





RAUM  
SER, CULTIVAR Y HABITAR

RAUM  
SER, CULTIVAR Y HABITAR

PABLO DEL POZO

Universitat de Barcelona  
Facultat de Belles Arts  
Departament Arts Visuals i Disseny  
Produccions d'Art Contemporani  
Tutor: Carlos Velilla  
Curso 2016-2017

*a Lello*

## ÍNDICE

Resumen / <i>Abstract</i> .....	13
Introducción.....	17
La piel y sus capas.....	21
El contenido y el continente: del interior al exterior.....	27
El objeto como cuerpo: el peso y la monumentalidad.....	33
Obras.....	43
La precariedad en la época del «todo vale».....	91
Conclusiones.....	95
Referencias.....	97

## RESUMEN / ABSTRACT

En «Raum. Ser, cultivar y habitar» exploro la relación del artista con el taller, extrapolándolo al sujeto condicionado por un espacio que no se representa, sino que se origina a través de unos límites. A través de esta memoria y presente producción artística, ahondo en los códigos que me ofrecen los propios materiales, así como en mi condición de emigrante y la inherente necesidad de re-construir nuevos hábitats desde la pérdida.

**Palabras clave:** territorio, piel, cuerpo, límite, precariedad.

*In «Raum. To be, to cultivate, to live in» I explore the relationship between the artist and the studio. This action is extrapolated to the subject determined for the space which is not represented but originated by the limits of it. Through this kind of work and this artistic manifestation, I go deep into my chosen materials, and coming from my condition as an immigrant and my deeply-felt need of reconstruction of new lives ways coming from the missed.*

**Key words:** territory, skin, body, limit, precariousness.

*El trabajo del artista no es sucumbir a la desesperación,  
sino encontrar un antídoto para el vacío de la existencia.*

Woody Allen



## INTRODUCCIÓN

*El topos es decir, el espacio-lugar,  
parece algo importante y difícil de captar.<sup>1</sup>*

Aristóteles

Nuestra vida se divide entre dos mundos: el virtual y el físico, provocando que nuestro *ser y territorio* se expanda hacia límites desconocidos. Por consiguiente, nuestra privacidad se desvirtúa y aflora de nuevo la necesidad de intimidad, dada por la concepción del propio cuerpo y su espacio. El título de esta memoria responde al concepto *Raum*,<sup>2</sup> que desarrolla el filósofo Martin Heidegger, vinculado a la filosofía aristotélica entorno al espacio envolvente, el llamado *topos*.

Ante esta globalización y falta de pensamiento crítico —mermado ante los nuevos dispositivos tecnológicos—, me es prioritario el hecho de

<sup>1</sup> Aristóteles (1995) *Física*. Madrid: Gredos. Capítulo IV, 212a8, p. 239.

<sup>2</sup> «El verbo *räumen* significa «espaciar», «despejar», «abrir camino», «quitar del paso». Evidentemente, en el contexto de la presente discusión en torno al arte y el espacio optamos por «espaciar». Asimismo, es importante tener presente la particular noción de espacio (*Raum*) y de espacialidad (*Räumlichkeit*) que maneja Heidegger. Para él, el espacio no es una magnitud en la que están contenidos todos los cuerpos en un mismo tiempo, sino un elemento constitutivo del mundo. Cuando Heidegger habla de espacio piensa primariamente en un espacio entendido en términos *existenciales* y no físicos; en otras palabras, se trata de un espacio vital, pragmático, significativo y público que remite al ámbito de acción en el que se desarrollan las actividades de la vida cotidiana. Se trata, por tanto, de un espacio que se diferencia del espacio geométrico, físico, cuantitativo y homogéneo, en el que simplemente medimos la distancia de los objetos. De esta manera, Heidegger invierte el planteamiento del problema del espacio: el espacio no se representa, sino que se hace, se produce» extraído de Heidegger, Martin (2012) *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder, p. 22.

tener y estar en un espacio de trabajo que se convierta en refugio. El taller como hogar, que me sirve de antídoto ante las tensiones y fatigas que causa la ciudad.<sup>3</sup> Mientras que el hombre se encuentra ante un mundo alterado —y es en esas circunstancias en las que pierde su atributo más esencial, es decir, la posibilidad de meditar—, poseer un taller es sinónimo de recogimiento para precisar qué es lo que cree y qué es lo que no cree, ‘lo que de verdad estima y lo que de verdad detesta’.<sup>4</sup> En ese momento, se lleva a cabo el *ensimismamiento* del artista.

