei Eisenstein, para aplicarlas al ámbito de la escultura y la instalación.

De este modo, basándose en los conceptos de distanciamiento, montaje, dolor y shock, mi “intención” es crear, a través de la construcción de diferentes habitáculos con sus residentes y sus historias (mundos-habitación), una escena caricaturesca que

dé pie, gracias a su registro intimista, a la interacción y al juego, a descubrir esos personajes y a elucubrar sobre sus vidas. Algo que hacemos diariamente con la gente que nos rodea porque no somos capaces de socializarnos verdaderamente, nos horroriza la invasión de nuestras intimidades. De este modo, incido en una visión satírica de la privatización del espacio social, del individualismo que nos recluye en parcelas de un edificio sin contacto exterior y de la casa como refugio de la célula familiar y paradigma de la libertad individual. Ponerlos de manifiesto para que puedan contaminar nuestra conciencia dejando así una puerta abierta a la crítica consciente colectiva, donde la “obra” no acaba en la simple materialización si no que encuentra su lógica en el acontecimiento de la dialéctica entre la “pieza” y el espectador.

He decidido dividir el artículo en seis apartados, el primero explica mi posicionamiento en la práctica artística, el segundo habla de los elementos que me gustaría que se pusieran en juego al ver mi proyecto, los tres siguientes responden a las inquietudes que invaden mi proyecto artístico: las ciudades como contenedores, la casa-mito y la vida cotidiana. El hilo conductor entre los tres últimos es la influencia que el urbanismo y la arquitectura de las ciudades ejercen sobre nuestra vida diaria, que nos ha llevado al absurdo de la incomunicación y a la consiguiente degradación del sentido comunitario. Y, por último, un apartado que incide en el potencial del arte para crear nuevos futuros.

### **Mi posición, como sujeto que practica el arte, ante el mundo**

Creo conveniente empezar mi ensayo haciendo una pequeña introducción a la “posición” que ocupo como estudiante de arte ante éste mismo y su dialéctica con la sociedad en la que vivimos, para esclarecer el contenido de este apartado teórico.

Vivimos en un momento del modo de producción capitalista en el que éste ha absorbido ‘la totalidad de la realidad (y la imaginación) y, el individuo se encuentra desorientado ante una circunstancia (la del capitalismo tardío multinacional) que le envuelve pero que es incapaz de representarse, la imposibilidad de organizar su experiencia de un modo lineal y coherente es uno de los síntomas de esa situación.’ (Sánchez, 2010:8) El ser humano ya no produce esa realidad, sino que somos situados frente a circuitos pre-existentes y condenados a un mundo de recepción pasiva carente de juicio crítico y acción política. Vivimos en un “presente perpetuo” donde un futuro realmente distinto es inimaginable, violentados por una ‘<<fiebre historicista>> o compulsión por consumir otras épocas, otros momentos históricos (...) que son interpretados más como motivos de evasión o elementos asociados a nuestra identidad que como hechos realmente acontecidos.’ (Sánchez, 2010:8)

Lo que antes podía ser una esfera autónoma desde donde ejercer la crítica, como el arte y la

cultura, se rige en estos momentos por los mismos parámetros comerciales que cualquier otro ámbito del mercado. El arte y la cultura de masas, tristemente, se han convertido en motor del desarrollo de la economía (como el automóvil en la primera mitad del siglo XX, y el de los ferrocarriles en la segunda mitad del siglo XIX), una mercancía. Las nuevas tecnologías ponen a nuestra disposición el arte de todas las épocas y civilizaciones recogido de forma fragmentaria en el “museo virtual de Google”. Transformado en una “colección de recuerdos” de la historia del arte, de experiencia de segunda mano; que al hacerse posible, es también “el fin del mundo del arte”. “El fin del arte”, no en el sentido tradicional de la palabra, sino en el aumento desmedido de aquello que es susceptible de ser considerado arte, una espectacular expansión de la cultura como múltiples pseudoacontecimientos. Utilicemos este “fin del arte” para devolverlo a su dimensión política y emplearlo como “arma”. ¡El arte está muerto! ¡Viva el arte!

Sin embargo este “final” del arte, en el contexto contemporáneo, ha sido monopolizado por corrientes minoritarias de “culto” que propugnan el arte de la nada, el “todo es arte”: el postmodernismo americano. A pesar de sus raíces “contraculturales”, radicales, los postmodernos han servido de perfecta coartada ideológica al “arte de masas”, frente a éste sólo se encuentra el vacío, la nada. La “contracultura” radical ha sido fácilmente absorbida por el sistema, subvencionada por poderosas instituciones públicas y privadas, convirtiéndose en la cultura “oficial” para las élites intelectuales “entendidas”. Mientras las masas consumen productos envueltos en etiquetas de

Warhol, los entendidos disfrutaban con un “concierto” de Cage.

Estas corrientes, debido a su origen “progresista” suponen una trampa ideológica paralizante. Si te sitúas frente a ellas, defiendes lo antiguo.

Sin embargo, yo entiendo *el fin del mundo del arte* no en el sentido tradicional de la palabra, sino como una expansión de la cultura, olvidándonos de disciplinas y corrientes que legan el arte a una esfera meramente estética-contemplativa.

El artista debe “mancharse” en su esfuerzo por poner al descubierto la realidad de nuestro tiempo. Ser contemporáneos no coincidiendo perfectamente con él si no pudiendo ser extraños a éste sin renunciar a su irrevocable pertenencia. Como decía Bertolt Brecht, el arte debe de ser una arma política y no un círculo independizado de la realidad social, ‘No: ni los artistas ni sus historiadores pueden ser absueltos de la culpa de nuestra situación, ni eximidos de la obligación de trabajar por cambiarla.(...) Y es de esperar que no se permita a un pintor pintar cuadros sólo para que sean contemplados con la boca abierta de pasmo.’ (Brecht, 1973:68) Los jóvenes artistas debemos plantearnos nuevas preguntas para el arte en un contexto histórico de desorientación y de abolición de la historia.

El arte, por consiguiente, debería buscar en lo oculto, encontrar los elementos de liberación que están naciendo; pero manteniendo su cometido crítico. Como dice Alain Badiou, el arte debe de ser una promesa, ‘(...) debería prometernos algo dentro

de su capacidad subversiva. Hay que desconfiar de la consolación, pues el arte no ha de ser consolador y no está para mecernos, aliviarnos o protegernos. Pero prometer es otra cosa.’ (Badiou, 2013:Artículo) No sólo debe anunciar el desastre, también debe recordarnos que está en nuestras manos evitarlo. El arte debe someterse a la realidad contemporánea, a un mundo globalizado donde impera un sistema social hegemónico e injusto. Aprehender esa realidad es su reto. Quizás así podamos comenzar a entender de nuevo nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y recuperar nuestra capacidad de acción y de lucha, hoy neutralizada por nuestro desconcierto social y espacial.

### **El montaje, el shock y el extrañamiento como base teórica**

Cuando nuestro mundo actual no cabe en el drama, el drama ya no cabe en este mundo. Es cuando la praxis dramática debe repensarse, encontrarle un sentido diferente, incluso contrario. En lugar de estrellarnos desde fuera, como citados o involucrados, contra nuestras situaciones, Brecht se las arregla para que dichas situaciones se nos presenten como algo extraño, distanciadas, frente a lo que debemos tomar posición.

Como ya he anunciado, mi proyecto se construye sobre los cimientos de la teoría del distanciamiento de Brecht. Arrancar al público de su actitud pasiva a través de éste. Aparentemente mi trabajo no muestra ninguna relación formal con las obras del teatro épico de Brecht, sin embargo,

y desde la humildad, he intentado traducir a mi lenguaje artístico la base teórica en la que se apoya.

El “espectador” se ve expuesto frente a estas absurdas y aparentemente irreales situaciones cotidianas donde sus personajes son tan semejantes a nosotros que se ve cuestionado, violentado, obligado a engendrar una actitud crítica y a dejar a un lado el papel de mero espectador para acoger el de protagonista del juego. Enfrentado a ese cúmulo extravagante de información tan familiar, de objetos, de personajes, de esculturas, de pinturas donde no sabes muy bien qué es lo que está pasando ni qué es lo que pasará, donde las historias (no construidas) deberán ser construidas a partir del montaje. La subjetividad y la experiencia de cada “espectador” se pondrán en juego con el fin de mantener al “espectador” despierto, descolocado por la situación, extrañado, capturando su atención.

Cada mundo-habitación es un montaje de fragmentos, de diferentes realidades descontextualizadas que adquieren valores autónomos, como las escenas de Brecht. Pero ‘articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en un instante de peligro.’ (Benjamin, 1973:180) En ese proceder reside una apuesta política pues la historia no es percibida así como una línea continua de puntos fijos e irreversibles que se suceden, un transcurrir temporal automático, sino, como una genealogía de la historia. El montaje de esos conocimientos de instantes como mecanismo

para “liberar” significado, para producir significados correlacionales surgidos por el encuentro u oposición de los fragmentos y sus características, el montaje como “choque”.

Deshacer, a través del arte, la alienación de nuestro sensorio para restaurar la fuerza instintiva de nuestros sentidos. Meter el dedo en la llaga en vez de disipar las heridas, un arte de la realidad es un arte que duele porque la realidad es “fea” y dolorosa. ‘El artista no evita la fealdad. No elimina a una persona fea, un ambiente feo, un acontecimiento feo. Pero tampoco se conforma con la fealdad y, a decir verdad, la supera en dos aspectos. Primero con la belleza de su creación (que nada tiene que ver con coloridos o paliativos). Segundo porque describe la fealdad como fenómeno social.’ (Brecht, 1973:415) Como subraya Benjamin, una vía para devastar al conformista hombre ciego que vive en estado de alienación haciéndole sentir tan “incómodamente extraño” que su curiosidad se enardecerá.

Crear un extrañamiento al exponer el propio artificio de la obra y de la situación que hará ver las cosas de forma diferente. Mostrar el artificio con el fin de decir “es un espectáculo, toma una postura ante él, debes y puedes actuar”. Se trata de desmontar, deconstruir las situaciones “familiares” extrañándolas, interrumpiéndolas para poderlas redescubrir, para reconstituirlas de otro modo totalmente nuevo. ‘El desmontaje sólo adquiere pleno sentido (político) si consecutivamente se produce su re-montaje. (...) Volver a montar aquellas imágenes turbulentas, entrecortadas y sintomáticas

que nos desorientan para hacerlas inteligibles en un nuevo orden, casi al modo caprichoso o malicioso de los juegos de un niño.’ (Vespucci, 2010:18)

### 1. Las ciudades como contenedores

Es preciso partir de la definición de no-lugar de Marc Augé para poder entender la situación de las ciudades actuales. ‘El lugar es donde se expresan la identidad, la relación y la historia, mientras que el no-lugar es entendido como el espacio donde nada de ello se expresa.’ (Augé, 1993:1) En estas ciudades actuales es donde se sitúan edificios como del que habla mi proyecto.

Las ciudades se han segregado, sus antiguos centros se han dislocado y se impone una dispersión cada vez más pujante de los centros de poder. La explosión de megalópolis policéntricas y fragmentadas en la periferia es salpicada por centros comerciales y surcada por autopistas como ya vaticinaba en cierta manera Lefebvre en 1976<sup>1</sup>. Esto desplaza los espacios públicos a meros lugares de tránsito. Desde la mirada del arte, me parece conveniente aludir al trabajo fotográfico de Manolo Laguillo, quien estuvo documentando durante las décadas de los 70, 80 y 90 el desarrollo arquitectónico y urbanístico de Barcelona y el crecimiento de sus ciudades dormitorio (ciudades periféricas como l’Hospitalet, Santa Coloma o Badalona), como una excelente autopsia de la Gran Barcelona.

