



Ab urbe condita

ab urbe condita

Des de la fundació de la Ciutat

Alumne: David Romero Barranco

NIUB: 26053462

Tutor: Sergi Oliva Torres

Grau en Belles Arts, curs 2014-2015



“Com un ocell espantadís torna el silenci
i surt solitari el passat a escalfar de bell nou
els seus secrets damunt les llambordes.”

*Del llibre Correspondència de guerra
de Manel Alonso i Català, 2009.*

Índex

Abstract	9
Fonamentació teòrica: Art i llenguatge	10
Qüestions preliminars	10
Característiques de la comunicació	11
Llenguatge i realitat	11
Influències i referents	13
Qüestions preliminars	13
Osmosi. Vida i art	13
Referents del món de l'art	13
Minimalisme	13
Minimalisme excèntric	14
Louise Bourgeois	14
Qüestions d'exploració retòrica	17
Retòrica de les acumulacions	18
L'obra: concepte i mètode	21
Qüestions germinals	21
Primera aproximació	23
Segona aproximació	24
Aspectes tècnics	24
Motlles	24
Materials dels positius	25
Primeres llambordes	26
Les acumulacions	30
La presentació final	32
L'obra: ab urbe condita	34
Conclusions	37
Bibliografia	39
Llibres	39
Catàlegs d'exposicions	39
Webs	40
Informació complementària	42
Agraïments	43

Abstract

Slum designates an accumulation of small, monotonous and colorless houses, where workers spend their nights parked after long days at work.

These marginal neighborhoods are born as a result of the demands of the factory production model and they are a threat to the city, as these neighborhoods don't have a human soul; ie they lack of schools, hospitals and other facilities that give a collective identity to a community.

This dehumanization of the city is correlated with the breakdown of the family in the domestic sphere, and with the dissociation and alienation of the individual in the private sphere.

My work speaks of the inhabitants of this city without soul. It speaks about those that sleep in beds of iron and concrete. It speaks about those that don't sleep where they would like to do: on the outskirts, surrounded by nature, like the upper classes. It speaks for those that are forced to sleep where the upper classes allow them to do so, dreaming of a random revolt for dignity, where the cobblestones become trenches

Slum, és una paraula anglesa per designar una acumulació de vivendes petites, monòtones, i sense color on els treballadors passen les nits aparcats després de llargues jornades laborals.

Aquestes barriades marginals neixen com a conseqüència de les demandes del model productiu fabril i són una amenaça per la ciutat, donat que aquestes aglomeracions humanes no tenen ànima; és a dir careixen d'escoles, hospitals, i altres equipaments que proveeixen d'identitat col·lectiva a una comunitat.

Aquesta deshumanització de la ciutat correlaciona amb la desestructuració de la família en l'àmbit domèstic, i la dissociació i alienació en l'individu.

La meva peça parla de l'habitant de la ciutat sense ànima, aquell qui dorm en un llit de ferro i formigó, i no ho fa allà on ell voldria, a l'extraradi, envoltat de natura com les classes altes sinó allà on aquestes li permeten, somiant una atzarosa sublevació per la dignitat, allà on les llambordes esdevenen trinxeres.

Fonamentació teòrica: Art i Llenguatge

Qüestions preliminars

Dins la meua pràctica artística l'element essencial és el llenguatge. Reivindico l'obra d'art com una forma de pensament lingüístic articulat i basat en l'experiència.

Evidentment el llenguatge escultòric està sotmès a les particularitats de l'àmbit on es desplega: la tridimensionalitat, el fet de compartir un mateix espai amb l'espectador, la matèria, el temps, el moviment, i un llarg etcètera de naturalesa contingent.

Per tal de fer-me entendre restringiré el llenguatge creatiu del que vull parlar a la relació lingüística psique-realitat, percepció-significant; és a dir, vull parlar dels límits de la comunicació i la representació. La meua proposta és investigadora; vull aclarir la meua visió del que succeeix entre els diferents actors de l'acte comunicatiu, no tant entre l'emissor i el receptor com en la relació realitat-creador i receptor, incloent al creador com part del receptor.



Figura 1: Kembo, Joan Brossa¹, (1988)

1 Joan Brossa i Cuervo (Barcelona, 19 de gener de 1919 - Barcelona, 30 de desembre de 1998) fou un poeta, dramaturg i artista plàstic català.

No és, la dificultat de comunicació, una qüestió precisament nova. La filosofia presocràtica ja va buscar un nexu d'unió entre realitat i llenguatge. Dels filòsofs d'aquesta era destacaria, pels nostres propòsits, la figura de Gorgias de Leontinos², que defensava la tesi que res no existia, si existís no es podria conèixer i si es pogués conèixer no es podria comunicar.

Ensems aquest aspecte de «boutade», no podem negar que, al bo d'en Gorgias, no li manca un punt de raó, només cal estar atent a com les dificultats de comunicació creen problemes a tots els nivells: entre persones, nacions i fins i tot entre comunitats de veïns.

Alhora, no es pot negar que la comunicació existeix i funciona amb èxit. Deixeu-me citar un altre pensador, Lev Vigotsky³. Aquest té com tesi fonamental que el desenvolupament humà solsament pot explicar-se per la interacció social. El desenvolupament individual prové d'eines culturals, l'exemple més important és el llenguatge, que inicialment no ens pertanyen i és «l'altre», els altres individus de la nostra comunitat, els qui ens ho donen.

El que desvetlla la juxtaposició dels dos pensadors que he citat, és que no podem equiparar la transmissió de pensament a un intercanvi físic. No és el mateix explicar un concepte a algú que donar-li una ampolla d'aigua. Aquesta dificultat és alhora motor d'una enorme potencialitat creativa. La contrapartida a l'ambigüitat del llenguatge és la capacitat d'aquest, amb el seu diàleg de codificació-articulació i decodificació-desarticulació, per establir nivells de comunicació nodrint el coneixement i donant-li sentit.

2 Gorgias de Leontinos (485 a. C.-380 a. C.): filòsof del període antropològic de la Filosofia grega.

3 Lev Semiónovich Vygotsky: (Orsha, Bielorrússia, Imperi Rus, 12 de novembre de 1896 - 11 de juny 1934) fou un psicòleg del desenvolupament.

Característiques de la comunicació

El missatge esdevé quelcom dinàmic que cada espectador conforma a mesura que el desarticula i el torna a articular. Així adquirirà un sentit nou en cada persona, i farà que pensaments aliens esdevinguin propis, o el que és més important: que enriqueixin l'individu amb pensaments nous que no pertanyien a ningú.

Vull citar dos lingüistes que han teoritzat aquest fet en relació amb l'art.

El primer d'ells és Roland Barthes⁴, que defensava que el significat d'una obra era donat per l'espectador, i que, en una obra, no hi ha un nivell de lectura, que en poden haver d'obvis i d'obtusos. És a dir, de clars i d'explícits, d'amagats i d'implícits.

“Aquí s'acaba tot? No, per descomptat, tot això no és suficient per alliberar-me de la imatge. Encara llegeixo, encara rebo i probablement abans que cap altre, un tercer sentit, evidentment erràtic i cabut. No sé quin és el seu significat.”⁵

L'altre teòric que vull citar és Umberto Eco⁶, que defensa la tesi que una obra ha de ser oberta per tal que no mori. (Aquesta és una idea anàloga a la idea de Roland Barthes al seu assaig «La mort de l'autor».

“... l'obra d'art és un missatge fonamentalment ambigu, una pluralitat de significats que conviuen en un sol significat.”⁷

El que m'aporten aquests dos autors és que l'obra pot ser polisèmica i polifònica. És a dir, que en ella poden conviure una pluralitat de sentits.

4 Roland Barthes (Cherbourg, França, 12 de novembre de 1915 – París, 25 de març de 1980) fou un escriptor, crític, semiòleg i teòric de la literatura.

5 R. Barthes, (1982), apartat “En el tercer sentido,” pàg. 49 del llibre “Lo obvio y lo obtuso.”

6 Umberto Eco (Alessandria, Piemont, Itàlia, 5 de gener de 1932) és un escriptor i filòsof italià expert en semiòtica.

7 Umberto Eco, (1962) a la introducció de la segona edició del llibre “Obra oberta.”

Llenguatge i realitat

Fins ara he explorat les dificultats de la comunicació i com aquestes representen alhora potencial creatiu; ara voldria anar un pas més enllà i parlar de les implicacions entre el jo, la realitat i el llenguatge.

El llenguatge és el lloc on ens pensem, on despleguem la nostra consciència, on simbolitzem i ens desenvolupem.

Aquí he de fer referència a la importància cabdal que té la figura de Jaques Lacan⁸ per a mi. Aquest postula que la construcció psíquica de l'individu està estructurada com un llenguatge i que aquest opera per processos com la metonímia i la metàfora.

Així la construcció de la subjectivitat s'estructura en tres registres : allò real, allò imaginari i allò simbòlic.