Frente a un contexto posmoderno en el que «todo vale», reflexiono en torno al espacio y el habitar de los cuerpos. Sin embargo, no desde el sentido de la representación sino, más bien, desde los códigos. De ahí, busco enfatizar la importancia de la *piel*: tanto como frontera y continente, como contenedora de la esencia y constructora de cuerpos. La epidermis, el límite entre *el fuera* y *el adentro*, entre lo público y lo privado, que funciona como un recubrimiento, a la vez que como memoria del cuerpo. A partir de esta frágil envoltura se consolida el *peso*.

En relación a este peso, trataré de dar luz al objeto como cuerpo y su monumentalidad. Mi meta es mostrar que cuando la realidad no me es suficiente, ‘la necesidad del producir artístico se convierte en generador de las nuevas formas del mundo físico y estas, una vez asimiladas, se convierten en identidades’.<sup>5</sup> Por ello, para mí el peso no precisa de su monumentalidad que reside de la mirada subjetiva del espectador.

Por otra parte, mis piezas no se pueden concebir sin el espacio, a la vez que conforman un territorio. La relación entre estas configura las dimensiones y la fisicidad del espacio, mientras que los vacíos quedan como sustratos sensitivos de aquello que podía haber sido o estado. Asimismo, como emigrante que soy, el desplazamiento se vislumbra entre mi producción y en dicha ausencia de mis orígenes. Por ello, a lo largo de estas páginas intentaré dejar patente mi necesidad de re-construir nuevos territorios desde la pérdida.

Por último y desde hace tiempo, mi producción artística se ha ido construyendo a base de materiales encontrados, industriales y/o tradicionales como el barro. Estos elementos han ido dotando a mi obra de una cierta estética en la que la precariedad tiene un papel relevante, a causa de las

circunstancias que estamos viviendo. Así pues, a falta de presupuesto para la elaboración de proyectos de mayor presupuesto, tengo la obligación de construir bajo mínimos, así como la de mirar la realidad con otros ojos. En definitiva, tomo la precariedad como un recurso formalista y consecuencia de las reflexiones en torno al mundo que me rodea.

<sup>3</sup> T. Hall, Edward (2003) *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI de Editores. S.S. de C.V., p. 219.

<sup>4</sup> Ortega y Gasset, José (2015) *Meditación de la técnica: Ensimismamiento y alteración*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 27.

<sup>5</sup> Smithson, Robert (2009) *Robert Smithson. Selección de escritos*. México: Alias, p. 43.

## LA PIEL Y SUS CAPAS

*Y en este terreno la pintura persigue sin descanso el destino del cuerpo,  
es decir: ENCARNA. La pintura es tanto piel como sangre.<sup>6</sup>*

Marek Sobczyk

Todo está formado por una piel —superficie— que recubre o delimita un contenido. Sin embargo, cabe la posibilidad de que la forma esté, en realidad, generada por subcapas, pues todo lo que vemos de un cuerpo no es más que su superficie. Así, la piel es el resultado de la yuxtaposición de diversas envolturas y, a su vez, donde reside lo visible pero también la ocultación y el contenido de estas. Es decir, la superficie es, por lo tanto, el nuevo plano estético en el que entra en juego lo visible y lo invisible.

Asimismo, Robert Ryman con la utilización de sus ‘blancos’ genera piezas desde el depósito de capas que, a través de la pintura, crea cuerpos pictóricos de materia y luz.

El recurso de Ryman al blanco es paradójico en tanto en cuanto le ha servido para esconder, lo mismo para revelar, una estructura acumulativa; es decir, ha escondido su proceso pictórico empírico bajo un manto de blancos para revelar su pintura en su integridad. El blanco, pues, en lugar de aludir a una vaciedad virgen o resolverse en ella, sacaba a la luz la intensa actividad superficial de la

<sup>6</sup>Sobczyk Marek (2011) *De la fatiga de lo visible*. Valencia: Editorial Pre-textos, p. 31.

obra y su preparación subyacente.<sup>7</sup>

De este modo, la importancia de las pinceladas sobre la superficie de la tela va creando unos revestimientos como capas de tiempo que se generan debido al gesto pictórico, así como a la búsqueda del comportamiento de los materiales en su ejecución. Por ello, ‘todo lo que interviene en la creación de una pintura modifica su constitución estética, y por consiguiente su superficie’.<sup>8</sup> De hecho, aquello visible en el soporte vendrá dado por la huella del artista, que transforma la capa exterior para dotarla de otros sentidos.