La oposición entre lugar y no-lugar nos ayuda a comprender que la frontera entre lo público y lo privado se ha desplazado e incluso ha desaparecido,

y, sobre todo, que el espacio público se ha convertido, en buena medida, en un espacio de circulación para el consumo y no de permanencia. Circulación para ir a estudiar, para trabajar, para comprar, para volver a casa, para consumir para más tarde volver a trabajar. Nunca se había circulado tanto como desde que se ha fijado a cada cual su residencia. Esta incomunicación y falta de socialización que impera en las ciudades ya la plasmaba Berlanga, en 1961, con *Plácido*, donde el individualismo y la poca cooperación de los individuos impiden al protagonista poder avanzar y librarse de la “letra” del motocarro.

El consumo también es acogido en el espacio de lo privado deviniendo éste una especie de no-lugar individual. Se completaría, de este modo, un doble movimiento: vuelco del espacio público en el espacio de lo privado y transformación del espacio de lo público en no-lugares susceptibles de acoger el transitar errante de las soledades singulares. Doble movimiento que llevaría a una deslocalización generalizada: no habría a fin de cuentas más lugares identitarios, ni públicos, ni privados.

Algunos artistas han trabajado intentando subvertir ese espacio de tránsito para devolver el sentido social al espacio público. Me gustaría destacar el trabajo del colectivo de arquitectos Raum Labor y uno de sus proyectos, *Space Buster* (2009), una furgoneta que abre en su trasero un gigantesco globo de aire con la posibilidad de ocupar temporalmente su interior para uso colectivo.

Al diluirse la identidad de cada espacio, la se-

paración entre campo y ciudad cada vez es menos patente, el urbanismo que destruye las ciudades reconstituye un *pseudocampo* en el que se han perdido las relaciones sociales directas del antiguo mundo rural, pero donde se mantienen más vivas que nunca la dispersión en el espacio y la mentalidad limitada, (...) que siempre han impedido al campesinado emprender una acción independiente y afirmarse como potencia histórica creadora.' (Debord, 1967:177) Ciudades beckettianas donde su lema es ahora: "Aquí nunca ocurrirá nada y tampoco, nunca, ha ocurrido nada".

De este modo, el urbanismo es el disfraz del Estado y de la acción política. Un efecto totalizador de lo urbano, guiado por intereses de élites políticas y económicas, que dominan este proceso, y donde el ciudadano queda excluido en la toma de decisiones de una planificación urbana que afecta a sus formas y estilos de vida.

## 2. Casa-Mito

La casa, como actualmente la concebimos, como hogar, es el refugio de la célula familiar y paradigma de la libertad individual en este despliegue de la urbanización. Cada mundo-habitación representa cada uno de los hogares de los habitantes de un edificio.

Han sido muchos los artistas que han trabajado alrededor de este sentido acogedor del hogar. Los trabajos de Mona Hatoum (*Home* (1999) y *No way* (1996)) nos recuerdan el absurdo de ese confort, el hogar se transforma así en un espacio de reclu-

sión psíquica, una prisión. Los elementos que lo conforman pierden su utilidad y adquieren un carácter incluso demoníaco, en los que fácilmente se podrían haber basado para crear las películas de Saw. Lo que representa nuestro espacio privado también se ha convertido en un ámbito alienado, 'en una especie de no-lugar individual.' (Augé, 1993: 4) La célula familiar sigue siendo la forma de herencia del poder de clase y con ella, la represión moral que comporta como dispositivo biopolítico<sup>2</sup>. La vivienda se ha convertido en la expresión material por excelencia de la sensación de identidad e intimidad, el artificio del sentido inédito de lo privado que Guy Ben Ner resalta utilizando los escenarios de Ikea para grabar una escena familiar: *Stealing Beauty* (2007)<sup>3</sup>.

La gran mayoría de estas viviendas estándar se sitúan en la periferia de las grandes ciudades, alejadas de todo centro histórico que conserve resquicios identitarios de la ciudad social. Bloques de pisos que se amontonan en ciudades y barrios dormitorio donde sus habitantes se encuentran en el trabajo o reclusos en sus casas hartos del estrés de la vida diaria del trabajador, y sus calles se hallan vacías y faltas de vida: un escenario desolador. Mi *Edificio 16 John Lennon* hace referencia a mi bloque de pisos situado en una ciudad suburbio (Badalona) y en un barrio suburbio (Bufalà).

*Es indudable que estos habitantes han sido expulsados de otras áreas de la ciudad más céntricas hacia esa nueva periferia por procesos que los dejan excluidos de una mejor localización, de vivienda, de servicios e infraestructura urbana y de "vida urbana". Sin embar-*

*go, desde el punto de vista del actor, se da lo planteado por Lefebvre: aunque esa expulsión es una coacción social, es vivida como libertad y se ha construido un mito respecto del logro, respecto de la "casa propia", respecto de esa nueva vida en la periferia irregular y colmada de carencias.* (Lindon, 2004:Artículo)

La protección de nuestra vida privada la medimos por infraestructuras de seguridad cada vez más inteligentes que nos aíslan del espacio social, y a su vez, nos arrinconan en un lugar sin salida que nos impide socializarnos y formar parte de una colectividad. El factor miedo enfatiza y ampara el aislamiento en nuestra "guarida", como bien manifestó ya en 2007 el filósofo Zygmunt Bauman en su publicación *Tiempos Líquidos*<sup>4</sup>.

La especialización del espacio clasificado por funciones comportó la consecuente adquisición de todo tipo de objetos de consumo para abastecer las "necesidades" de la vivienda y de la vida "privada". Este espacio se ve constantemente invadido por los medios de comunicación de masas que eliminan las grandes distancias del aislamiento, conformándolo como un modo de control mucho más eficaz y sutil. La compulsión al consumo ejerce de narcótico contra la soledad que provoca el hogar, convirtiéndolo en un espacio impersonal y controlado exteriormente. Esta es una de las obsesiones de mi trabajo, muchos de los habitantes de *Edificio 16 John Lennon* se encuentran sumergidos en los encantos de los medios tecnológicos.

Cuando se habla hoy en día de consumo, es

inevitable hacer referencia a las nuevas tecnologías (internet, teléfonos móviles, redes sociales,...) por el enorme impacto que han producido en nuestros hábitos diarios. Quizás sea precipitado emitir una sentencia condenatoria de estos medios, si bien es cierto que nos sustraen la experiencia de las relaciones interpersonales, no puede obviarse su enorme potencial de información y difusión de ideas. De hecho, ya han servido de base a movimientos sociales en todo el mundo. Siguiendo a Guy Debord 'todo dependerá de la capacidad de los grupos humanos para apoderarse de ellas y asignarles finalidades propias.' (Debord, 1967:121)<sup>5</sup>. El colectivo Code for America es un buen ejemplo de la activación del uso comunitario de las nuevas tecnologías gracias a aplicaciones como *StreetMix.net*, donde puedes crear tus propias calles a escala real y realzar los problemas comunitarios de éstas, o *Public Art Finder*, un mapa que señala el arte público de la ciudad.

No quisiera finalizar este apartado sobre la casa-hogar sin mencionar una problemática actual desgarradora: los desahucios. Parece paradójico afirmar que el "hogar" constituye un dispositivo reproductor del sistema cuando es el propio sistema el que está dejando sin hogar a multitud de personas. Se trata de la otra cara de la misma moneda. La vivienda no es concebida como un derecho humano, sino como un objeto de especulación financiera basado en la sagrada institución de la "propiedad privada".

## 3. Vida cotidiana pobre en experiencia

Henri Lefebvre (Lefebvre, 2006:305) definió

la vida cotidiana como lo que queda cuando se sus-traen de lo vivido todas las actividades especializa-das. La vida despojada de tecnicismos, la vida “priva-da” que aun así también se encuentra condicionada tanto por lo que vemos como por los objetos que poseemos. ‘Lo cotidiano son los actos diarios pero sobre todo el hecho de que se encadenan formando un todo.’ (Lefebvre, 1981:119-120) Por lo tanto, no es la suma de acciones aisladas (comer, beber, ha-blar,...) porque su encadenamiento se efectúa en un espacio social y en un tiempo social, por lo tanto, en un contexto histórico. En los mundo-habitación de mi proyecto se presentan escenas cotidianas mon-tadas entre ellas, llevadas al máximo de su absurdo donde cada espectador podrá extraer la historia que crea conveniente.

“Lo cotidiano” (“le quotidien”), irrealizada universalidad de una esencia genérica, se ha trans-formado en “la cotidianeidad” (“la quotidienne-té”), es decir, en formas homogéneas, repetitivas y fragmentarias de relacionarse y comportarse. Esa es nuestra vida cotidiana actual, repetición inhumana donde reside olvidado lo humano de cada acción, una repetición que me recuerda a la que nos regala Beckett en *En Attendant Godot* (1952) cuando Pozzo da la orden a Lucky (su esclavo) de pensar y sólo re-pite un discurso aparentemente coherente pero que acaba transformándose en un absurdo de repeticio-nes<sup>6</sup>.

La “hipotética” vida cotidiana es un sector colonizado, el individuo es incapaz de escribir su propia historia. ‘La pregunta es: ¿de qué está priva-

da la vida privada? Simplemente de vida, cruelmente ausente.’ (Debord, 1961:Artículo) Esta privación debe ser analizada en sentido crítico, pero también elabo-rando propuestas alternativas de vida que liberen al ser humano de la alienación consumista. Sin embar-go, el esfuerzo individual aislado parece tener pocas probabilidades de éxito como bien podemos ver en el entrañable edificio de *13, Rue del Percebe* de Francisco Ibáñez donde ni cuando se enfrentan a un problema común lo hacen en común o en el film *La Comunidad* (2000) de Álex de la Iglesia donde un grupo de veci-nos se mata entre sí por dinero que no existe<sup>7</sup>, porque ni siquiera lo cotidiano entra en el ámbito de domi-nio del individuo. Esta falta de comunidad también se encuentra inscrita bajo los cimientos de mi trabajo, donde ninguno de sus habitantes se encuentra en el camino del otro, cada uno tiene un rumbo diferente, absortos en su propio “yo”.

Actualmente, se busca activamente la garantía sistemática del no-acontecimiento, de este modo la realidad se transforma en un *déjà vu* o como dice Gua-ttari (2004:28), incluso en un *déjà prévu* (ya previsto), en momentos congelados indefinidamente, como las fotografías de Jeff Wall, escenarios desolados donde la seguridad y la tranquilidad se trastocan en desaso-siego. Esos momentos de abandono donde el aburri-miento de vivir es reemplazado por el sufrimiento del ser, como en la película *Dispongo de Barcos* (2011) de Juan Cabestany, donde en esa historia donde no ocu-rre nada se transforma en un sufrimiento constante donde te preguntas “¿Qué está pasando? ¿Qué va a pasar?” pero la respuesta siempre es “No pasa nada”, parece que pasa pero no pasa nada, nada de nada. Ese

es el “argumento” de los mundo-habitación de mi proyecto, que pasa todo y no pasa nada. ‘En esos es-pacios geográficos y psicológicos, tan emblemáticos de la vida contemporánea, se pueden sentir momen-tos de una soledad infinita, una soledad que redefine el significado del término comunidad.’ (Poutbriand, 1997:102) Mi edificio intenta simular, en cierta ma-nera, esa extrañez y nerviosismo que provoca “un lu-gar donde no ocurre nada”, donde no sabes qué pasa, qué ocurre, donde tu imaginación tiene que tomar el papel del protagonista de la historia.

El ser humano a pesar de estar determinado por modelos de prácticas, estereotipos, ideologías, que reproducen la jerarquía social existente, siente que los avances técnicos le liberan y le definen como ser independiente. De este modo vivimos la coerción como sensación de libertad.

Así, la sensación de libertad en la que vivimos y que nos proporciona herramientas para sentirnos únicos no es más que una ilusión para encubrir el anonimato inconsciente en el que nos encontramos la mayoría de los ciudadanos, anulando así la cons-ciencia de estar aislados y solos. El estar siempre ocu-pado, “circulando”, trabajando<sup>8</sup>, para poder mantener el ritmo de vida de la sociedad del bienestar que nos vendieron, nos ha obligado a olvidar la dimensión genérica. Entretenidos en un sinfín de “elecciones” banales, como si fuéramos los protagonistas del Show de Truman, se alejan las posibilidades de aprehensión y aprendizaje. Porque, como plantea Heller, actual-mente se percibe que la sociedad es perjudicial para el bienestar del particular.