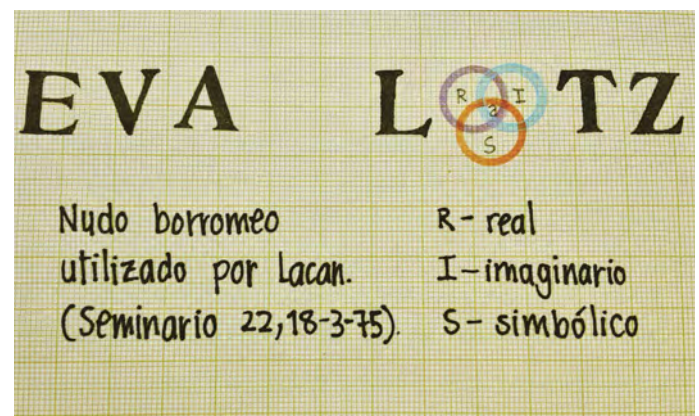


Figura 2: Beatriz Álvarez García, (2012)

No explicaré aquí les tesis més importants d'aquest autor però per la part que toca a l'àmbit de la meva pràctica artística, vull esmentar que per ell la realitat és el que no es pot representar. Allò real sempre està mediat per allò imaginari i allò simbòlic.

8 Jacques-Marie Émile Lacan (13 d'abril del 1901, París - 9 de setembre de 1981, París) psiquiatra i psicoanalista francès.

Explicant-ho amb partaules més entenedores, el nen, quan neix, immers en la realitat, ha de simbolitzar el seu jo, és a dir, ha de crear una representació de si mateix i del seu entorn. Ha de posar nom a les coses per tal de desenvolupar la seva personalitat, controlar la seva conducta i esdevenir ésser social amb consciència pròpia.

Per què és tan important Lacan per la meua praxis artística? Doncs, conseqüentment amb la seva cosmovisió, per a mi, l'art neix de la necessitat de veure's un mateix i d'una consciència de solitud i necessitat social. L'artista busca noves representacions simbòliques del jo, i al seu torn la societat, sempre en moviment, li demana nous signes, nous codis, per a desxifrar els sentiments plurals dels devenirs històrics.

“Qu'y renonce donc plutôt celui qui ne peut rejoindre à son horizon la subjectivité de son époque.”

“Millor que renunciï aquell que no pugui unir el seu horitzó amb la subjectivitat de la seva època.”⁹



Figura 3: “The Contrary Concert”, Rebecca Horn, (1987)

La funció de l'artista consisteix a trobar, suggerir, provocar noves perspectives que ampliïn la seva mirada i tradueixin l'experiència en nous coneixements, en això el contingut implícit del llenguatge és el seu màxim aliat.

Concretant aquestes idees en el meu que-fer artístic, estableixo una relació molt concreta amb els objectes. Per a mi els elements de la meua obra són l'enfrontament entre els objectes que la componen. Uns significats es comparen amb els altres creant una xarxa que els posa en relació, assimilació o juxtaposició. L'espectador desplega, al desarticular les figures retòriques que proposo, un sentit. Aquest, però, esdevé després de la experiència que emana de la presència de la proposta artística. El que possibilita, en el meu cas, la creença que sóc capaç d'imbricar-me en la psique de l'espectador és que compartim un subconscient col·lectiu, uns arquetips, representacions simbòliques de conflictes psíquics. Jo interpel·lo amb l'observació d'allò més íntim el més profundament universal. Converteixo allò quotidià en estrany, i debilito el nexa habitual entre significat i significant. Assumeixo la incapacitat del llenguatge de ser precís i utilitzo aquest marge d'incertesa com un passadís on els significats es despleguen.

⁹ J. Lacan , (1953), Escrits 1, Funció i camp de la paraula i el llenguatge al psicoanàlisi.

Influències i referents

Qüestions preliminars

Tota proposta artística té uns marcs de referència, i un d'ells és el diàleg amb el seu àmbit. Per això cal conèixer la història de l'art, i sobretot entendre com els diferents moviments artístics han establert un diàleg amb la seva època. Pel contrari cal evitar la infoxicació i caure en els clixés. Tenir una actitud d'exploració és vital a la praxis artística. És necessari no acceptar més límits que els que marquin les pròpies jerarquies i inquietuds, indagar en les possibles definicions de nosaltres mateixos i el nostre context.

En la meua obra distingiria tres tipus d'influències. La primera, d'actitud davant la praxis artística, la segona en els meus interessos en determinats recursos lingüístics i la tercera en els interessos temàtics.

Osmosi. Vida i art

El meu trajecte vital ha estat l'assumpció d'un dubtar davant el discurs alienador social, un posicionar-me, o millor dit, un sintonitzar-me amb la meua naturalitat, un voler rescatar estructures pròpies.

A l'infantesa no parava de guixar-ho tot. En tinc proves. Tots els meus llibres de text de l'escola estan a vessar de dibuixos. Aleshores el meu entorn començà a deixar caure que sóc un artista. Em vaig dir: clar, per això dibuixo bé, tinc bones idees, explico acudits i tots riuen. La quadratura del cercle.

Aleshores vaig assistir a classes de dibuix, rebent la influència artística més gran que he tingut: el mestre Pere Calderó¹⁰. Un artista reusenc que va ser alumne de Ceferino Olivé, Modest Gener i José Capuzal entre d'altres, i que alhora ha estat professor d'artistes com Joaquim Chancho i Jordi Abelló. Ell es definia com un noucentista en la línia d'en Joan Rebull.

El que vaig aprendre al seu petit taller va anar escolant-se per osmosi al moll dels meus ossos com una pluja fina, les hores passades al seu estudi, van ser compartir amb ell un estat mental.

Amb ell no vaig comprendre però vaig aprendre. Ell ha personificat, per mi, el model d'artista, l'actitud vital. El fort compromís personal amb la praxis artística.

Com que he d'acotar, per qüestions d'amplitud d'aquest treball, la quantitat d'aportacions dels altres artistes que he conegut, vull citar-ne només el darrer. Es tracta del professor d'aquesta casa Joan Descarga. Amb ell vaig entendre que respectar l'art era faltar-li el respecte. Perquè la imposició de sistemes de pensaments rígids és com gestar un criatura morta.

Tant se val el que facis, l'important és com es connecti amb la vida. Com un amnèsic que de sobte recupera la memòria i exclama: ara estic despert.

Referents del món de l'art

Per tal d'acometre la feina de transduir l'energia psíquica a material plàstic, utilitzo les troballes dels altres que abans es dedicaren a la praxis artística, encara que entenent que l'art és un àmbit en el que es treballa incesantment amb l'esperança d'arribar a explorar allò que desconexim i que la nostra missió és connectar-nos amb el nostre present històric.

Minimalisme

Un dels meus referents és el minimalisme. Aquest moviment no m'interessa des del punt de vista dels seus postulats teòrics. El que utilitzo i prenc d'ells és com la seva teatralitat connecta amb l'espai que conté a l'espectador. Una qualitat que critica Michael Fried¹¹ per considerar-la una dramatització.

10 Pere Calderó Ripoll (Reus, 1916 - 2009) va ser un pintor català.

11 Michael Fried (n. 1939, Nueva York) és un crític i historiador de l'art modern estatunidenc.

És aquest crític d'art qui en el seu article "Art i Objectualitat" (1967), millor explica les característiques que em serveixen d'aquest art literalista.

"La ideologia del minimalisme rau en la seva teatralitat, entesa aquesta com l'elaboració d'un mode d'interpel·lació i afectació de l'espectador."

Un dels exemples més inspiradors és l'artista minimal Donald Judd¹³. En ell es dona, amb el mínim nombre d'elements, l'experiència de la presència d'un patró autònom. Però com ja he comentat abans, el que m'atreu és justament la potencialitat conceptual de l'absència de significats clars i rígids. D'ell admiro la seva execució continguda correlacionada amb una experiència complexa. Ell representa un punt d'inflexió en les propostes formalistes i alhora obre la porta a l'art processual i conceptual.



Figura 4: Floor Sculpture Series (Serie escultura de suelo), Donald Judd, 1992.

En contrast amb les tesis minimal, no estic d'acord en la presunció de crear un art deslliurat de metàfora. Els significats són oberts però

12 Michael Fried. "Arte y Objetualidad" (1967). Revista Artforum.

13 Donald Judd (Excelsior Springs, Missouri, 1928 - Nova York, 1994), fou artista, teòric i crític d'art estatunidenc.

sempre hi són. De la mateixa manera que el silenci és quasi sempre la més eloqüent de les respostes.

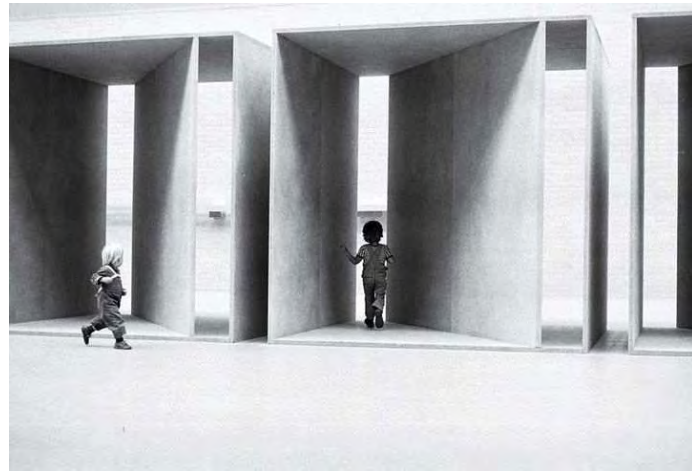


Figura 5: Donald Judd, Untitled, in Kröller-Müller, 1980.

Però jo no tinc cap problema amb la representació, i no crec en la veritat com un valor afegit de l'obra d'art, de fet, la mentida és el millor vehicle de la veritat. Jo utilitzo estratègies del minimal quan vull provocar una generació d'exegesi en forma d'espai escultòric en l'espectador.