Si hablamos del rastro del artista, es indispensable hablar de obras como la de Rosa Amorós. La artista catalana afirmó lo siguiente: «la materia es muy importante y siempre escojo aquella que me permite explicar un determinado pensamiento o sensación».<sup>9</sup> El barro cocido es el material con el que trabaja, percibiéndose en sus obras una relación alquímica entre dicho material y la propia artista. Así, una de las características que se pueden apreciar en sus obras es la carga visceral y existencial que se desprende de ellas. Además, su relación con el material parece catártica en cuanto que su cuerpo se prolonga mientras moldea el barro que, en esencia, es un material ‘dúctil cuando está fresco y frágil cuando se ha secado. Además, el trabajo con barro cocido preserva la huella de la mano, algo muy evidente en las piezas de Amorós’.<sup>10</sup>

De hecho, en el trabajo de la artista catalana se pueden encontrar ciertos parecidos —tanto a nivel conceptual como, tal vez, formal— con mi obra *Pieles*. El origen de esta pieza se encuentra en el proceso de trabajar manualmente el barro al amasarlo y estirarlo, hasta convertirlo en una *piel*, desde donde formo cuerpos posteriormente. En consecuencia, establezco una especie de alquimia con el material que configura toda una naturaleza de índole antropomórfica. Al mismo tiempo, mediante el proceso de formalización de estas formas orgánicas —con un número compositivo al «azar»<sup>11</sup>—, se pueden apreciar diferencias entre sí a causa de las diver-

<sup>7</sup> Storr, Robert., Kinle, Catherine., Zelevansky, Lynn., Norden, Linda (1993) *Robert Ryman*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 21.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>9</sup> Bosco, Roberta (2015) *Las obsesiones de Rosa Amorós* [en línea]. *El País*.

<sup>10</sup> Amorós, Rosa (2015) *Rosa Amorós. Despojos i dèries* [en línea]. *Fundació Suñol*.

<sup>11</sup> El número y la distribución de cada una de las piezas de barro de *Pieles* están basados en la necesidad catártica y visceral, así como en la pretensión de romper con la relación directa que podría darse con los jardines japoneses.



Rosa Amorós, *Despojos II*, 2012. Fundació Suñol.

sas rasgaduras, convulsiones, gestos, heridas, etc. Todos estos cuerpos han sido pigmentados para conseguir el resultado de unas segundas pieles, de visibles *costras pictóricas*.

Así, como ya afirma Elena Mir en *La piel de la luz*, ‘estas [segundas pieles] actúan como una nueva realidad física del mundo, tan reales y palpables como nosotros mismos, como una prótesis del propio cuerpo’.<sup>12</sup> De esta manera, la relación cuerpo-materia me permite construir toda una arqueología, una especie de yacimiento con unas formas muy similares a los fósiles, a cuerpos cadavéricos. Entorno a ellos, se vislumbra el peso psicológico y visceral de la pieza. De hecho, es en esta carga más existen-

<sup>12</sup> Mir Sánchez, Elena (2016) *La piel de la luz. Soportes de proyección en la obra intermedia* [en línea]. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos. p. 189.

cial donde reside el verdadero *corpus* de la obra.

Por otra parte, la pieza conformada a partir de barro y pigmento se sitúa entre los límites de la pintura y la escultura. Mientras que, por un lado, el barro ha sido tratado de la manera más escultórica posible o, en otras palabras, con una de las técnicas más primarias (dando forma con las manos), los códigos de la pieza son puramente pictóricos: color, fondo, forma y composición, entre otros. Sin embargo, la integración con el espacio físico es notoria por los límites difuminados de un pigmento que, a su vez, integra y desintegra la arquitectura del lugar expositivo. *Pieles*, en definitiva, nos evoca a otra dimensión más cercana a un paisaje árido, en ruinas y donde la frontera entre *lo vivo* y *lo muerto* se desdibuja.