De repente, tras habernos “educado” en el consumismo, cuando nuestros deseos los hemos convertido en necesidades, no disponemos de po-der adquisitivo para comprar. En consecuencia, el consumo deja de ser la actividad pública contem-poránea, no por voluntad sino por “obligación”; la experiencia de la pobreza nos retorna de nuevo a la vida cotidiana que teníamos olvidada, al placer de la vida simple y libre a la que ya no sabemos darle su “valor de uso”.

Esta lectura ambivalente, de una vida coti-diana donde debemos de valorar más los actos ha-bituales mientras que por el otro lado nos vemos empujados a la repetición y la banalidad de nuestras vidas es la que se presenta en mi proyecto.

#### **Pensar futuros: La obra en el “espectador”**

Para avanzar en dirección a «otra econo-mía», es preciso que las masas populares que sufrimos silenciosamente, nos transformemos en actores conscientes de nuestro individualismo competitivo, de nuestro estatuto de compradores realizados por nuestro poder de consumo, de nuestra explotación y alienación, y convencernos de que otra inserción en el mundo es posible. En estos tiempos de crisis que tienden a ser profundamente esquizofrénicos, es fundamental recordar que las semillas de una so-ciedad mejor yacen incrustadas en las contradiccio-nes de la actual.

De este modo, mediante el devenir, lo im-previsto, lo inacabado que cada espectador deberá descubrir en este proyecto, se intenta restablecer el

sentido político y crítico en la sociedad para poder despertar bajo un nuevo orden donde el interés común y el interés individual se hayan fusionado mediante el intelectual colectivo y no regidos por el mercado. Así pues, el efecto en el público no es un fin, sino un medio, una clausura relativa de la obra, una esperanza de futuro en un tiempo donde nos han deshabilitado pensar futuros y negado la utopía. Despertar la sensibilidad crítica, engendrando un espacio de interacción, de diálogo, para poder pensar futuros, para poder “producir sentido”.

Al “público” ya no le corresponde el papel de reconocer el sentido en la obra, sino ser un funcionario que debe inventarlo. El efecto en el público no es un fin, sino un medio. Como en las obras de Brecht y Eisenstein, es una clausura relativa, una esperanza de futuro.

Si somos conscientes de que nuestra vida diaria está controlada y dominada por dispositivos externos que nos llevan a reproducir condiciones estructurales, seremos capaces de descubrir la capacidad transformadora de lo cotidiano, que es a lo que se refería Heller con su noción de individuo, personas conscientes tanto de su “pequeño mundo” como del “gran mundo”. Como sujetos de lo cotidiano aprovechemos la ocasión que es particular de cada sujeto en relación con su momento. Liberar de sus límites las relaciones sociales existentes, superándolas. Situarse en la “actividad real como tal”, en la relación práctica con el mundo, como presencia preocupada y activa en él, con sus urgencias, sus cosas por hacer y por decir, con sus razonamientos,

con sus experiencias, con sus inquietudes. Debemos conquistar la práctica crítica. Esa práctica crítica es con la que pretendo que se entienda mi obra, y no con una posición meramente contemplativa.

*No perdamos el tiempo en vanos discursos. (Pausa. Con vehemencia.) Hagamos algo ahora que se nos presenta una ocasión! No todos los días hay alguien que nos necesita. Otros lo harían igual de bien, o mejor. La llamada que acabamos de escuchar va dirigida a la humanidad entera. Pero en este lugar, en este momento, la humanidad somos nosotros, tanto si nos gusta como si no. Aprovechémonos antes de que sea demasiado tarde. Representemos dignamente por una vez la calaña en que nos ha sumido la desgracia. ¿Qué opinas? (Beckett, 1972:89)*

## ANEXO DEL TEXTO

1 Al haberse convertido en político, el espacio social se encuentra por una parte centralizado y fijado en una centralidad política, y por otra especializado y parcelado. El Estado determina y solidifica los centros de decisión. Al mismo tiempo el espacio se distribuye en periferias jerarquizadas en relación a los centros, se atomiza. La colonización, que como la producción industrial y el consumo estaba en otros tiempos localizada, se hace general. Alrededor de los centros sólo hay espacios sometidos, explotados y dependientes: espacios neocoloniales. (Lefebvre, 1976:84-85)

2 A pesar de que actualmente se están presentando ligeras variaciones, el modelo básico de vivienda con su correspondiente compartimentación del espacio según su función sigue predominando: la casa hegemónica para la familia estándar (familia nuclear con hijos, heterosexual, unirracia,…) con su comedor, cocina, habitaciones, baño y recibidor. Los residentes de estas casas alejan su vida de la vida pública, se aíslan en su sueño, protegido por los medios de comunicación de masas que han invadido el espacio privado para eliminar las barreras de ese aislamiento físico, a la vez que para mantenerlo, pues ha demostrado ser un modo de control muy eficaz.

3 Link del film <<https://www.youtube.com/watch?v=KDUrqKD9RHA>>

4 El factor miedo [en la construcción y reconstrucción de las ciudades] se ha agudizado, como sugiere el aumento de casas y vehículos cerrados con llave, la abundancia de sistemas de seguridad, la popularidad de las comunidades “cerradas” y “seguras” para personas de todas las edades e ingresos, y la vigilancia cada vez mayor de los lugares públicos, por no hablar de las interminables noticias alarmantes que difunden los medios de comunicación. (Bauman, 2007:111)

5 La ecuación actual (medio de comunicación = pasividad) tal vez vaya a desaparecer antes de lo que pensamos. Claro que no cabe esperar milagros de esas tecnologías: al fin y al cabo todo dependerá de la capacidad de los grupos humanos para apoderarse de ellas y asignarles finalidades propicias. (Debord, 1967:121)

6 LUCKY.- (declama con monotonía) Dada la existencia tal como demuestran los recientes trabajos públicos de Poinçon y Wattmann de un Dios personal cuacuacuacuacuacua de barba blanca cuacua fuera del tiempo del espacio que desde lo alto de su divina apatía su divina atambía su divina afasia nos ama.

(Intensa atención de Estragón y Vladimir. Abatimiento y asco de Pozzo)

mucho con algunas excepciones no se sabe por qué pero eso llegará y sufre tanto como la divina Miranda con aquellos que son no se sabe por qué pero se tiene tiempo en el tormento en los fuegos cuyos fuegos las llamas a poco que duren todavía un poco y quien puede dudar incendiarán al fin las vigas a saber llevarán el infierno

a las nubes tan azules por momentos aun hoy y tranquilas tan tranquilas con una tranquilidad que no por ser intermitente es menos bienvenida pero no anticipemos y considerando por otra parte que como consecuencia de las investigaciones inacabadas no anticipemos las búsquedas inacabadas pero sin embargo coronada por la Acacacademia de Antropopopometría de Berna en Bresse de Testu y Conard se ha establecido sin otra posibilidad de error que la referente a los cálculos humanos que como consecuencia de las investigaciones inacabadas de Testu y Conard ha quedado establecido establecido lo que sigue

(Primeros murmullos de Estragon y Vladimir. Aumentan los sufrimientos de Pozzo)

que sigue que sigue a saber pero no anticipemos no se sabe por qué como consecuencia de los trabajos de Poinçon y Wattmann resulta tan claro tan claro que en vista de los trabajos de Fartov y Belcher inacabados inacabados no se sabe por qué de Testu y Conard inacabados resulta que el hombre contrariamente a la opinión contraria que el hombre en Bresse de Tetsu y Conard que el hombre en fin en una palabra que el hombre en una palabra en fin a pesar de los progresos de la alimentación y de eliminación de los residuos está a punto de adelgazar y al mismo tiempo paralelamente no se sabe por qué a pesar del impulso de la cultura física de la práctica de los deportes tales tales tales como el tenis el fútbol las carreras y a pie y en bicicleta la natación la equitación la aviación la conación el tenis el remo el patinaje y sobre hielo y sobre asfalto

(Estragón y Vladimir se calman y vuelven a escuchar. Pozzo se agita cada vez más y deja escapar algunos gemidos).

el tenis la aviación los deportes los deportes de invierno de verano de otoño el tenis sobre hierba sobre mesa y sobre cemento la aviación el tenis el hockey sobre tierra sobre mar y en los aires la penicilina y sucedáneos en una palabra vuelvo al mismo tiempo paralelamente a reducir no se sabe por qué a pesar el tenis vuelvo la aviación el golf tanto a nueve como a dieciocho hoyos el tenis sobre hielo en una palabra no se sabe por qué en Seine-Seine-e-Oise-Seine-et-Marne-Marne-et-Oise a saber al mismo tiempo paralelamente no se sabe por qué de adelgazar encoger vuelvo Oise Marne en resumen la pérdida seca por cabeza desde la muerte de Voltaire siendo del orden de dos dedos cien gramos por cabeza aproximadamente por término medio poco más o menos cifras redondas buen peso desvestido en Normandía no se sabe por qué en una palabra en fin poco importan los hechos ahí están y considerando por otra parte lo que todavía es más grave que surge lo que todavía es más grave a la luz la luz de las experiencias actuales de Steinweg y Petermann

(Exclamaciones de Vladimir y Estragón. Pozzo se levanta de un salto, tira de la cuerda. Todos gritan. Lucky tira de la cuerda, tropieza, aúlla. Todos se lanzan sobre Lucky que se debate y vocifera su texto.)

surge lo que todavía es más grave que surge lo que todavía es más grave a la luz de la luz de las experiencias abandonadas de Steinweg y Petermann que en el campo en la montaña y a orillas del mar y de corrientes y de agua y de fuego el aire es el mismo y la tierra a saber el aire y la tierra por los grandes fríos el aire y la tierra

hechos para las piedras por los grandes fríos ay en la séptima de su era el éter la tierra el mar para las piedras por los grandes fondos los grandes fríos sobre mar sobre tierra y en los aires pocoqueridos vuelvo no se sabe por qué a pesar del tenis los hechos están ahí no se sabe por qué vuelvo a lo siguiente resumiendo en fin ay a lo siguiente para las piedras quien puede dudarlo vuelvo pero no anticipemos vuelvo la cabeza al mismo tiempo paralelamente no se sabe por qué a pesar del tenis a lo siguiente la barba la llama los llantos las piedras tan azules tan tranquilas ay la cabeza la cabeza la cabeza en Normandía a pesar del tenis los trabajos abandonados inacabados más graves las piedras resumiendo vuelvo ay ay abandonados inacabados la cabeza la cabeza en Normandía a pesar del tenis la cabeza ay las piedras Conard Conard...(Embrollado. Lucky profiere todavía algunas exclamaciones.) ¡ Tenis!... ¡Las piedras!... ¡Tan tranquilas!... ¡Conard!... ¡Inacabados!... (Beckett, 1972:47-50

7 A pesar de que en un principio parecía que fueran todos en grupo para repartirse el dinero, el individualismo de cada uno de los personajes impera por encima de la comunidad y acaban matándose los unos a los otros.

8 El trabajo se perdió como valor y sólo toma sentido dentro de la lógica de la riqueza y el valor de cambio, el trabajo es considerado como un tiempo perdido que sólo se justifica por la ganancia '(...) lo cual permite comprar el reposo, el consumo, el ocio – es decir, la pasividad cotidiana fabricada y controlada por el capitalismo.' (Debord, 1961:Artículo) El trabajo en vez de proporcionar satisfacción provoca molestia y angustia e impide tener consciencia colectiva.

9 Se llega a la moral únicamente cuando la exigencia es interiorizada, cuando se eleva la motivación personal, es decir, cuando la exigencia de la sociedad aparece como una exigencia que el particular dirige a sí mismo. (Heller, 1977:137)

## PROCESO Y METODOLOGÍA

El proceso y metodología de este proyecto ha significado una gran cantidad de tiempo (casi 12 meses desde su inicio en Agosto de 2014), el propósito del presente apartado es resumirlo a través de los puntos que han sido esenciales en su desarrollo.