Minimalisme excèntric

La resposta que suposa el minimalisme excèntric al caràcter neutre del minimalisme més literalista, és un dels meus grans referents. El terme prové d'una exposició que Lucy R. Lippard¹⁴, la seva comisària, va anomenar *Eccentric Abstraction*¹⁵, on va reunir vuit artistes que tenien en comú una desviació de lo minimal cap un caràcter vitalista i sensual. Per a mi, aquest moviment suposa l'assumpció de certes característiques del minimal, com per exemple: l'abandonament de les peanyes, l'exploració dels materials, l'ús de la geometria com generador de sentit i la utilització de l'espai escultòric amb un sentit escènic, alhora que una crítica al

14 Lucy R. Lippard:

15The Eccentric Abstraction exhibition at the Fischbach Gallery, 1966 Nov.

seu caràcter neutre. Ells plantejen una fractal de possibilitats de subjectivitat, una combinatòria de representacions. No seguien la simbologia freudiana ni les mecàniques creatives surrealistes, però la seva obra és plena de sentit al·legòric i projectivitat psicològica. Les seves obres estan impregnades de sexualitat, humor i ironia.

Louise Bourgeois

D'entre tots els artistes que practicaren aquesta decantació de l'abstracció, per la seva influència en la meua obra, destaco la figura de Louise Bourgeois¹⁷. En ella, a banda dels elements abans esmentats del moviment en què els teòrics de l'art la taxonomitzen, hi ha un nexse d'unió amb mi, tant en els usos lingüístics, com en la temàtica: la memòria i els seus traumes.



Figura 6: Glove (for Parkett no. 4) of 1985. Meret Oppenheim¹⁶



Figura 7: -femme-maison-1994. Louise Bourgeois.

Ella combina la geometria, l'ordre i la racionalitat, amb la representació al·legòrica del trauma. Materialitza allò intangible i intel·ligible, en un mecanisme de sanació. Però ho fa a la psique de l'espectador. L'obra es conforma per interpellació i internalització del coneixement com transducció de l'experiència.

El seu procés creatiu consisteix a deixar treballar el seu inconscient fins que sorgeix en ella una necessitat d'expressar-se, de teatralitzar la resolució del trauma, de vegades és més metafòrica i d'altres de tant literal creus que ha de ser una metàfora.

¹⁶ Meret Oppenheim (Berlín, 6 d'octubre de 1913 — Basilea, 15 de novembre de 1985) fou una fotògrafa i artista surrealista suïssa d'origen alemany.

¹⁷ Josephine Louise Bourgeois (París, 25 de desembre de 1911 - Nova York, 31 de maig de 2010) fou una esculptora i artista francesa.

Contraposo aquests dos exemples. Un d'ells colpidorament explícit, el de la Femme coteau, i l'altre el Avenza Revisited II, molt més críptic.

D'aquesta autora m'és molt útil la concepció de l'espai que no és per ella altra cosa que un espai interior de representació.

"L'espai no existeix, és solsament una metàfora per l'estructura de les nostres existències"¹⁹



Figura 8: -femme-coteau-2002. Louise Bourgeois.

Louise Bourgeois apareix i desapareix, l'entendem però ens confon. És ambigu com qui s'amaga en un laberint difícil de trobar i quan surt no t'ho esperes.

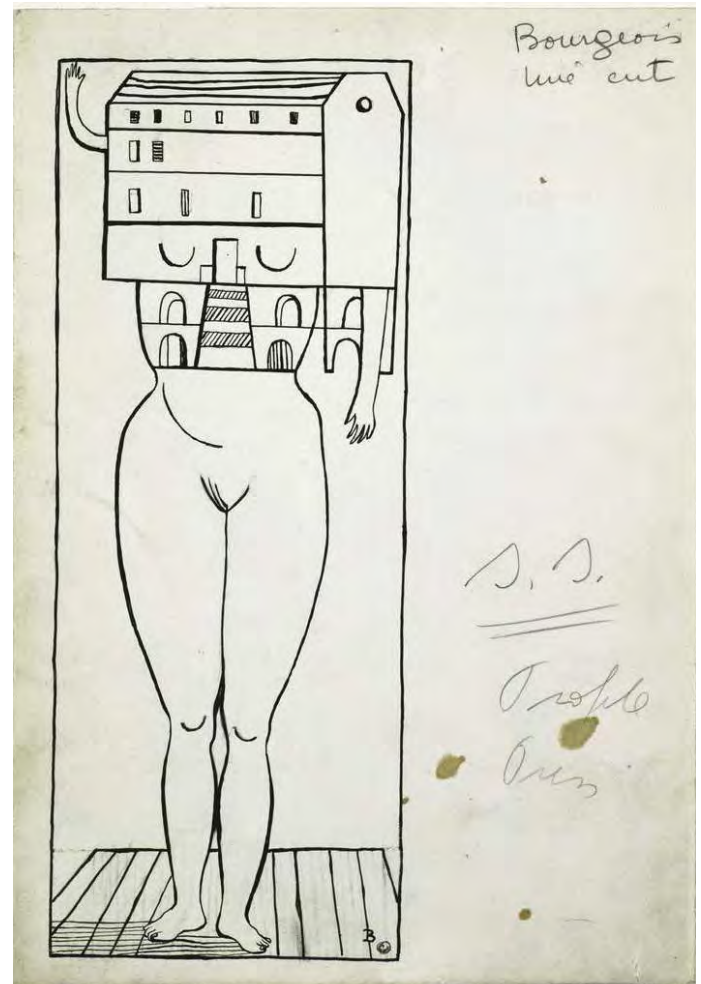


Figura 10: -Femme maison. 1947 Louise Bourgeois.



Figura 9: Avenza Revisited II (1968) Louise Bourgeois.

Aquesta singularitat expresiva, la relaciono amb un procés creatiu dolorós. Ella ho expressa així en aquesta cita:

"L'art és l'experimentació del trauma, o millor, la reexperimentació del trauma."¹⁸

Voldria assenyalar per finalitzar, que talment com ella, tinc l'aspiració de fer d'allò íntim qüestió social. Un bon exemple és aquest gravat del 1947, que jo interpreto, representa metafòricament l'ambivalència amb que ella, i d'altra banda moltes dones de la seva generació, vivien l'espai domèstic, per una banda espai d'identificació i relació social femenina, i per l'altra de reclusió i exclusió de l'espai públic.

¹⁸ *Sculpting Emotion, Louise Bourgeois, the personages The Saint Louise Art Museum. 1994 pag 8.*

¹⁹ *Citat per Lynecook. Apartat: adió a la casa de muñecas. pag 63. del libro Louise Bourgeois, Memòria y arquitectura.*

Qüestions d'exploració retòrica

En el context de la meua apreciació de l'art com a llenguatge, i seguint l'analogia, hi ha un recurs retòric plàstic que jo anomeno juxtaposició. Jo contraposo aquest com alternativa al sistema representatiu de la perspectiva central i emparentat com alternativa al cubisme.

Si bé el cubisme fusiona en una sola imatge diferents punts de vista, a la juxtaposició es mostren elements relacionats un al costat de l'altre sense prioritzar uns elements per damunt dels altres. Això provoca una lectura temporal i de narració, alhora que un fort esforç creatiu per part de l'espectador. Aquest, de la mateixa manera que un lector de còmic, només pot arribar a una perspectiva central des del seu psiquisme.

Aquest recurs és una de les operacions que fa servir l'art de l'arxiu quan s'exposa, encara que sé que els estudiosos d'aquest art, com la doctora Anna Maria Guasch ²⁰, no estarien d'acord amb mi.

Un dels primers il·lustres "artistes" que utilitzen la juxtaposició és Aby Warburg ²¹ al seu conegudíssim Atlas mnemosyne.



Figura 11: Atlas mnemosyne 1921 a 1924. Aby Warburg

²⁰ Anna Maria Guasch (Barcelona, 1953) és catedràtica d'Història de l'Art i crítica d'art.

²¹ Abraham Moritz Warburg (Hamburg (Alemanya) 1866 - *ibidem* 1929), més conegut com a Aby Warburg, fou un historiador de l'art.

Aquestes juxtaposicions funcionen com un recurs poètic, alhora que són representació del pensament contemporani de la nostra societat rizomàtica.

Un altre exemple és, encara que en la ficció, la novel·la de Orhan Pamuk ²², "El Museu de la innocència" i del que ha fet un museu a Turquia.



Figura 12: Caixa 47: La mort del meu pare. Orhan Pamuk

²² Orhan Pamuk (Istanbul, Turquia 1952) és un escriptor turc guardonat amb el Premi Nobel de Literatura l'any 2006.

Retòrica de les acumulacions

Una variant de la juxtaposició és el que s'anomena acumulacions. Aquestes consisteixen en agrupar elements molt semblants o iguals de tal forma que l'espectador reacciona a la lectura de l'obra de forma dicotòmica i alternant. És a dir, buscant l'unitat del tot i la diferència de la unitat. Un altre factor que es produeix en l'espectador és la narració temporal, un mateix element en diferents llocs és la definició aristotèlica de moviment.

Així com la juxtaposició correlaciona amb una representació mental contemporània, l'acumulació ho fa amb el caràcter neuròtic del capitalisme tardà, que dilueix i aliena la identitat personal.