Por otro lado, la piel actúa como una frontera que limita dos espacios marcados por la *piel-superficie*. Estos dos espacios en uno se construyen durante la acumulación de pieles, y/o capas que van estructurando un cuerpo-objeto. Al mismo tiempo, mediante los pliegues, el material va cogiendo forma hasta crear un volumen, es decir, las capas acaban siendo entendidas como una *materia líquida*.

Con todo, esto solo se da con ciertos materiales como el barro, la parafina o la escayola, mientras que, en otras obras, —y como sucede en la propia arquitectura y en el taller— se conforman de una primera estructura «ósea». Es decir, objetos como los caballetes y tablones, por ejemplo, terminan por funcionar como contornos del propio espacio. A su vez, estos se convierten en *pieles supletorias externas* que, como cualquier barrera, su función es la de defensa y recogimiento para uno mismo. De este modo, la frontera divide y dota de categoría a los espacios: *lo público* y *lo privado*.

Además, estos elementos que envuelven y estructuran los cuerpos me sirven como nuevos soportes, aunque no necesariamente pinto sobre ellos. Es así, por cómo manipulo el material y lo tomo como eje, que podría afirmar que me baso más en la presentación que en la representación.

Desde esta misma línea de presentación como base, el artista griego Jannis Kounellis trabajó de manera tautológica sus instalaciones, vinculadas al Arte Povera. La utilización de los materiales pobres e industriales de Kounellis no hacen referencia a discursos de *posibles* como se da en la representación, sino a la lectura de los códigos que conlleva el material expuesto.

Kounellis puntualiza siempre que «presenta y no representa», lo cual significa que está más allá de la segunda discontinuidad cognitiva, la del siglo XIX, y que en consecuencia sabe que toda la la-

bor libertaria de la vanguardia histórica se basa en la combinación de la presentación y de la formalización de imágenes.<sup>13</sup>

Es justo a partir de este discurso desde el que parto mi producción artística; a la hora de entender el material y sus características, construyo la forma hasta generar nuevas lecturas. Así pues, es en la superficie y en la forma donde radica un lenguaje propio a través de los materiales que terminan por marcar la línea discursiva de las obras.

Además, tampoco debe olvidarse que los materiales de los que me sirvo tienden a quebrarse, romperse, descomponerse... ya sea por la forma de empleo como por su fragilidad característica —como, por ejemplo, el *Tengujo*, un papel tisú japonés de gramaje muy ligero, que se emplea para la preservación y reparación de libros. De hecho, las incisiones, heridas, provocadas por el gesto en algunas de las piezas también pueden, a su vez, identificarse como pieles sensibles al tiempo y a su exposición.

Este hecho se refleja en *Losa*, una pieza de cemento recubierta de dicho papel y creada desde la superposición de capas. Desde la fragilidad, —tanto anímica como material— desarrollo un cuerpo, paradójicamente, más fuerte y pesado, mientras que en la realidad este se deteriora como una *piel de tiempo*. Es decir, concibo la piel como elemento resistente que es carcasa del cuerpo ante la fenomenología del exterior que la menoscaba y la debilita.

Aquí reluce la idea de la piel como memoria, como registro del pasado. Es decir, un contenedor de recuerdos y, a su vez, una alarma ante aquello que nos daña; este es, precisamente, el nexo de unión que pretendo establecer entre la materia y el yo como sujeto. Algo que, como afirmó el crítico de arte italiano Germano Celant, ya hizo en su producción artística Giovanni Anselmo. En su pieza *Sin título (Estructura que come)* de 1968,

el carbón es luz solidificada, luz que ha sido la del sol, convertida en clorofila por las plantas y que, a su vez, por la acción del tiempo geológico, se ha convertido en mineral. La obra es un organismo vivo. Lo que come es la estructura, pero no sabe que ella también va a ser devorada por el tiempo. De ello habla ese pequeño montón de arena, ruina melancólica que anuncia el futuro del granito sometido también al inexorable paso del tiempo. A Giovanni

<sup>13</sup> Moure, Gloria (2001) *Jannis Kounellis. Obras, Escritos 1958-2000*. Barcelona: Polígrafa, p. 16.



Jannis Kounellis, *Sin Título*, 1969. Galería L'Attico.