*Edificio 16 John Lennon* nació de la necesidad de unificar las dos “disciplinas” que había desarrollado con mayor frecuencia durante mi carrera artística: escultura y pintura. A pesar de que el cariz social de las obras era esencial en mi proceso artístico, me envolvía constantemente la sensación de no unificar mi práctica artística en una sola. Necesitaba detentar un motor de creación único, verdadero, que no me condicionara la utilización de ningún material, si no que, por lo contrario, los materiales tendieran a la creación de esa idea. Debía implicarme directamente y no tratar un tema desde lo superficial que supone la lejanía. Necesitaba una historia concreta para poder explicar lo general, porque si algo he aprendido a lo largo de este proyecto es que sólo lo concreto puede llegar a transmitir algo a un tercero.

De este modo, empecé a conectar historias donde los personajes de madera (en ese momento) aparecían en los cuadros, que servían como “adjetivos” de aquellos seres, añadiéndoles connotaciones sobre sus “vidas” que solo se podían entender a través del montaje. Como se puede ver en los bocetos previos realizados durante el verano del 2014 y sus fotomontajes, estos personajes aún eran monstruosos y de “resolución fácil”, no guardaban una apariencia física humana y no poseían historia propia (Vid. pág. 68-69).

Al principio mi proceso escultórico se basaba esencialmente en la reutilización de materiales que me encontraba y de su múltiple combinación: troncos de la montaña, chatarra de las obras, ... creando unos seres antropomórficos. En cuanto a la pintura, era mucho más matérica, la utilización de escayolas, cementos, ... era muy recurrente. Residían los resquicios de mis dos últimos proyectos, no obstante no me sentía cómoda, la materia me dominaba.

A medida que iba creando personajes me percaté que muchos de ellos mantenían un vínculo conmigo, todos existían, a pesar de que algunos hacían referencia a personas desconocidas para mí. En ese momento decidí crear mi edificio. Con esto no quiero decir que sean exactamente los personajes de mi edificio, si no personas que podrían ser perfectamente vecinos míos, tuyos, vuestros, ... o incluso ser vosotros mismos.

De esta manera, todos aquellos personajes mantendrían una relación entre ellos, una relación muy sutil, como las relaciones vecinales actuales. A medida que mi proyecto avanzaba conceptualmente, también lo hacía mi práctica artística que respondía a la necesidad de dar forma a aquella idea.

A lo largo del desarrollo de esta “comunidad de vecinos” he evolucionado mucho artísticamente. Tanto los cuadros como las esculturas iniciales han pasado por muchos procesos de cambio para poder acercarse a las últimas creaciones.

Llegó un punto donde la utilización de algunos recursos artísticos hacía que mis obras no tuvieran

una particularidad innata y las expresiones de los personajes fuesen repetitivas y poco características. Este momento fue decisivo en el desarrollo del proyecto, ya que empecé a invertir mucho más tiempo y energía en pensar cada paso que realizaba en cada obra, obteniendo resultados más satisfactorios y huyendo de mi zona de confort. Disfrutando sinceramente de mi práctica artística.

He afrontado a discusiones internas sobre si debía utilizar fotografías para ciertas obras, o ceñirme a algún formato concreto, si debía representar siempre la figura humana... acabando todas en la conclusión de que cada obra requería unos recursos y unas condiciones diferentes y, por lo tanto, toda opción era lícita siempre y cuando mantuvieran una coherencia formal y temática. De este modo, mi práctica artística es mucho más libre materialmente que cuando empecé el proyecto. Lo que me guía es la coherencia ideológica que legitima el empleo de las herramientas y materiales. Los bocetos realizados durante el proceso de creación también ayudaron a engendrar esa particularidad de las obras.

Creo que mi obra se ha ido humanizando a lo largo del proyecto y el cambio en la utilización de materiales ha sido contiguo a esta humanización. A mitad de proyecto, cuando llevaba unos 6 meses, decidí que mis esculturas aún no eran suficientemente humanas, o no lo eran tanto como los cuadros, que ya habían evolucionado gracias a la utilización de espráis y óleos de colores muy vivos. Así que busqué un material que me posibilitara modelarlo y que, a su vez, pudiera combinar con toda la amalgama de materiales que

empleaba. El papel fue la solución, un derivado de la madera. Empecé a realizar moldes de las caras de los personajes (que modelaba previamente en barro) y de algunas otras partes del cuerpo. Logré un resultado que me convencía, unificando todo el conjunto escultórico con una pátina de óleo que aproximaba las esculturas a los cuadros. Los anteriores personajes que había realizado los modifiqué sutilmente para que fuesen congruentes, aún así tampoco vi oportuno transformarlos del todo (que podría haberlo hecho) ya que son fruto de este largo proceso de un año, que quiero que se vea reflejado en el proyecto. El tiempo y el esfuerzo empleado, para mí, guarda mucha importancia en cualquier ámbito y creo que debería estar más valorado.

A medida que desarrollaba las esculturas y las pinturas de cada habitáculo tuve la necesidad de inventar algunos objetos que pertenecieran a estos personajes. Estos objetos parten de la refuncionalización de otro anterior o de la simple intervención en éste. Muchos de estos objetos previos son colaboraciones de compañeros de viaje (de carrera) quienes “perdieron su tiempo” conociendo el crecimiento de mi obra y encontraron los objetos adecuados en el momento adecuado, o simplemente me ayudaron a construirlos. Especialmente Tom, Antonio, Marina, Anna, Ruth y Laura.

Otro punto importante en el proceso de este trabajo fue el interés de una galería china por la obra que componía este proyecto. *U Art Space* en Chengdu me compró parte de la obra que tenía realizada para el proyecto (5 cuadros) y, actualmente nos encontramos

en fase de negociación de otras piezas del mismo proyecto (para cuando finalice la exposición del TFG). Gracias a esto aún tenía más trabajo, debía realizar más cuadros para sustituir a los que se habían ido a China, aún así creí que no podía dejar pasar la oportunidad. (Vid. fig. 20)

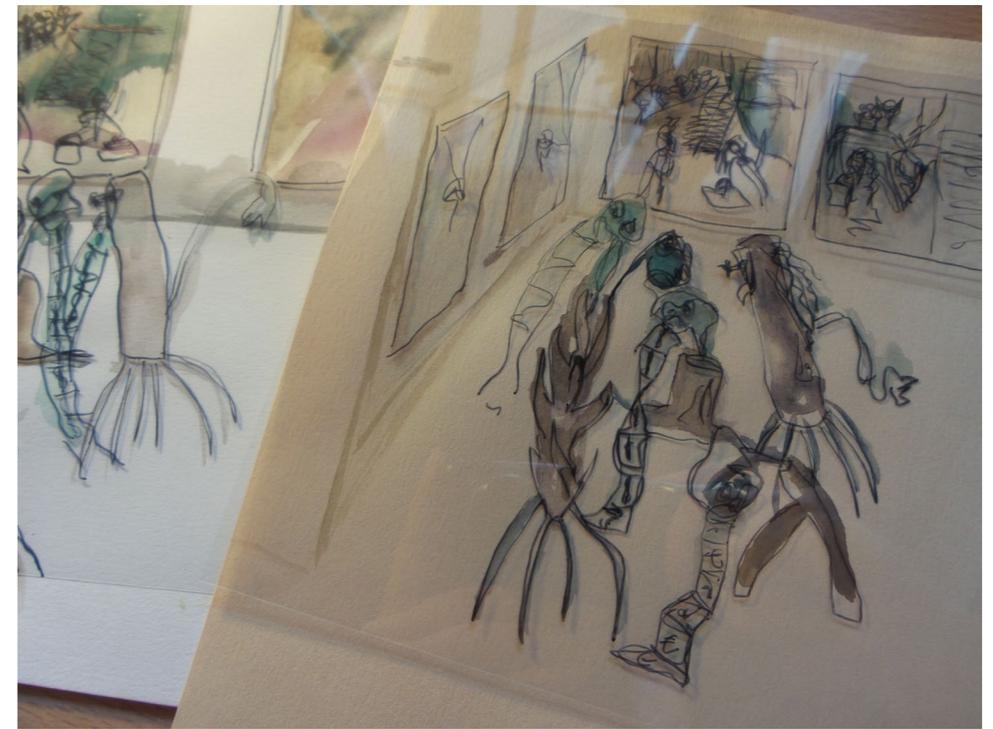
Al tener todas las esculturas, los cuadros y los objetos realizados, debía pasar al montaje y solucionar muchos aspectos de la exposición final. Cada habitáculo tenía una gama cromática particular, para evitar crear un popurrí de colores y formas que diluyera el sentido del proyecto. Se tuvieron que modificar las luces de la sala, añadiendo de mi cosecha algunas lámparas. Se realizaron unas pruebas iniciales de exposición donde se tomaron las fotografías que se pueden ver en el apartado de obra de este librito.

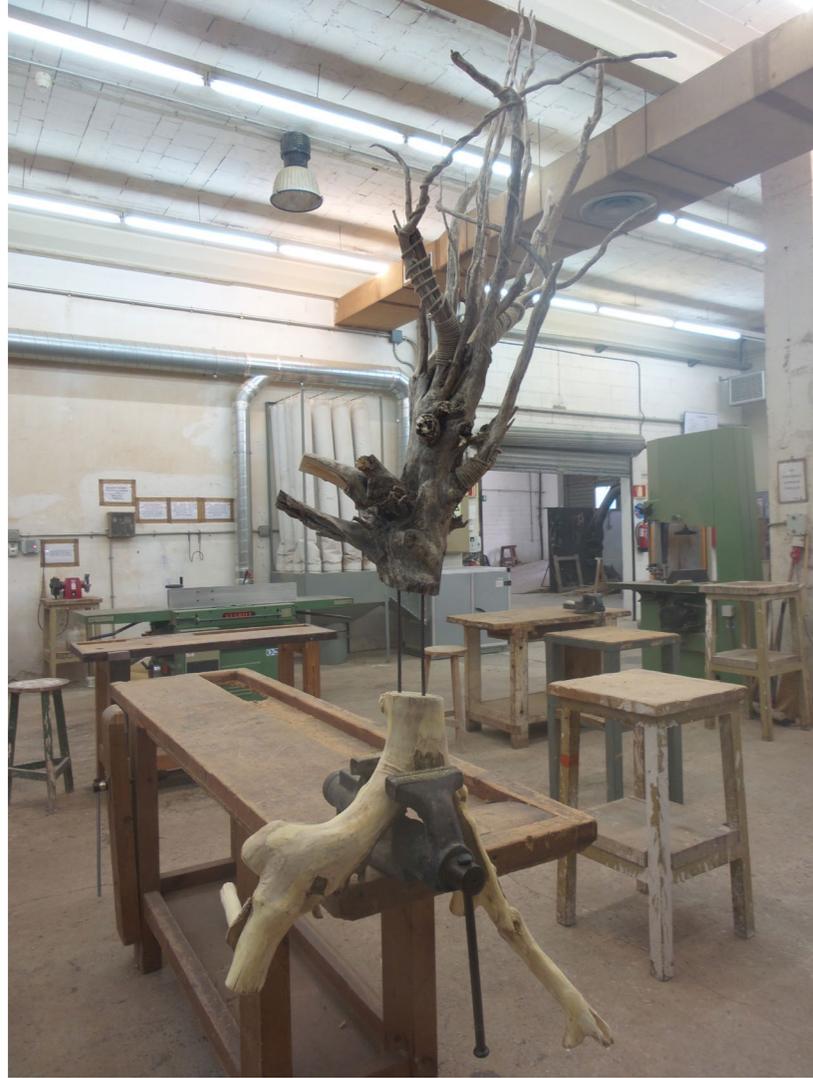
Después de tanto tiempo empleado en este proyecto, debo decir que me he sentido realizada como artista, el objetivo había dejado de ser el TFG y había pasado a ser la experimentación con mi propia obra.