Per il·lustrar aquest recurs he triat dos artistes que fan d'aquesta figura retòrica Leitmotiv.

El primer d'ells és Armand Pierre Fernandez, més conegut per Arman²³. Ell anomena les seves peces acumulacions, que encara que dona un altre sentit mitjançant la desubicació, no utilitza el recurs Dadaïsta de l'atzar, ell fa composicions.

És interessant com aquest autor de vegades encapsula les acumulacions en resina, proposant metonímies.



Figura 14: Bluebeard's Wife 1969. Arman.



Figura 13: Acumulació d'arcs, 1960. Arman.

²² Arman, Armand Pierre Fernandez, (Niça, 17 de novembre 1928 - Nova York, 22 d'octubre 2005), va ser un artista francès, pintor i escultor

L'altra artista que em serveix per la meua argumentació és la Yayoi Kusama ²⁴. Ella utilitza l'acumulació en forma de patrons. Així el que fa és conformar una acumulació fent que els diferents elements, incloent l'espai, esdevinguin semblants mitjançant una adjectivació comuna, per exemple els punts o elements fàlics.



Figura 15: *Accumulation*, 1963. Yayoi Kusama.

En aquesta peça anomenada *Accumulation* Yayoi Kusama fa l'exercici contrari a *Bluebeard's Wife* 1969, de Arman. Mentre una conté l'acumulació, l'altra està desbordant l'objecte: l'adjectiva. Aquesta pràctica, la porta a les seves instal·lacions, com per exemple a *Infinity Mirror Room – Phalli's Field* on crea una acumulació infinita gràcies a la col·locació dels seus emblemàtics punts en una habitació folrada de miralls.

²³ Yayoi Kusama, nascuda el 22 de marzo de 1929 és una artista i escriptora japonesa.



Figura 16: *Infinity Mirror Room – Phalli's Field*, 1965. Yayoi Kusama.

Molt sorprenent és com utilitza l'acumulació als seus happenings adjectivant inclús a l'espectador i convertint-lo en element-patró.



Figura 17: *Happening 1960's*. Yayoi Kusama.

Encara que he citat aquests artistes i que la nòmina podria portar-nos a escriure varies tesines, he d'admetre que el meu gran referent és la vida. Constantment veiem exemples d'acumulacions tant d'origen natural, com producte del nostre món globalitzat i consumista.

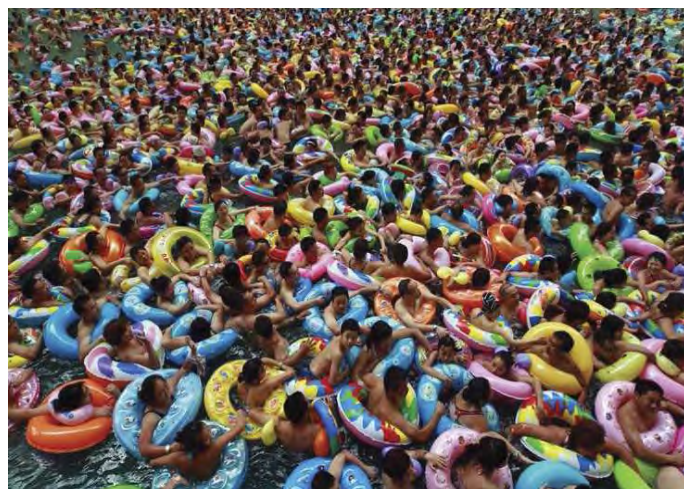


Figura 18-21: Acumulacions produïdes pel postfordisme.

L'obra: concepte i mètode

Qüestions germinals



Figura 22: Comuners ²⁵ de París, 1871

La meva peça comença a nèixer a partir de l'encontre amb una fotografia. Quan la vaig veure la maquinària creativa se'm va posar en marxa. La foto mostra unes barricades fetes acumulant llambordes i gent posada davant. La imatge es queda surant a la meua consciència com una ampolla de vidre.

La foto retrata als obrers i militars, que varen protagonitzar la insurrecció revolucionària haguda al París del 18 de març. Aquesta revolta social es coneix amb el nom de la comuna de París.

Els fets són cruentos, en aquesta revolució van executar 30.000 persones, 38.000 més van ser empresonades i 7.000 deportades. El delictes van ser una sèrie de reivindicacions que avui en dia es consideren drets de primer ordre. Encara que les fotos i la gràfica en general que es va desenvolupar en aquest sistema social és prou interessant i que els valors d'aquells ideals són els meus, el que em va percutir com artista, és l'espai generat per acumulació de llambordes.

M'explico. Tinc un interès especial en les ciutats. Les considero l'artefacte humà més gran i important donat que té el major impacte en la subjectivitat, tant individual com col·lectiva.

M'interessen molt els teòrics que intenten analitzar la ciutat, d'entre ells destaco, per la seva influència en el meu pensament en aquesta qüestió, la figura de Henri Lefebvre, i concretament el seu llibre "La Production de l'espai", en el que exposa la idea que l'espai és una producció social.

²⁵ Comuna de París, govern socialista que va dominar breument a París des del 18 de març (formalment el 26 de març) del 1871 fins al 28 de maig del mateix any. Primera experiència de govern proletari.

Altres teòrics de l'espai urbà, que m'interessen són Manuel Delgado, David Harvey, i Edward Soja entre d'altres.

Quan jo era petit vivia en una barriada obrera i quan tenia tretze anys vam anar a viure al centre de la ciutat. Aquesta nova ubicació va provocar un gran canvi en la meva subjectivitat, i és aquesta experiència la que atreu el meu interès en la relació de l'espai urbà construït i els seus habitants. Em qüestiono com l'espai genera conductes socials en mi, en la meva família i en els meus veïns. I com aquestes ens imbueixen les nostres subjectivitats. És igualment interessant com aquesta relació és recíproca. L'individu dóna usos a l'espai, i també canvia la ciutat. I això és el que em va atrapar d'aquella imatge.

Els ciutadans en la seva voluntat de canvi, destruïen la ciutat per defensar-se i alhora subvertien les estructures de pensament de les representacions socials que legalitzaven i normalitzaven l'existència d'una gran població oprimida en la precarietat. Aquells homes, no només amuntegaven llambordes per fer trinxeres, ocupaven l'espai públic per la defensa d'un ideal i feien dels carrers un espai viscut de desafiament que per la seva aparença sensorial els donava un marc de referència nou. Reinventaven la representació de la ciutat.

Igual que un arbre que creix tort, Haussmann va voler que la ciutat s'adrecés i que mai pogués abraçar la possibilitat del món que proposà la comuna.

Hausmann va fer una ordenació urbana que en cas de conflicte social, li permetés control sobre els ciutadans.

Les fotos dels fets de la comuna representen el conflicte entre el pensador urbanista i l'espai de vida que produeixen els ciutadans amb les seves necessitats socials, i l'humil símbol que ens restà és la llamborda.

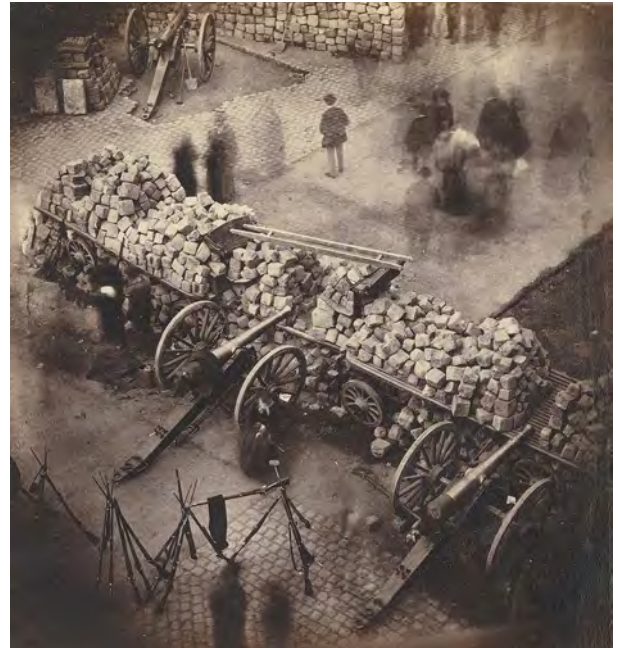


Figura 23: Barricades a la Comuna de París, 1871

Primera aproximació

Després de la trobada amb les fotos dels fets de 1871 i com a transducció cap al terreny de la plàstica, vaig començar les primeres acumulacions.

Pensava en formes planes on s'acumulesin en una representació monocroma daus i elements de joc. El resultat m'evoca les troballes arqueològiques. Aquelles còpies em servien com extranyament de l'objecte. La manipulació d'elements quotidians, de la seva aparença, i la transformació del seu material i color, els apropa a la meua representació psíquica. D'una forma que em costa explicar, en alguns aspectes em resulten més reals que els autèntics objectes, ja que els he tret una disfressa.

Feia aquestes còpies del que resultaren paisatges íntims de memòria, compulsivament i sense saber per a què. Volia representar quelcom que albirava interiorment però que no reconeixia.



Primeres acumulacions

D'aquestes peces en guardo moltes variacions, les produïa amb molta agilitat donat que el procés per dur-les a terme era mol orgànic. Les realitzava utilitzant alginat i escaiola de dentista de duresa quatre.