Anselmo le preocupa el tiempo en esencia. ¿No está el granito sometido a la erosión, del mismo modo que la verdura pierde agua y vitalidad y muere casi cada día? Nada es eterno.<sup>14</sup>

Así pues, las capas acaban convirtiéndose en sedimentos de tiempo, al igual que cualquier yacimiento arquitectónico. De hecho, la arquitectura responde muy bien a la idea de caparazón y/o prótesis orgánica donde nuestros límites corporales se difuminan y ceden esa función protectora del cuerpo a los muros de la casa, o en mi caso al del taller, que es la exteriorización de mi propia piel.

<sup>14</sup>Fernández Polanco, Aurora (1999) *Arte Povera*. Guipúzcoa: Nerea, p. 59.

## EL CONTENIDO Y EL CONTINENTE: DEL INTERIOR AL EXTERIOR

*El carácter de la piel (o membrana) que existe entre el espacio exterior y las dimensiones delimitadas del cuerpo humano está fundamentalmente relacionado con el modo en que el espacio está definido y dimensionado a nivel psicofísico —por ejemplo, a través del color.<sup>15</sup>*

Siegfried Ebeling

No es desdeñable pensar que el contenido y el continente son dos partes de un todo. Sin embargo, ambas dimensiones, en la mayoría de los casos, acaban por ser intrínsecas la una de la otra. De hecho, la superficie de los materiales funciona como principal elemento de continente. A partir de aquí, cabría preguntarse lo siguiente: qué es lo que contiene —si es que contiene algo— y por qué lo contiene. Es decir, al haber un continente y, por ende, un contenido ya se está creando la existencia de dos espacios: *lo interior* y *lo exterior*.

Según las características de los materiales, el continente responderá como contenedor en sí mismo. Así ocurre en el caso de los «sub-objetos» de Eva Hesse, cuyos cambios producidos por el tiempo en los materiales eran parte del atractivo para la artista, ya que usaba el látex como material precedero. De este modo, la memoria registrada en la «piel» de este material implica que llevaba el tiempo inscrito en su esencia. Por ello, el contenido se ve reflejado en el devenir del 'látex que cambia de color y

<sup>15</sup>Ebeling, Siegfried (2015) *El espacio como membrana*. Barcelona: SD Edicions, p. 52.

se endurece con el transcurso del tiempo'.<sup>16</sup> En consecuencia, lo interior y lo exterior se difuminan en el mismo material provocando, según O. Friedrich Bollnow, una doble vertiente: por un lado, el *topos* entendido como «lugar», pues todo tiene en el espacio su lugar natural; y, por el otro, el *topos* concebido como «espacio», en el sentido de poseer la capacidad de contener algo, es decir, de tener espacio para recibir algo.<sup>17</sup> Bollnow apunta que

el espacio no es un sistema de relaciones entre las cosas, sino la delimitación, realizada desde el exterior, del volumen ocupado por un objeto. El espacio es el espacio hueco limitado por una envoltura que le rodea y en el cual dicho objeto cabe perfectamente [...] Como tal espacio hueco, es necesariamente finito [...] Más allá la palabra pierde su sentido.<sup>18</sup>

De manera parecida ocurre en mi obra *Vestigios*, pues esta se constituye como un recipiente, un contenedor de vacío donde hubo un «cuerpo» y donde ahora solo quedan las huellas del proceso. Al entender la pieza como un objeto-cuerpo con un carácter temporal y de memoria, la sensación del interior al ver los rastros del cartón es cercana a la de estar observando una especie de piel desgarrada. Así pues, presento la ausencia desde una sensación de resistencia de un cuerpo —que *ya no es*, haciendo alusión a la filosofía heideggeriana—, comprimido por otro que funciona como continente. De hecho, es en el contenido de *Vestigios* donde reside toda la carga sensitiva y generadora de espacios.

Aún y así, el objeto recipiente preserva un contenido, es decir, un interior, que actúa como espacio íntimo, de tal manera que en mis obras se refleja una necesidad de recogimiento personal. Los individuos somos contenedores de nuestros propios pensamientos y sentimientos, que actúan como contenidos creados desde la experiencia y, por tanto, son cambiantes. Por ello, el continente se vuelve inmaterial y son los propios

<sup>16</sup> Fer, Briony (com.), Rosen, Barry (com.). *Eva Hesse. Trabajos del estudio*. (Exposición celebrada en Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, del 14/05/2010 al 01/08/2010). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2010.