Este apartado me ha resultado difícil de sintetizar, puesto que resumir el trabajo de un año en unos cuantos párrafos no es tarea fácil. A continuación se encuentra una recopilación fotográfica de todo el proceso que es quizás más explícito y que complementa lo expuesto en este texto.



[fig. 20]  
U Art Space, Chengdu





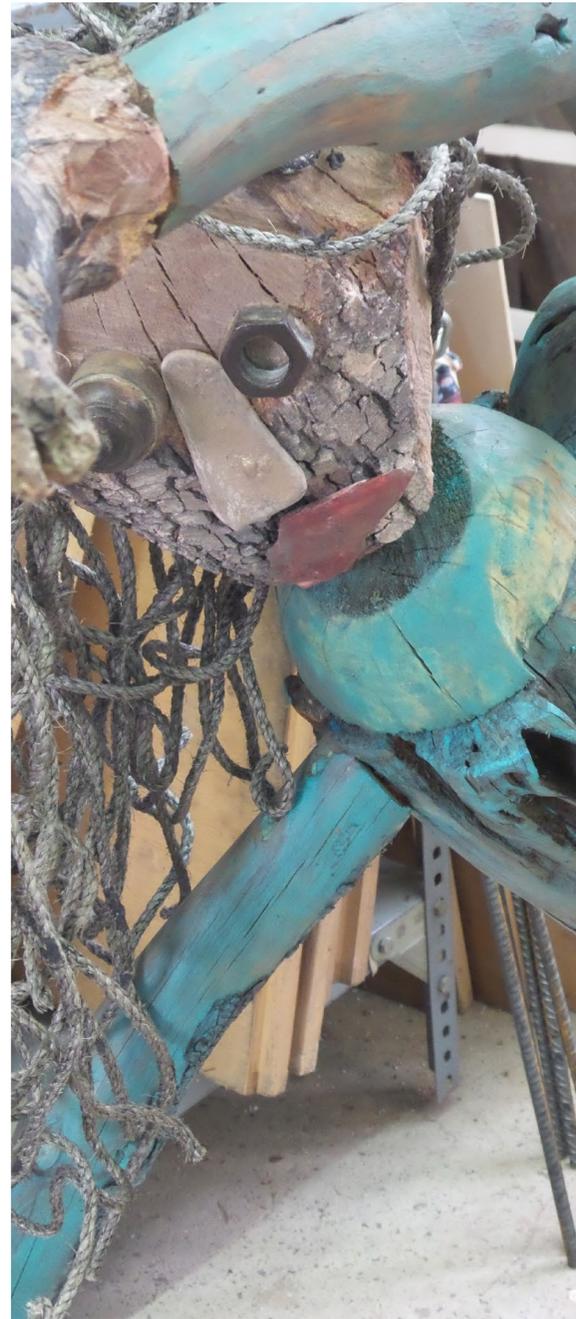
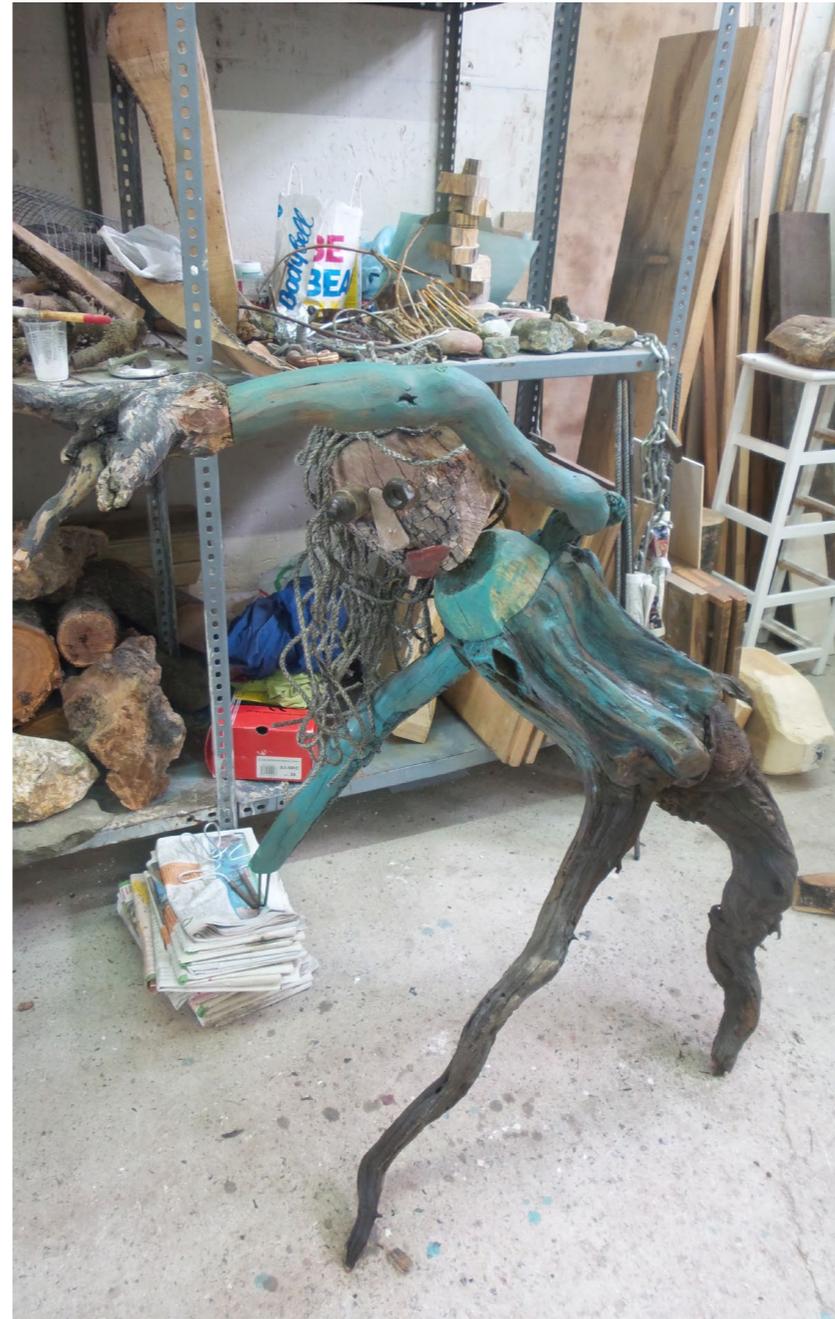