Segona aproximació

Quan vaig posar-me a pensar el que podia fer com treball de fí de grau, de seguida vaig voler intentar utilitzar totes les investigacions que havia dut a terme en les petites peces d'escaiola que havia realitzat. Volia apropar-me més encara a la raó per què les feia. I volia donar-li una dimensió que pogués establir una experiència teatral de presència. Aleshores el repte era canviar les dimensions i per això, com les acumulacions havien d'esdevenir més grans, vaig començar una recerca de materials alhora que em preguntava com havia de ser el format final.

Buscava forma i materialització, l'únic que tenia clar era que volia fer un paisatge per l'ànima, quelcom que imbricés la ciutat i allò íntim. Relacions d'espai entre les llambordes, com element simbòlic de ciutat, resistència de l'espai viscut subjectiu.

Com que no tenia clar el que buscava i el meu procés creatiu és construir a partir de jocs de manipulació amb la matèria, vaig determinar com a pas intermig cap a la peça final la construcció de llambordes, que en la part superior tinguessin acumulacions.

Aspectes tècnics

Motlles

Per el·laborar les acumulacions he creat motlles de silicona i encofrats d'escaiola. He utilitzat dos tipus de silicona, per la seva idoneïtat m'he decantat per la SILCAST 517 de gruó Sagristà. Aquesta és una silicona líquida d'estany amb baixa viscositat, bona fluidesa, flexibilitat i bon nivell de detall en les reproduccions. L'únic hàndicap és que no suporta moltes reproduccions.

Al principi vaig fer motlles d'una forma canònica, però com que una de les cares havia de quedar soterrada a la peanya de formigó, vaig fer motlles per immersió.



Motllos



Grup de Motllos

Materials dels positius

Com a material per construir aquestes llambordes vaig provar:

PLASTICRET

Sistema acrílic bicomponent a base de resina ecològica i càrrega mineral.

El vaig desestimar perquè donava una sensació d'artificialitat tant al tacte com visualment. La definició era bona però no em transmetia l'urbanitat que jo buscava.

BASE ARTIMIX 4

Morter cel·lular de restauració. Recuperació de volumens, pedres. Modelable i es pot esculpir. Ideal per treballs de rehabilitació i creació de nous ambients. Aquest era més adequat però no aconseguia un nivell de pesantor visual suficient. El material resultava massa càlid. Ensem amb això és un material a tenir en compte ja que el seu nivell d'imitació de materials com el formigó o la pedra és excel·lent. A més té l'avantatge de ser molt lleuger i que la seva forma de treball permet omplir motlles i continuar treballant-los com si fos una pedra o una escaiola.

GEOLITE®MAGMA 20

Per últim vaig utilitzar diversos tipus de formigó. El més adequat que vaig trobar és GeoLite®Magma 20 que és, juntament amb l'acer pels armats i la fibra de vidre, el material del que estan fetes les meves llambordes.

Un geomorter fluid idoni per passar, reparar y consolidar estructures i infraestructures de formigó armat. Aquest material és deliciós en quant a detall i aparença però té dos inconvenients. És molt pesant i pateix per consolidar-se en mides petites.

Crec que he fet una gran troballa amb aquest material donada la seva adequació a l'escultura pública, encara que en els mides que jo l'he utilitzat si pretengués una alta durabilitat en exterior no funcionaria. Però a partir dels 10 mm aconseguix que unes partícules de mineral que té a l'interior se soldin amb el formigó garantint un material amb la durabilitat de les roques minerals.



Vista del meu estudi

Primeres llambordes

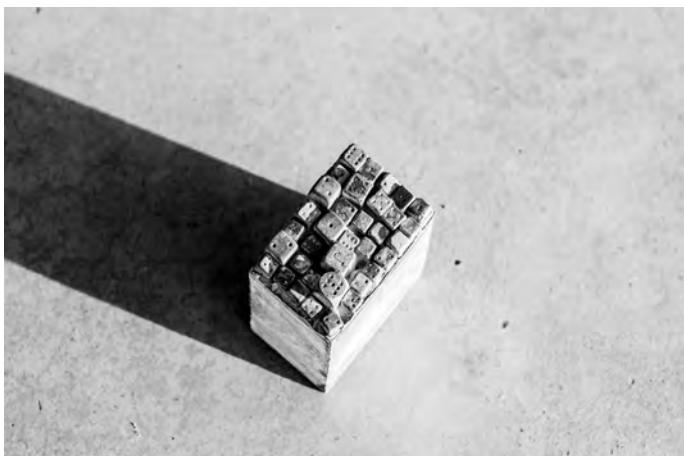
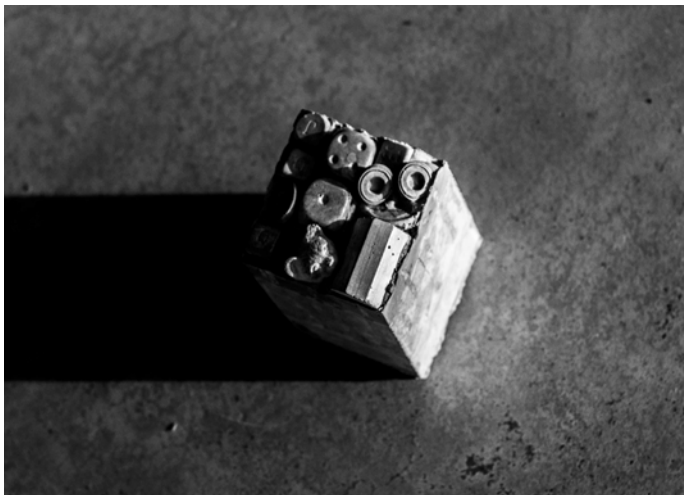
En aquesta segona etapa vaig documentar-me de totes les mides de llambordes que han estat utilitzades al llarg de la història i les vaig refer amb acumulacions en la seva cara superior. Aquestes feien referència a l'atzar i la infància. Per un costat utilitzava el valor simbòlic que el paper de les llombardes ha tingut en les revoltes socials, i per una altra intimava amb la idea d'allò humà que es vol preservar, el valor resiliènt de la nostra infantesa.

Al principi només col·locava les acumulacions damunt la llamborda de formigó i les pegava amb Adalit, però després vaig decidir integrar-les fent una capa de formigó i sumergint-hi els daus i les peces de joc.

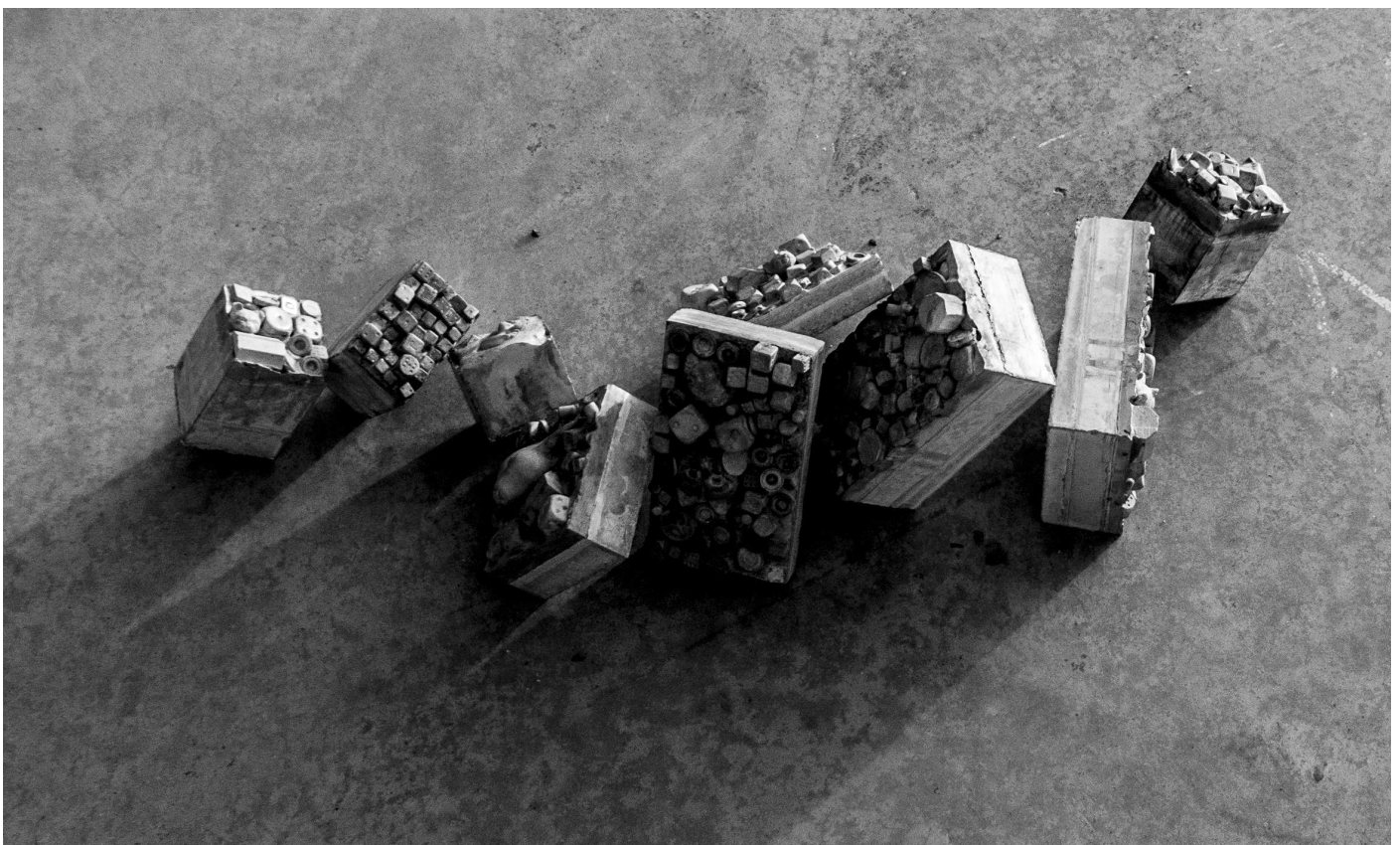


Segones acumulacions.