<sup>17</sup> Rementería, Iskandar (2006) *Consideraciones sobre el arte y el espacio en la obra de Chillida y Heidegger* [en línea]. Euskonews.

<sup>18</sup> Rementería, Iskandar (2006) *Consideraciones sobre el arte y el espacio en la obra de Chillida y Heidegger* [en línea]. Euskonews. Dentro de: Bollnow, O. Friedrich, (1969) *Hombre y espacio*. Barcelona: Editorial Labor, p. 36.



Eva Hesse, *Repetition Nineteen III*, 1968. MoMa.

miedos los que actúan como barreras.

En mis piezas, dichos márgenes marcan el tipo de espacio —ya sea íntimo, de ausencia, público, etc.— y, a su vez, lo generan. Todos mis continentes son frágiles y a punto de romperse; y, de hecho, no siempre son *matéricos*, pues es el espacio el que contiene muchas de las piezas. De alguna manera, no me interesan tanto los objetos sino el espacio que hay entre ellos. En la cultura tradicional japonesa, los espacios se perciben, denominan y reverencian bajo el nombre de *ma*, o hueco intermedio.<sup>19</sup>

Por su parte, Martin Heidegger en la conferencia *Construir, habitar, pensar* de 1954 hizo su aportación al fenómeno de indeterminación universal de *lugar*. El filósofo alemán, a nivel etimológico, contraponen el concepto abstracto latino del espacio como *spatium* y *extensio* con la palabra alemana *Raum*, cuya esencia fenomenológica del espacio depende, tal y como analizó Kenneth Frampton, de la naturaleza *concreta*, claramente definida de sus límites.

<sup>19</sup> T. Hall, Edward (2003) *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI de Editores. S.S. de C.V., p. 96.

«Un límite no es eso en lo que algo se detiene, como reconocían los griegos, sino que es aquello a partir de lo cual algo inicia su presencia». Heidegger muestra que, etimológicamente, la palabra alemana correspondiente a *construcción* está estrechamente unida a las formas arcaicas de *ser*, *cultivar* y *habitar*, y sigue afirmando que la condición de «habitar» y de ahí, en última instancia, la de «ser» solo pueden tener lugar en un dominio que esté claramente limitado.<sup>20</sup>

En esta misma línea, mi pieza *Emplazamiento Temporal* no es más que el taller en el que me permito la libertad absoluta de ser y habitar, puesto que es mi espacio de trabajo y, a su vez, mi hogar. Tal y como ya mencionó el psicólogo C. R. Carpenter ante la observación de los monos en su entorno natural,

una de las más importantes funciones de la territorialidad es la del espacio, que protege contra la excesiva explotación de aquella parte del medio que vive una especie [...]. El hombre también es territorial y ha inventado muchos modos de defender lo que considera su tierra, su campo, su espacio.<sup>21</sup>

A fin de cuentas, mi taller es un espacio construido dentro de otro en el que los límites se difuminan, aunque está formado por muros y tablonos. En mi caso, es en este lugar donde el pensar y el hacer escapa de toda estructura material y donde, precisamente, un espacio de trabajo artístico se asimila al concepto de *hogar*, que ya desarrolló Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (1957).

Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. (...) La imaginación trabaja en ese sentido cuando el ser ha encontrado el menor albergue: veremos a la imaginación construir “muros” con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas. En resumen, en la más interminable de las dialécticas, el ser amparado sensibiliza los límites de su alber-

<sup>20</sup> Frampton, Kenneth. (2008) *Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia*. En: R. Krauss, C. Owens, E. W. Said, and G. Ulmer. L. *La posmodernidad. Selección y Prólogo a cargo de Hal Forster*. Barcelona: Editorial Kairós, p. 49.