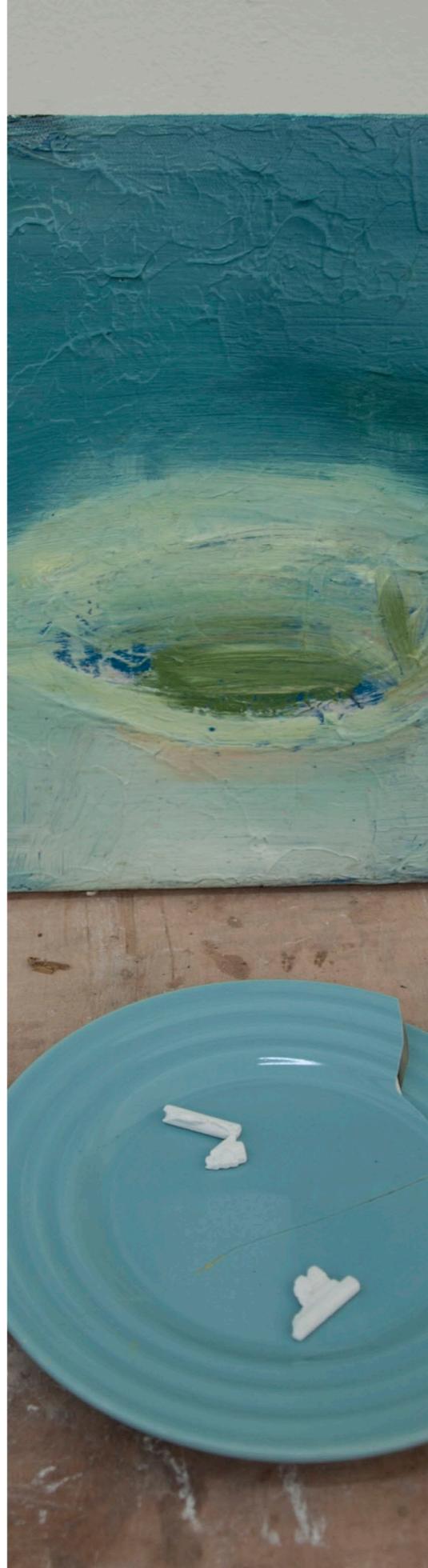


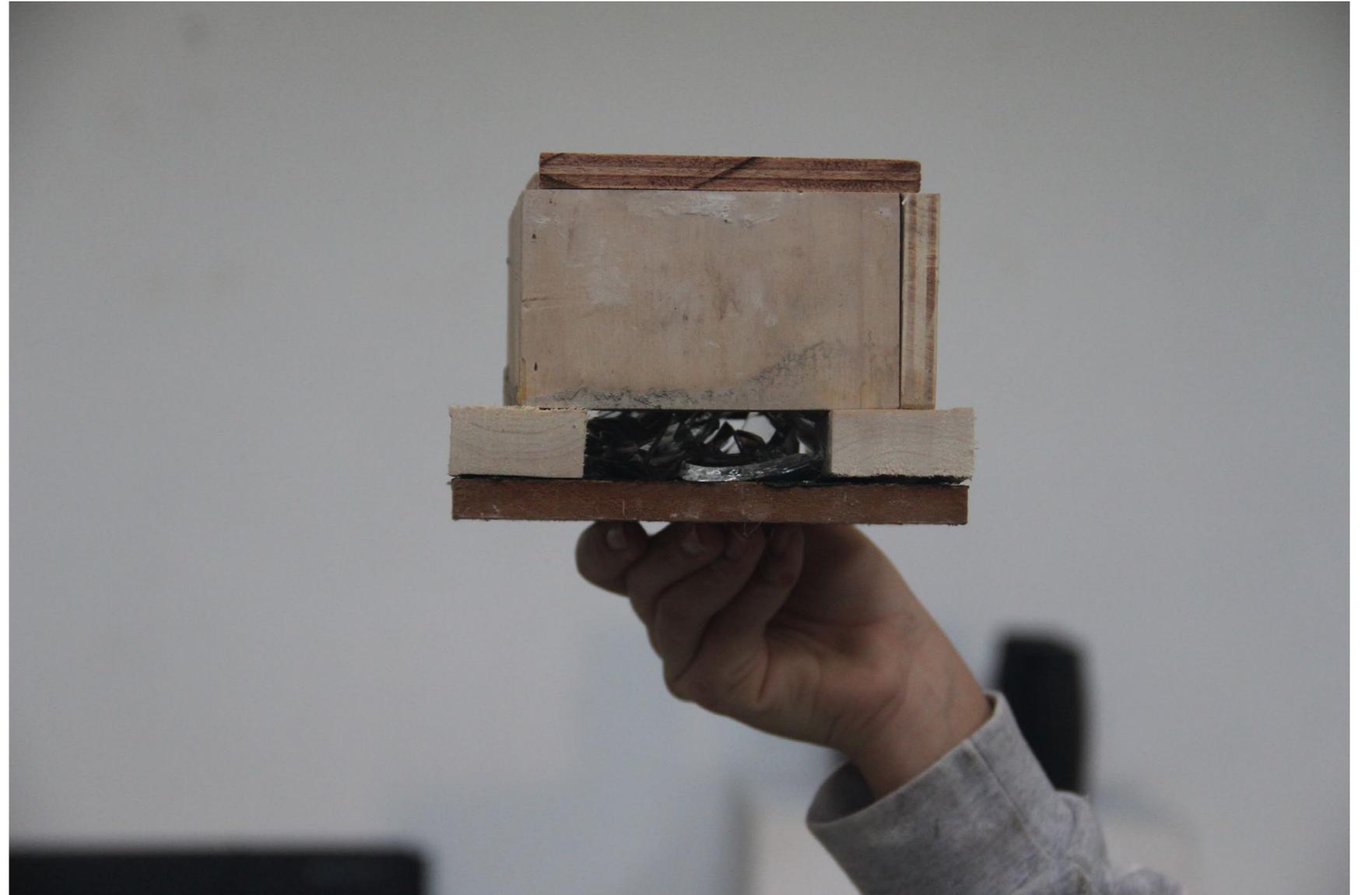






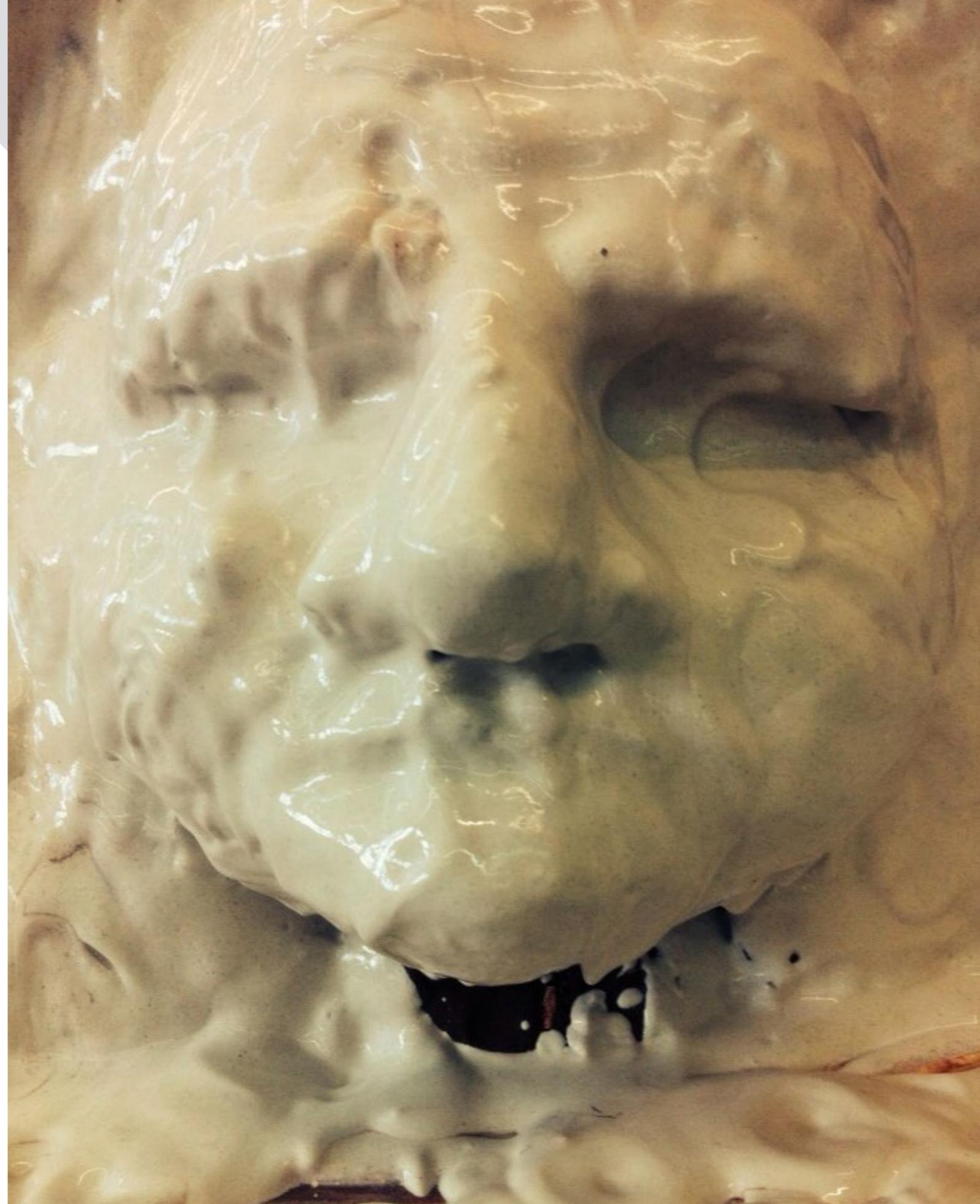








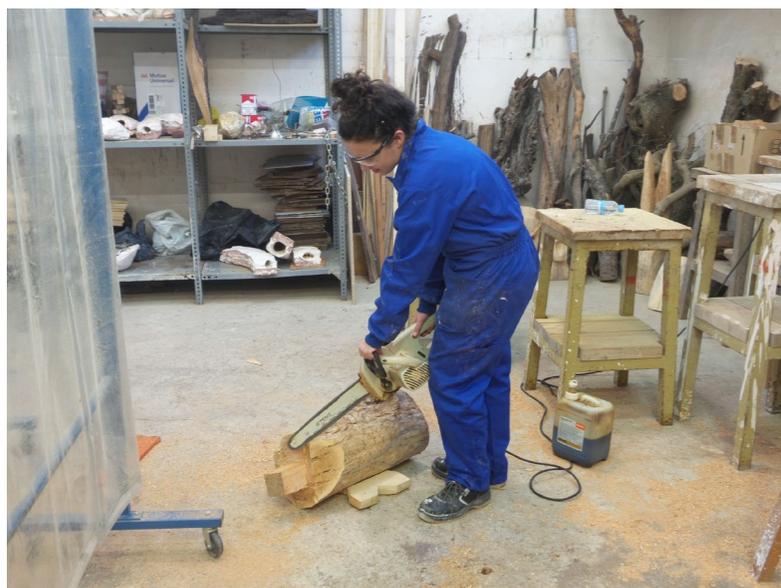
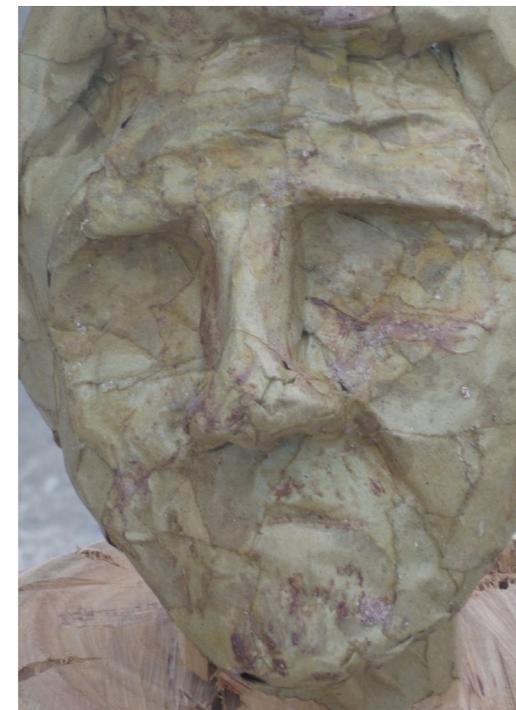