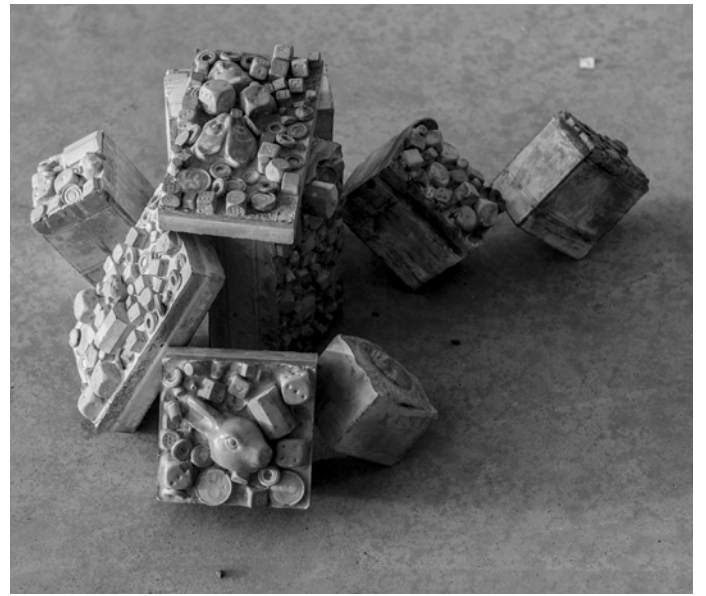
El següent pas consistia a trobar una forma de relacionar totes les llambordes en un grup escultòric. El primer que vaig fer va ser escrutari la relació de les meves peces amb la llum i l'ombra projectada, experimentava i buscava un accident que em posés sobre la pista de quina havia de ser la forma de la peça final.



Aquestes fotografies són intents, reflexions espacials, observacions i percepció recíproca amb les meves peces. Buscava una composició, una relació espacial que intensifiqués, amb les sensacions que transmetés, el seu significat.



Instal·lacions d'acumulacions



Les acumulacions

Després dels exercicis compositius amb les llambordes, vaig fotografiar l'estudi. Aquesta feina és una pràctica habitual autoimposada, un mètode d'estranyament cap al meu treball, purament metodològic. Fotografar l'estudi, em permet seguir el fil del discurs de l'obra i, alhora, distanciar-me'n, registrar-ne la seva evolució i deixar constància dels accidents, que en els meus processos artístics són germinals.

Aquestes fotografies van revelar que les acumulacions de daus a la tauleta eren molt projectives. Estaven carregades de sentit metafòric. Aleshores, vaig adonar-me que el continent de la meua obra no expressava amb prou intensitat el contingut, que les peces juxtaposades i escampades sobre la superfície de la tauleta de treball, expressaven millor el contingut del que volia comunicar.





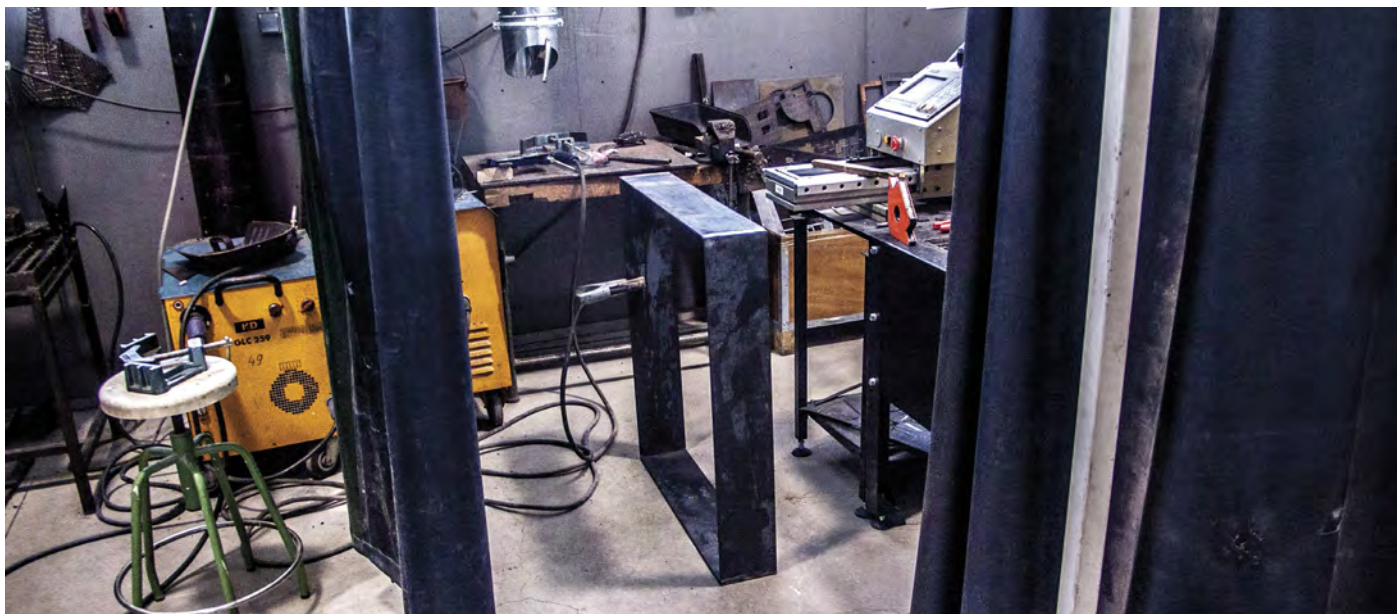
El que més m'impactà va ser la dificultat de fixar la mirada en un punt. Es produïa una vibració que em recordà l'espai que es genera en els quadres de Jackson Pollock. És fa difícil una representació mental de la totalitat, talment com un mapa que ens desborda per la seva complexitat. Estava a la fi més aprop.

La presentació final

Per a mi allò més íntim de les ciutats és la son conquerint espais de vida. El dormir. Un dels processos artístics que realitzo consisteix a fotografiar passatgers de tren que van a Barcelona des de Reus. El tren surt a les 5:33 del matí. El que m'atreu i em fa acumular aquestes imatges és que, si bé la ciutat és escenari, lloc (tropo) de trobada, desordre viu on es despleguen les potencialitats, també és lloc d'alienació. És el lloc d'encontres superficials d'un ésser consumista en un entorn ple d'imatges publicitàries i objectes de consum. Però a les cinc del matí tothom dorm i es crea una il·lusió d'humanitat i de dissolució de la solitud. Vaig pensar que el millor continent per l'acumulació era un llit.



Vaig decidir crear un marc de ferro amb les mides d'un matalàs individual, que per temes de mobilitat, l'he acabat fent en dos marcs d'acer al carboni, que són sumats els contenidors de mida de llit que necessitava per relacionar la ciutat i el ciutadà.



Vaig portar els marcs a l'estudi i els vaig omplir amb les acumulacions de peces de formigó. A partir d'aquí, vaig encetar un període de reflexió, un debat del context i la manera, el com i l'on, aquesta peça havia d'exposar-se.

L'obra: ab urbe condita



Ab urbe condita és una escultura composta per dues estructures de ferro, dos caixons omplerts de petites peces de formigó.

Els dos caixons de ferro mesuren 80 x 90 x 15 cm cadascun . Els dos sumats formen un paral·lelepípede rectangular o cuboide que equival al somier d'un llit individual.

Per construir el marc he hagut d'aprendre a soldar i els acabats són matussers, no esteticistes, però no resten força a la peça. El material parla i desvetlla reminiscències. Talment com el formigó, el metall també presenta imperfeccions i ferides com l'urbs i els urbanites, com els traumes de la memòria històrica social i personal.

He utilitzat dos ortoedres per la mateixa raó que han estat mol utilitzats en l'escultura occidental: per la seva capacitat d'elaborar discursos abstractes, interpelant l'espai i articuland-lo. Només cal adonar-se'n que l'ortoedre i les seves variants, són les estructures més comunes en les edificacions humanes.

A la història de l'art en trobem una profusa utilització que s'inicia de forma explícita, en la cultura occidental, a l'arquitectura grega i que arriba als nostres dies amb figures tant importants com Malevitch, Oteiza i Donald Judd, per citar-ne alguns.

En el cas concret de la meua obra, he triat aquesta geometria per la seva brutal presència i fràgil absència. Dit d'una forma més planera: els caixons apareixen i desapareixen de la nostra consciència mentre observem l'escultura. Això, és degut a que, com va teoritzar l'escola de la Gestalt en els seus estudis de les lleis perceptives, la fenomenologia psíquica de la percepció és dinàmica i dicotòmica.