<sup>21</sup> T. Hall, Edward (2003) *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI de Editores. S.S. de C.V., p. 18.

gue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños.<sup>22</sup>

Por otro lado, la idea de que sea un emplazamiento está relacionado con la teoría heideggeriana entorno al término alemán de *construcción* que acabo de citar, al convertirse mi taller en mi propio *hábitat*. Por ello, la pieza de *Emplazamiento Temporal* hay que comprenderla como una escultura en el campo expandido. Además, tanto el contenido como el continente que conforman la pieza son cambiantes, ya que es aquí donde trabajo y habito la mayoría de mi tiempo. Esto supone la presentación de mi espacio privado y, a su vez, la representación del espacio del *artista-taller*. La pieza por su contenido y formalización podría responder a la línea más historicista de la idea de monumento. Entorno a esta lógica, la pieza se ‘asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar’<sup>23</sup> en forma de significante.

No obstante, la re-presentación de *Emplazamiento temporal* es un imposible, debido a la transformación diaria y continua alteración, tanto por los demás como por mi estar y mi acción. De esta manera, las personas que entran conforman, a la vez que distorsionan, el contenido de la pieza. Estamos, pues, frente a un *site-specific* en toda su esencia. Por el contrario, el artista catalán Jordi Mitjà en su exposición *Monument. Lladres de filferro* (2012) en Espai13 (Fundació Miró) realizó un conjunto escultórico específico [para la sala], construyendo un ‘*atelier* que sirvió al mismo tiempo de espacio de trabajo y espacio expositivo. Un lugar en continua evolución centrado en tres espacios concretos: un muro de construcción artesanal, una tarima y un espacio aislado e inaccesible para el público’.<sup>24</sup> Es decir, simuló un espacio de taller cuya zona real en la que trabajaba era la única que el público no podía entrar y, por tanto, tampoco intervenir.

El desligamiento de todo soporte «tradicional» en el campo pictórico, nos lleva al concepto de *arquitectura pictórica*,<sup>25</sup> tras la aportación de

<sup>22</sup> Bachelard, Gaston (1965) *La poética del espacio*. Madrid: S. L. Fondo de cultura Económica de España, p. 28.

<sup>23</sup> Krauss, R. (2008) *La escultura en el campo expandido*. En: R. Krauss, C. Owens, E. W. Said, and G. Ulmer. L. *La posmodernidad. Selección y Prólogo a cargo de Hal Forster*. Barcelona: Kairós, p. 63.

<sup>24</sup> Mitjà, Jordi (2012) *Monument. Lladres de filferro* (Barcelona, 2015) [en línea]. Web oficial de Jordi Mitjà.

<sup>25</sup> Moure, Gloria (2001) *Jannis Kounellis. Obras, Escritos 1958-2000*. Barcelona: Polígrafa, p. 252.



Blinky Palermo con su obra *Mural*, desarrollada en los muros del centro Kunstverein de Hamburgo el marzo de 1973. Esta aportación se dio en un contexto en el que muchas fueron las voces que afirmaban que la obra monocroma sin imagen carecía de perspectiva, ‘así como de relaciones entre fondo y figura’.<sup>26</sup>

En relación con mi obra de *site-specific*, al concebir un espacio arquitectónico como objeto artístico ya estamos dando por sentado que existe una perspectiva subyacente, según la posición del espectador. Al convertir el taller en obra expositiva, los muros acaban siendo continentes que funcionan como márgenes entre lo interior y lo exterior. En este caso, los límites entre la pintura, la escultura y la arquitectura se difuminan. De esta forma, la ruptura del continente formal que se expande hacia el continente espacial está limitada por la arquitectura y la definición del territorio.

<sup>26</sup> Rose, Barbara (2004) *Monocromos. De Malevich al presente con Barbara Rose*. Madrid: Documenta artes y ciencias visuales, p. 21.

## EL OBJETO COMO CUERPO: EL PESO Y LA MONUMENTALIDAD

*Todo lo que elegimos en la vida por su ligereza se revela en poco tiempo como un peso insoportable.*<sup>27</sup>

Richard Serra

El peso es relativo a partir de cómo percibimos los elementos del entorno que nos rodea. Así pues, la relación entre el objeto y el individuo se vuelve indispensable, ya que el segundo concibe la idea de peso a la hora de observar un cuerpo que se distribuye en un espacio. Sin embargo, en mi producción artística mis trabajos más objetuales se convierten en una especie de sujetos ‘por la vocación de presencia y el modo en que se relacionan con el espectador’,<sup>28</sup> así como con el propio artista.