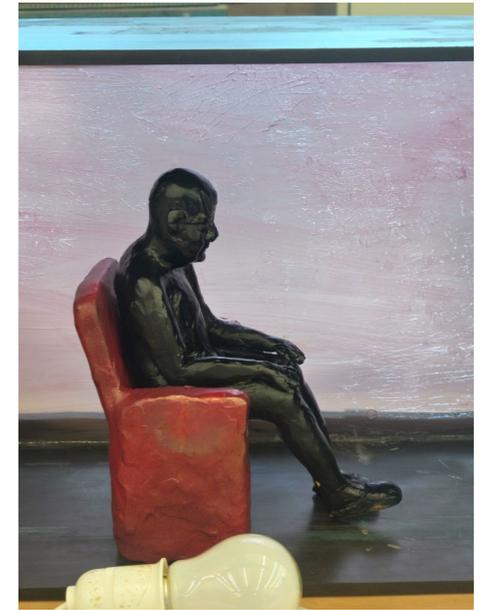




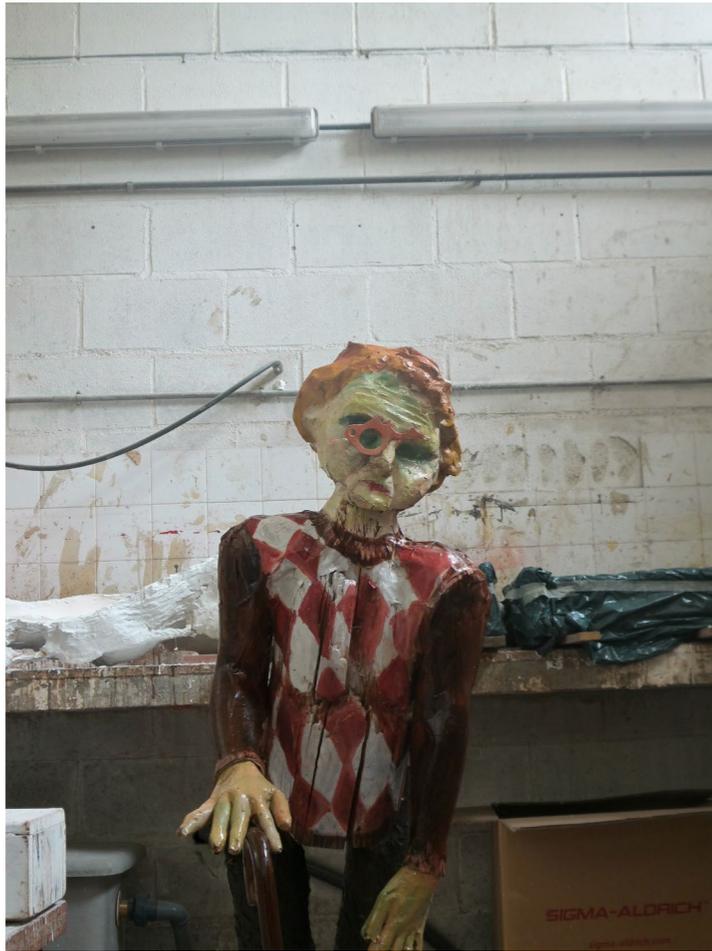














## OBRA

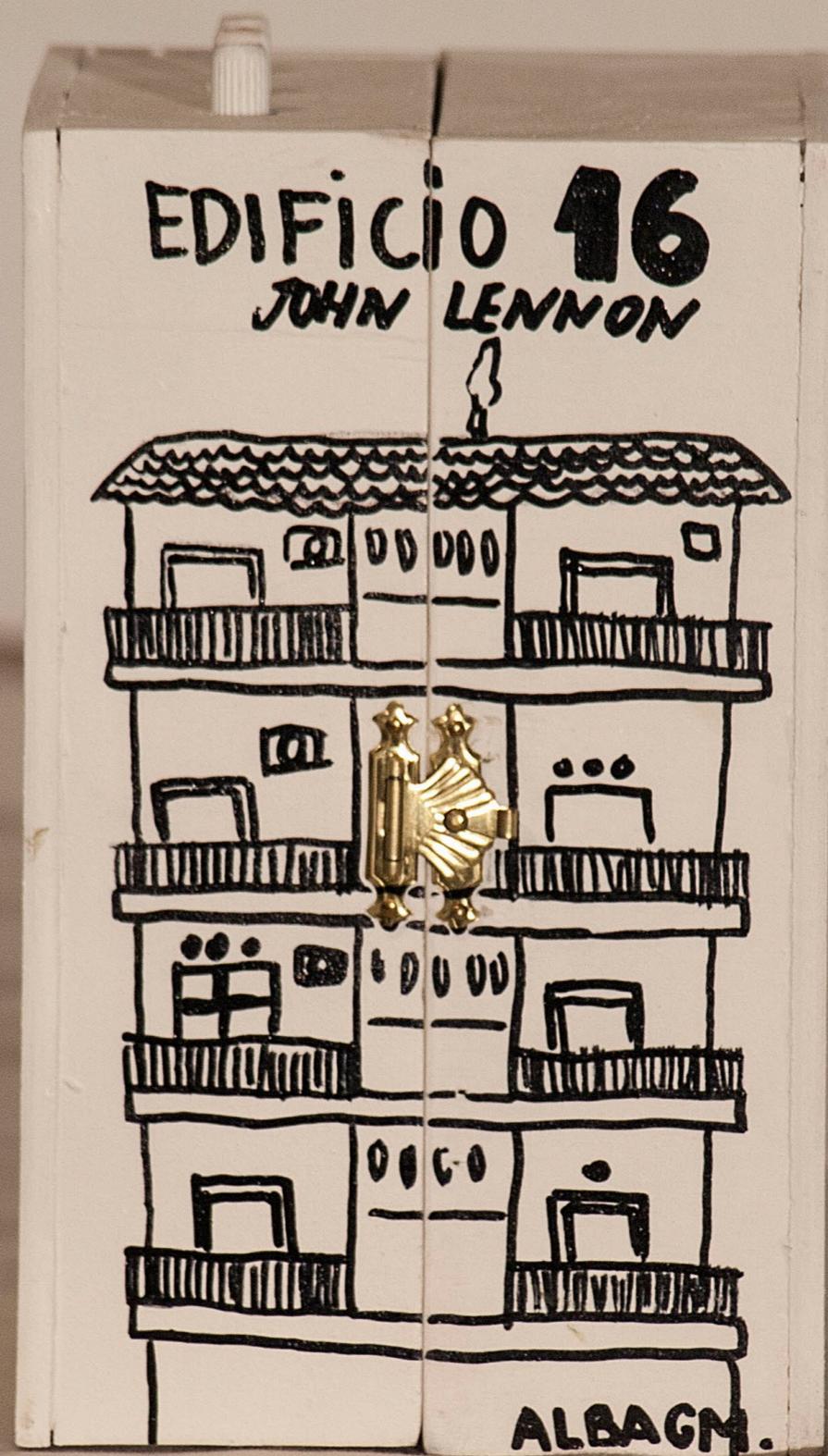
En este apartado se encuentran las fotografías de la instalación del proyecto. *Edificio 16 John Lennon* cuenta con 11 esculturas, 40 pinturas, un libro de artista y más de 20 objetos recogidos en 6 habitáculos. Además de aquellos cuadros que están expuestos en la galería *UArt Space* de Chengdu y que estaban realizados para este proyecto.



[fig. 21]  
Panorámicas de la  
instalación, 2015

(tres páginas  
siguientes)

[fig. 22]  
Libro de artista,  
2015



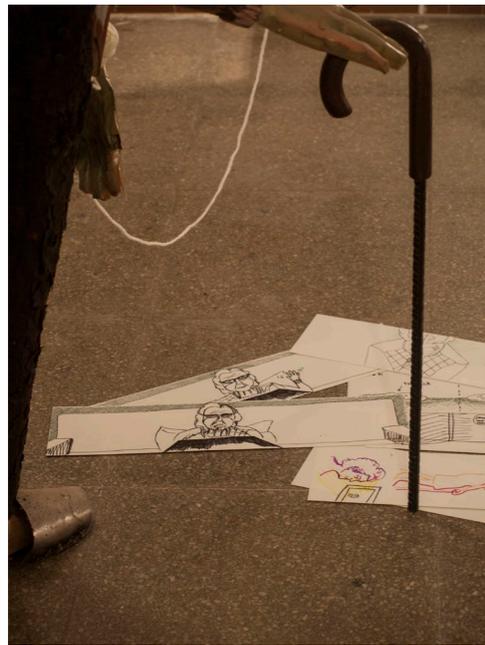


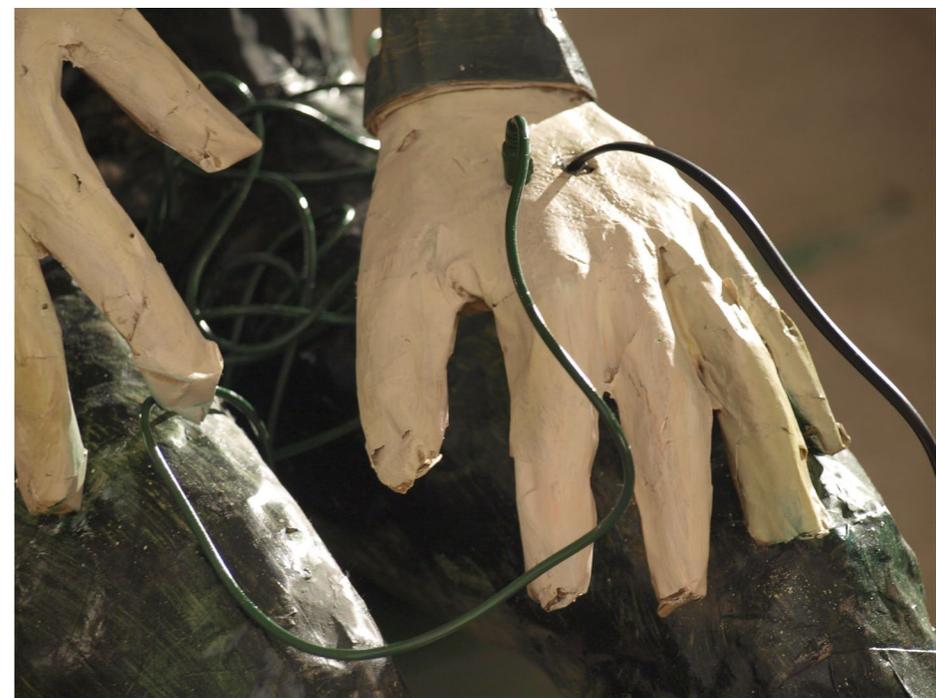




(doble página anterior y seis páginas siguientes)  
[fig. 23]  
Fotografías  
Habitáculo 1:  
abuelos, 2015











(doble página  
anterior y cuatro  
páginas siguientes)

[fig. 24]

Fotografías  
Habitáculo 2:  
Antonio, 2015





(doble página anterior y ocho páginas siguientes)  
[fig. 25]  
Fotografías  
Habitáculo 3: Casa,  
2015











IF YOU  
WANT TO  
FIND  
NATURE,  
CONTINUE ↘





(doble página  
anterior y seis  
páginas siguientes)  
**[fig. 26]**  
Fotografías  
Habitáculo 4: Casa  
Laia, 2015





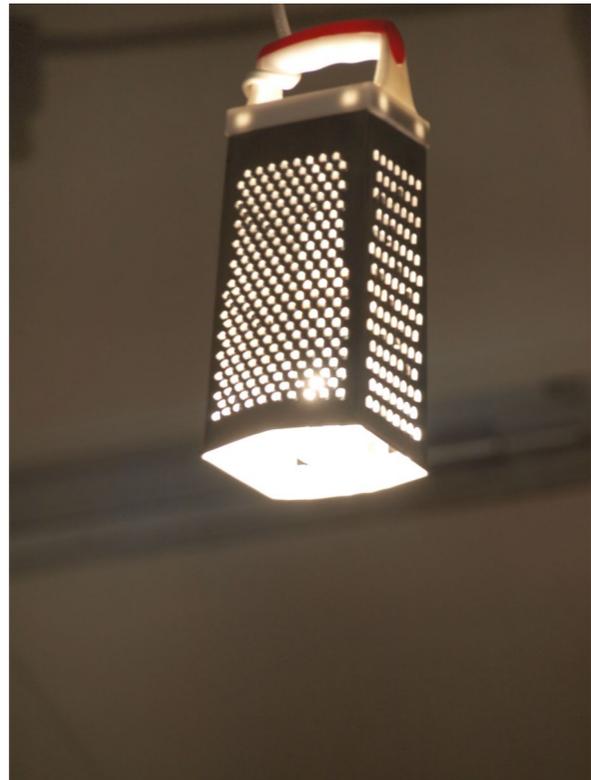
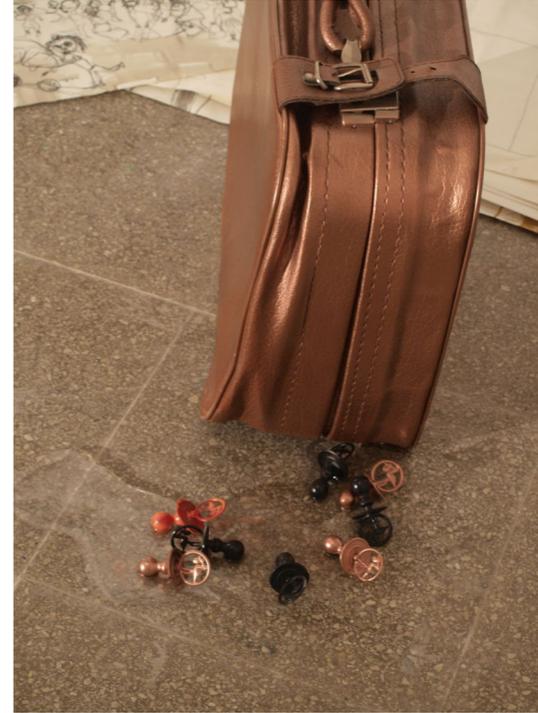




(doble página anterior y seis siguientes)  
[fig. 27]  
Fotografías  
Habitáculo 5: La Solterona, 2015



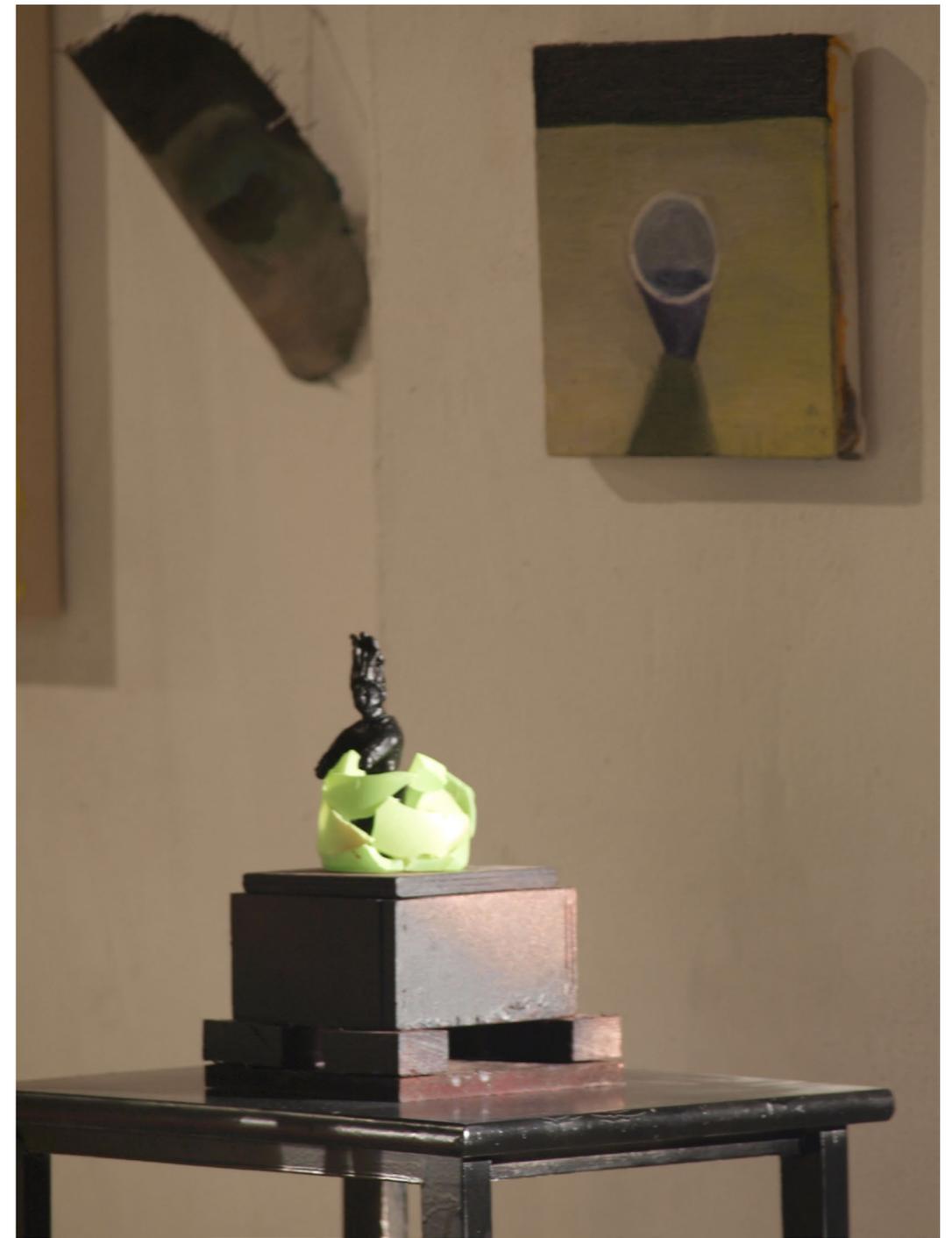








(doble página anterior y dos páginas siguientes)  
**[fig. 28]**  
Fotografías  
Habitáculo 6:  
Solitario



## AGRADECIMIENTOS

A Jordi Torras, maestro de taller, por no haberme quemado los muñecos una mala mañana. Y por tener paciencia en mi desorden, por ayudarme a descubrir soluciones para mi amalgama de materiales, por el entusiasmo y el esfuerzo diario, y por soportar mi torpeza (sobretudo).