Com ja he esmentat, els caixons són plens de peces de formigó. El mètode d'elaboració dels elements que conformen aquesta acumulació és el que ja he explicat a l'apartat de motllos i a l'apartat de materials dels positius : silica SILCAST 517 i GeoLite®Magma 20.

Les petites peces de formigó són clonacions d'elements de joc: daus, ninos, fitxes i altres joguines. La seva tria té a veure amb motius instintius: una interpel·lació a la meua íntima relació amb la infantesa, els atzars vitals i el meu barri.

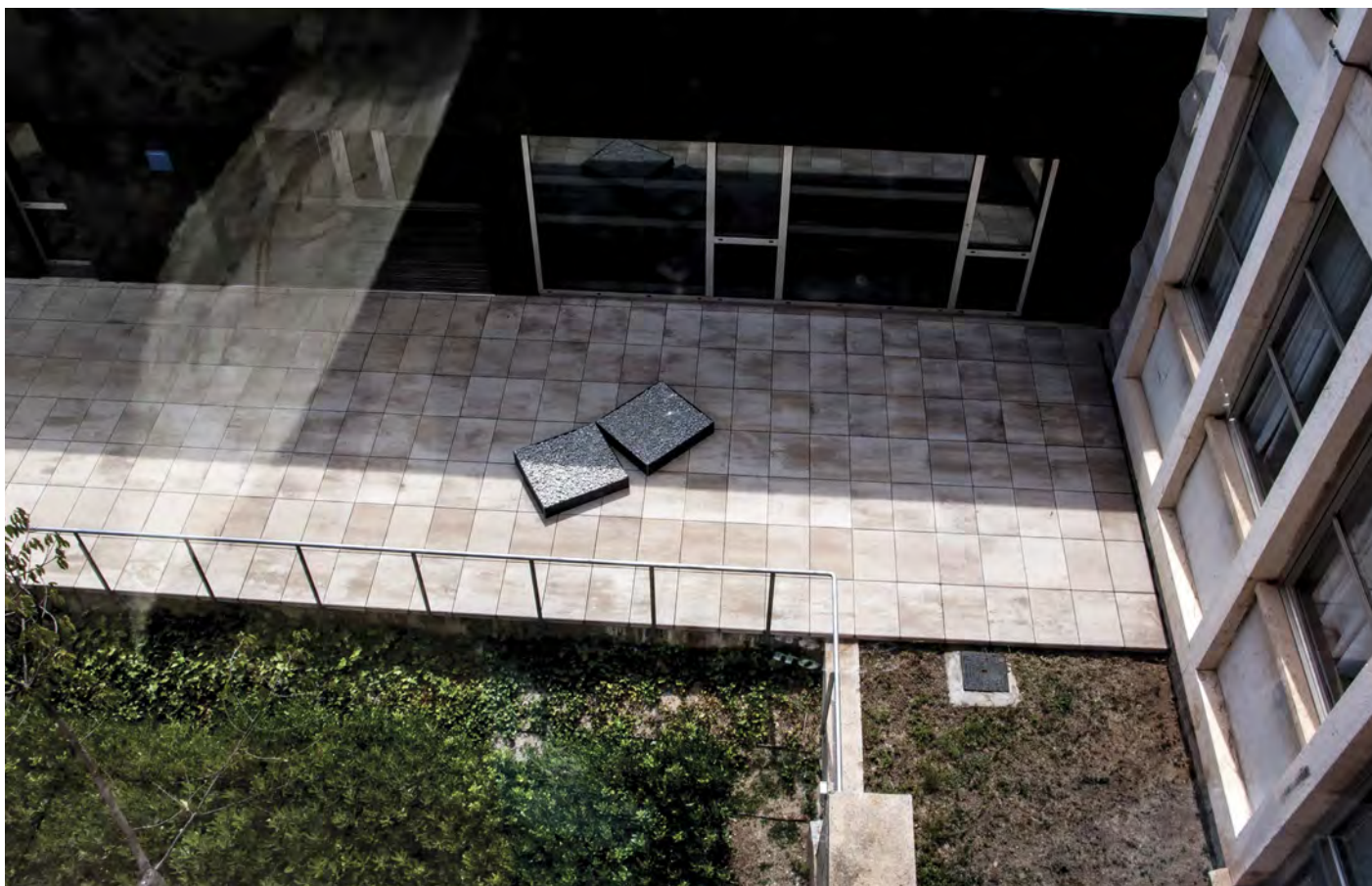
La col·locació del formigó dins els caixons és la part més complexa de formalitzar en la meua escultura. Trigo quatre hores de mitjana en dipositar els elements. Això és degut a que posiciono els petits corpuscles de formigó intentant crear un ritme, una periodicitat que produeixi en l'espectador la percepció d'espai tancat però infinit que m'interessa per la constel·lació de significats de la proposta.

No és gens fàcil d'explicar el que pretenc però, per fer-me entendre, diria que ve a ser com la perspectiva circular d'alguns quadres de Jackson Pollock. El que ell fa amb el seu dripping, jo ho faig amb l'ombra que projecten els elements de formigó i la seva textura.



He col·locat els dos caixons formant un angle de 30 graus. Considero que aquest desplaçament és necessari en el context rizomàtic de significats. Aquest moviment sobre l'eix de simetria interpel·la a l'espai i sobretot al temps per processos perceptius, els dos cuboides es relacionen oferint diferents explicacions o articulacions. La ment busca la resolució a l'esquema de moviment, escissió, continuïtat i totalitat.

Donada la dificultat de fer les oportunes provatures a la sala polivalent, he decidit exposar la peça al petit peristil o prosceni que hi ha a l'accés a l'annex d'escultura de la Facultat de Belles Arts. He pres aquesta decisió per com les formes arquitravades de l'entorn, és a dir, sobretot l'edifici i les rajoles del terra, amplifiquen el sentit de la meua escultura. És especialment important l'angle de disposició dels caixons respecte al quadriculat de les rajoles del terra.



Conclusions

L'objectiu del meu treball era formular, amb un llenguatge artístic, un coneixement que punyia i necessitava formalitzar. Volia trobar la forma idònia de transformar l'experiència en objecte. Aquest, a la vegada, havia de ser una representació simbòlica que pogués compartir, ja que en el fons ja hi rau dintre dels altres individus de la meva comunitat. Conseqüentment, pretenc desvetllar un record en els altres. Aconseguir que les qüestions que plantejo passin a primer pla de la consciència. Per aconseguir-ho, he construït un artefacte que és el més íntim i local possible, que sense caure en allò anecdòtic, esdevingui psiquisme col·lectiu.

L'estratègia per aconseguir el desplegament de la meva escultura, consisteix a activar les necessitats creatives de l'espectador. És en ell en qui es troba la responsabilitat de donar sentit a la meva interpel·lació i que en la seva llibertat arribi a un precís paisatge compartit de la consciència. Pretenc controlar l'incontrolable: la reacció de la imatge, l'activació que emet l'espectador.

Estic molt satisfet del resultat, encara que m'és molt difícil ser objectiu. M'hauria calgut un temps, una distància emocional per emetre un judici impersonal i fred que categoritzés la meva feina. Ensenms aquesta dificultat, recorrent a un exercici d'estranyament vers el meu discurs poètic, per la reacció que he percebut dels espectadors davant l'obra, crec que he aconseguit que el meu artefacte poètic desplegui les seves competències.

La metodologia del TFG, amb el seu afany de documentar amb rigor el procés artístic, és en si mateix un acte de descobriment. Et sorprèn a tu mateix amb les implicacions de la teva trajectòria i et dona la capacitat de triar nous camins. A més a més, m'ha obligat a situar-me al context artístic personal i global. He hagut de respondre'm a com, la meva feina, s'articula en el diàleg artístic, històric i actual.

Per finalitzar voldria concloure que valoro molt positivament tot el procés d'aprenentatge que ha suposat aquest últim treball del grau, i em quedo sobretot en la sèrie de preguntes que no he pogut respondre, que són en el fons el material que conforma els nous projectes artístics que necessito realitzar.

Bibliografia

Llibres:

GUASCH, Anna Maria(2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. Alianza Editorial, S.A.

GUASCH, Anna Maria(2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y otras discontinuidades*. Madrid. Akal/ Arte contemporaneo

BARASCH Mosshe(1991). *Teorias del arte. De Platon a Wincklemann*. Madrid .Alianza Editorial, S.A.

LEFEBVRE, Henri(1974). *La producción del espacio*. Madrid. Capitan Swing, S.L.

CHUECA, Fernando(1968). *Breve Historia del Urbanismo*. Madrid. Alianza Editorial, S.A.

WODICZKO, Krysztof(1995). *Art public, art critique. Textes, propos et documents*. Paris. Ecole nationale supérieure de Beaux-Arts.

PARECERISAS, Pilar(2007). *Conceptualismos poéticos, políticos y perifericos, en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid. Akal/Arte contemporáneo.

VYGOTSKY, Lev S (1978), *Pensamiento y lenguaje*, Madrid. Paidós

Barthes, Roland (1982) *Obvio y lo obtuso, lo - imagenes, gestos, voces*. Madrid. Paidos.

MASOTTA, Oscar(2009). *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*, Buenos Aires.Eterna Cadencia

ECO, Umberto (1962). *Obra Abierta*. Barcelona. Editorial Ariel, S.A.

JUDD, Donald.(1998).

PAMUK,Orhan (2009) *El museo de la inocencia*. Madrid. Editorial Debolsillo

Catàlegs d'exposicions:

JUDD, Donald.(1998). *Donald Judd Furniture: Retrospective*. Holland.Distributed Art Pub Inc

Frances ; Morris (2004) *Louise Bourgeois Tejiendo El Tiempo*. Malaga. C.A.C. Malaga

XENAKIS, Mâkhi(2008) *Louise Bourgeois : L'aveugle guidant l'aveugle* . Paris. Actes Sud

Jerry Gorovoy, Danielle Tilkin, Josef Helfenstein, Beatriz Colomina, Christiane Terrisse, Lynne Cooke, Mieke Bal, Jennifer Bloome. (2000) *Louise Bourgeois: Memoria y arquitectura*. Madrid. Aldeasa y Museo Reina Sofía

Webs:

Archives of American Art. Pages from Nov. 1966 Art international article on the the Eccentric Abstraction exhibition at the Fischbach Gallery, 1966 .Online. Edició desconeguda. [Consultat 5/6/2015] Disponible a < <http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/pages-nov-1966-art-international-article-eccentric-abstraction-exhibition-fischbach-gallery-13433>>-

Article-entrevista a Louise Bourgeois al blog !Déjenme vivir! Blog Explorando medios de insumisión civil que permitan el experimento de vivir. online. Edició desconeguda [Consultat 5/6/2015]. Disponible a < https://dejenmevivir.wordpress.com/2012/03/06/louise-bourgeois-_/>

La Fundación María José Jove . Article sobre Louise Bourgeois. online. Edició desconeguda [Consultat 5/6/2015]. Disponible a <<http://www.fundacionmariajosejove.org/coleccion-de-arte/autores/?idautor=481>>

Blog de Toni Rumbau . Article: “El Museo de La Inocencia” de Orhan Pamuk o el Teatro del Tiempo. online. Edició Toni Rumbau.[Consultat 5/6/2015]. Disponible a <<http://www.titeresante.es/2013/07/18/el-museo-de-la-inocencia-de-orhan-pamuk-o-el-teatro-del-tiempo/>>

ARMAN. Pagina web oficial. online. Edició desconeguda [Consultat 5/6/2015]. Disponible a <<http://www.armanstudio.com/arman-biography-1-es.html>>

ORHAN,pamuk. Pagina web oficial. online. Edició desconeguda [Consultat 5/6/2015]. Disponible a <<http://www.orhanpamuk.net/>>

KUSAMA, YAYOI. Pagina web oficial. online. Edició desconeguda [Consultat 5/6/2015]. Disponible a <<http://www.yayoi-kusama.jp/>>

LOOTZ, Eva. Pagina web oficial. online. Edició desconeguda [Consultat 5/6/2015]. Disponible a <<http://www.evalootz.com/>>

BROSSA, Joan. Pagina web oficial. online. Edició desconeguda [Consultat 5/6/2015]. Disponible a < <http://www.fundaciojoanbrossa.cat/>>

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/arman-bluebeards-wife-t03380>

REPLICANTE. Revista de cultura crítica y cultural. Article : El minimalismo a través de sus textos. . online. Edició desconeguda Disponible a < <http://revistareplicante.com/el-minimalismo-a-traves-de-sus-textos/>>.

Figura 1: Blog de cultura. Online. Edició desconeguda [Consultat 5/6/2015]. Disponible a < <https://curadosdespanto.wordpress.com/2012/04/30/kembo-joan-brossa-1988/>>

Figura 2: Acciones complementarias 2014. Bellas Artes Universidad complutense de Madrid. Visita al taller de Eva Lootz. online .Edició Maria Nieves Vergara. [Consultat 5/6/2015]. Disponible a <<https://extensionbellasartes.wordpress.com/page/2/>>

Figura 3: Revista digital. Article:Las atmosferas de Rebecca Horn. Online.Edició: Bettina Schuelmann[Consultat 5/6/2015]. Disponible a < <http://saberse.mx/las-atmosferas-de-rebecca-horn/>>

Figura 4: *Floor Sculpture Series (Serie escultura de suelo), Donald Judd, 1992.* online . [Consultat 5/6/2015]. Disponible a <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-floor-sculpture-series-sin-titulo-serie-escultura-suelo>>

Figura 5: *Donald Judd, Untitled, in Krölller-Müller, 1980.*..online . [Consultat 5/6/2015].online. Edició Michiel More . [Consultat 5/6/2015]. Disponible a <<http://www.michielmorel.nl/donald-judd/>>

Figura 6: Meret Oppenheim Glove (for Parkett no. 4) of 1985. Online. Edició desconeguda. [Consultat 5/6/2015].. Disponible a < <http://olga-totumrevolutum.blogspot.com.es/2011/06/meret-oppenheim-una-surrealista-en.html>>

Figura 7: *femme-coteau-2002. Louise Bourgeois.* Online. Edició desconeguda. [Consultat 5/6/2015].. Disponible a < http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/Louise-Bourgeois--Femme/07-Louise-Bourgeois-Femme-Couteau-2002.htm>

Figura 8: *Avenza Revisited II (1968) Louise Bourgeois.* Online. Edició desconeguda. [Consultat 5/6/2015].. Disponible a < <http://www.fundacionmariajosejove.org/coleccion-de-arte/autores/?idautor=481>>

Figura 9: *Femme maison. 1947 Louise Bourgeois.* Online. Edició desconeguda. [Consultat 5/6/2015].. Disponible a < <http://www.disorder.cl/2015/05/11/ojo-con-el-arte-louise-bourgeois/>>

Figura 10: Atlas mnemosyne 1921 a 1924. Aby Warburg . Online. Edició desconeguda. [Consultat 5/6/2015].. Disponible a <<http://www.mediaartnet.org/works/mnemosyne/images/3/>>

Figura 11: Caixa 47:La mort del meu pare.. Online. Edició Toni Rumbau [Consultat 5/6/2015].. Disponible a <<http://www.mediaartnet.org/works/mnemosyne/images/3/>>

Orhan Pamuk <http://www.putxinelli.cat/2013/08/17/el-museu-de-la-innocencia-dorhan-pamuk-o-el-teatre-del-temps/>>

Figura 13: acumulació d'arcs, 1060. Arman. Online. Edició desconeguda. [Consultat 5/6/2015].. Disponible a <http://www.settemuse.it/pittori_scultori_europei/arman/arman_armand_fernandez_002_accumulazione_di_archetti_1960.jpg>

Figura 14: *Bluebeard's Wife 1969. Arman.* Online. Edició desconeguda. [Consultat 5/6/2015].. Disponible a < <http://www.tate.org.uk/art/artworks/arman-bluebeards-wife-t03380>>

Figura 15: *Accumulation, 1963. Yayoi Kusama.* Online. Edició desconeguda. [Consultat 5/6/2015].. Disponible a < http://whitney.org/WatchAndListen/AudioGuides?play_id=693>

Figura 16: Figura 16:Infinity Mirror Room – Phalli's Field, 1965. Yayoi Kusama. Online. Edició desconeguda. [Consultat 5/6/2015].. Disponible a <<http://www.creativityfuse.com/2011/03/bold-polka-dot-creations-of-yayoi-kusama/infinity-mirror-room-phallis-field-floor-show-1965-98-by-yayoi-kusama/>>

Figura 17: Happening 1960's.Yayoi Kusama. Online. Edició desconeguda. [Consultat 5/6/2015].. Disponible a <<http://www.artspecialday.com/2013/10/01/gli-happening-erotici-di-yayoi-kusama-e-i-remotissimi-anni-60/>>

Figura 18-21:acumulacions produïdes pel postfordisme. Per ordre de lectura Online. Edició desconeguda. [Consultat 5/6/2015].. Disponible a <http://www.desenvolupamentsostenible.org/index.php?option=com_content&view=article&id=26&Itemid=38&lang=es>, <http://webalia.com/fotos-otras/playa-en-china/gmx-niv185-con4967741.htm>, <http://bioenciclopedia.com/contaminacion-por-basura/>,<http://www.ahoracalafate.com.ar/nota/270/mucha-gente-acude-a-los-camiones-de-salud>>

Figura 22: Comuners ²⁵ de París, 1871 . Online. Edició desconeguda. [Consultat 5/6/2015].. Disponible a <<http://www.mundosocialista.net/doc/847>>

Figura 23: Barricades a la Comuna de Paris, 1871. Online. Edició desconeguda. [Consultat 5/6/2015].. Disponible a <<https://txemanotas.wordpress.com/2009/09/05/libros-la-guerra-civil-en-francia-karl-marx/>>

Resta de Fotografies. Realitzades per David Romero pel present treball acadèmic.

Informació complementària

Adreces dels llocs on he comprat el material:

EL formigó: BIGMAT Ctra. d'Alcolea, Km. 870,6 43206 Reus (Tarragona)

El ferro: CASTELLS VILASECA Gran Via de les Corts catalanes, 222. Barcelona.

Les silicones, i el plasticret: SAGRISTÀ Productes DE JORDI SAGRISTÀ S.L. Carrer de Lima, 1, Polígon Industrial del Besòs. Barcelona.

L'Artimix: Pidecolor. C/Alcalde Joan Bertran,28 43202 Reus.

Agraïments

No volia concloure aquest Treball Fi de Grau sense agrair al meu tutor, el Sr. Oliva Torres, la seva atenció i confiança, el temps dedicat i les seves oportunes correccions.