Al resto de maestros de taller, por gustarles realmente su trabajo. Y a Juancho, por ocuparse de los “alumnos” sin ser alumnos suyos.

A Jaume R. Vallverdú, por ser el tutor más preocupado e involucrado de toda la facultad, sin duda alguna.

A Gloria Muñoz, por el apoyo continuo.

A Tom, Laura, Ruth, Anna C, Antonio, Ferran, Gara,... y al resto de personas de Cosas-ChupisBBAA y derivados por la ayuda y por su comprensión.

A Marina por sus horas delante del ordenador con el inDesign soportando mi visión cuadrículada.

A Raquel por sus superclases de maquetación.

A Laia y a su familia, por soportarme siempre.

Y, como siempre, a papá y mamá, porque son papá y mamá.

## CONCLUSIÓN

Un proyecto tan prolífico como este, que ha ido evolucionando a lo largo de todo un curso y al que he dedicado una cantidad ingente de horas, me permite extraer diversas conclusiones que guiarán mi producción futura.

En primer lugar pienso que la técnica es solo una herramienta para plasmar la idea. Un proyecto que se quede en el virtuosismo técnico es un proyecto vacío, sin alma, sin capacidad para conectar con el espectador.

Por otro lado, que un proyecto artístico tiene fuerza si es honesto y sincero, tanto desde el punto de vista técnico como ideológico. El artista debe mostrarse, no valen vaguedades generales contadas en tercera persona. El compromiso del artista con su entorno cercano no impide que su obra tenga un valor universal. El espectador realiza su interpretación y genera un nuevo sentido, al fin y al cabo todos podemos ver algún aspecto de nuestra vida reflejada en la de otros. Los grandes temas generales, incluidos los de contenido social, corren el riesgo de conducir una obra a la banalización o al puro panfleto.

No quiero que pueda parecer que resto importancia a la técnica, la considero un vehículo imprescindible para materializar la subjetividad del artista. Este proyecto ha significado para mí una importante labor de investigación y exploración

en cuanto a técnicas y materiales. En este sentido, lo asimilado en el plan de estudios de la Facultad te sirve de poco. Tienes que sumergirte en los talleres y buscar soluciones a las incógnitas técnicas que plantea tu proyecto. Debo resaltar que el ambiente colaborativo de los talleres hace mucho más fácil y placentero el aprendizaje.

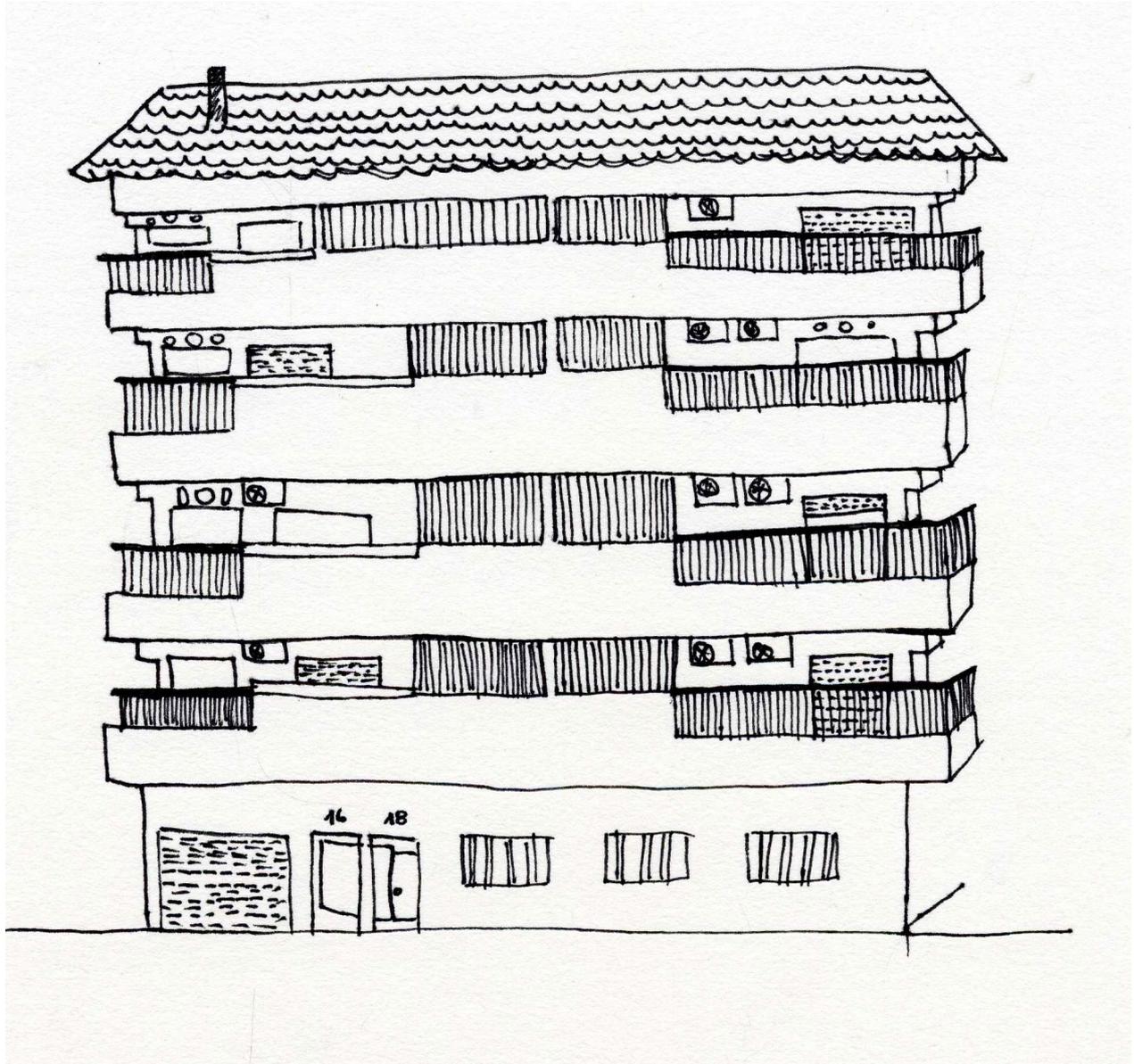
En relación con lo anterior, he aprendido que el trabajo colectivo refuerza enormemente el resultado individual. A pesar de mi interés y compromiso con el aspecto social de la vida del ser humano, paradójicamente siempre he tenido una cierta aversión al trabajo en grupo por considerar que significaba ponerle varios nombres al esfuerzo de uno solo. Sin embargo el trabajo en los talleres me ha demostrado que la cooperación puede ayudar a los objetivos individuales. Me siento muy satisfecho de haber conseguido crear, a pequeña escala, ese sentido de comunidad que reivindica mi trabajo, conectando con un círculo de personas interesadas por sus propias prácticas artísticas y por las de los demás.

Para finalizar, decir que me siento muy orgullosa del resultado de mi proyecto. Sobre todo porque es fruto de un gran esfuerzo y de un afán de superación que me ha llevado, no solo a producir muchas obras, sino a que sean coherentes entre sí y con mi forma de ver el mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc (1993) *Los No-lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa ISBN: 84-7432-459-9
- Badiou, Alain. (11-05-2013) *Las condiciones del arte contemporáneo*. Artículo on-line <http://www.brumaria.net/284-alain-badiou/>
- Bauman, Zygmunt. (2007) *Tiempos líquidos: Vivir en época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets. ISBN: 978-970-35-1438-0
- Beckett, Samuel (1972) *Esperando a Godot, Fin de partida, Acto sin palabras*. Barral Editores ISBN: 84-211-7001-5
- Benjamin, Walter. (1973) *¿Qué es el teatro épico? En Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1934) *El autor como productor*, México D.F: Itaca ISBN: 9789687943541
- Brecht, Bertolt. (1973) *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Edicions 62 ISBN: 9788429709322
- Bisbe, Luís (2008) *Una conversación entre Luís Bisbe y Martí Peran*. Catálogo Exposición: Luis Bisbe interiorismoyexteriorismo. Madrid: La casa encendida. ISBN: 978-84-96917-31-6
- Debord, Guy (1961) *Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana*. Artículo publicado en la revista *Internationale Situationiste* #6, agosto 1961 Disponible en: <http://www.sindominio.net/ash/is0606.htm>
- Debord, Guy (1999) *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos ISBN: 978-84-8191-442-9
- Guattari, Félix. (2004) *Plan sobre el planeta: Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Traficantes de Sueños: Madrid. ISBN: 978-84-9335-552-4

- Heller, Agnes (1977) *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Península. ISBN: 84-297-1360-3
- Ibañez, Francisco (2002) *Super Humor N°35: 13 Rue del Percebe*. Madrid: S.A. Ediciones B. ISBN: 9788466608121
- Lefebvre, Henri (1972) *Crítica de la vida cotidiana II*. México: Siglo XXI.
- Lefebvre, Henri (1976) *The Survival of Capitalism*. London: Allison & Busby. ISBN: 2-234-00174-9
- Lefebvre, Henri. (1981) *Critique de la vie quotidienne, III. De la modernité au modernisme*. París: L'Arche. ISBN: 978-28-5181-357-2
- Lefebvre, Henri (1983) *Interview on Situationist International conducted and translated by Kristin Ross. Printed in October, 1997*. Disponible en: <http://www.notbored.org/lefebvre-interview.html>
- Lefebvre, Henri (2006) *La presencia y la ausencia, contribución a la teoría de las representaciones*. Editorial: Fondo De Cultura Económica. ISBN: 978-96-8167-701-5
- Lindón, Alicia. (2004) *Las huellas de Lefebvre sobre la vida cotidiana*. Revista Veredas enero-junio 2004. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Artículo disponible en: [http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/articulos/12-264-4134sbt.pdf](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/12-264-4134sbt.pdf)
- Noguera, Miguel (2011) *Hervir un oso*. Barcelona: Belleza Infinita. ISBN: 9788493508791
- Peran, Martí. (2001) *Últimes noves d'Enlloc*. Article publicat en el llibre *Domènec-Domèstic*, Actar, Barcelona. ISBN: 84-95127-66-0
- Poutbriand, Chantal.: *"The Non-Sites of Jeff Wall"*. Parkett, n.49, 1997
- Sánchez Usanos, David. (2010) *Postmodernidad y experiencia temporal: Fredric Jamenson*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Smith, Kiki. (2008) *Kiki Smith: Her home*. Bielefeld: Kerber Art. ISBN: 9783866781863



16

18