Este es el caso que se da en la obra de *The Yielding Stone* (1992) de Gabriel Orozco, una bola de plastilina con un peso equivalente al de su propio cuerpo que el artista mexicano hace rodar por las calles de la ciudad y cuya superficie va quedando impresa según los materiales del recorrido y los accidentes del terreno. Así, el objeto actúa como una prolongación del propio artista. Este binomio cuerpo-objeto puede remitir a las acciones de la artista Ana Mendieta cuya obra se basa en el diálogo y/o límites entre

<sup>27</sup> Serra, Richard, Bois Yve-Alain, Germer Stefan (1992) *Serra*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 11.

<sup>28</sup> Fernández Polanco, Aurora (1999) *Arte Povera*. Guipúzcoa: Nerea, p. 45.

el cuerpo y el paisaje. En este caso, la artista prescinde del objeto para ser el propio cuerpo el que está expuesto a los accidentes y naturaleza del territorio. En *Tree of Life Series* (1977) los límites entre el individuo y el entorno natural se desdibujan y Mendieta termina por quedar expuesta a los peligros de la vida salvaje, ‘fundiéndose con el suelo y el paisaje’.<sup>29</sup>

Mientras que para la artista cubana sus obras son un retorno a los orígenes más primarios y lejos de la urbe; para Orozco, la esfera ‘es una metáfora del cuerpo y de su vulnerabilidad frente al tiempo y la interacción con el espacio de la ciudad’.<sup>30</sup> No obstante, entre las vinculaciones principales de ambos artistas encontramos el peso y la identidad del propio individuo en el paisaje. Por otro lado, en esta línea no podemos olvidar el tiempo y su efecto en la superficie, es decir, en su continente. Esto se da en la obra *Asterisms* (2013) en la que Orozco expone piezas recogidas en lugares determinados y la inexorabilidad del tiempo. De hecho, es esta dimensión temporal la que trasciende a los propios objetos encontrados.

En mis últimos trabajos es evidente que por un lado estoy muy interesado e inclinado a explorar la naturaleza en las cosas. Hay una idea de tiempo, de erosión y de reconfiguración de los elementos expuestos a la intemperie, como contrapunto de la estabilidad o inestabilidad de los procesos y del hombre que está actuando en el mundo que vivimos. Entonces ahí sí vez esas dos partes entre el lenguaje del hombre, nuestra civilización, nuestra cultura, nuestro artificio como especie y esa parte de reflexión del colapso con la naturaleza y luego la relación con ella.<sup>31</sup>

De esta manera, es mediante los residuos de los habitantes que han vivido en un lugar determinado que Orozco re-presenta un paisaje residual. Trasladando esta lógica de construcción de un terreno en base a sus elementos, realizo mi pieza *Desplazamientos* (2017), creada a partir de elementos encontrados en el espacio de la ciudad y que están vinculados a la propia tierra. Esta relación recae tanto en el lugar donde resido actualmente, Cataluña, como en el recuerdo de la tierra de la que provengo, Extremadura. Así, por medio de plataformas móviles, presento diversas por-

<sup>29</sup> Santana, Lynda (2012) *Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas* [en línea]. *Art Globalization Interculturality*.

<sup>30</sup> Palacios, Alfredo (2011) *Gabriel Orozco: la mirada inquieta* [en línea]. *Blogspot*.

<sup>31</sup> Fernández, Edgar A. (2013). *Obras de Gabriel Orozco hechas de erosión y tiempo* [en línea]. *Excelsior*.

ciones de materiales y fragmentos que acaban por crear dos entornos: por un lado, el que remite a la actualidad y, por otro, el que remite al pasado. *Desplazamientos* es, en realidad, un trabajo de composiciones cambiantes por la posibilidad de desplazamiento de las plataformas, que componen una obra capaz de conformar diferentes «paisajes» entre sí. La pieza es en sí deudora de trabajos como, por ejemplo, *El Palacio Enciclopédico* de la artista zaragozana Lara Almarcegui y comisariado por Octavio Zaya en la 55ª Bienal Internacional de Venecia (2013). De hecho, el mismo Zaya apostilló que

Almarcegui trabaja en la frontera entre la regeneración y la decadencia urbanas, investigando los espacios de transición donde el orden urbano se encuentra con el orden natural, descubriéndonos las conexiones entre nuestro pasado y nuestro futuro, y deconstruyendo edificios y arquitecturas, mostrando los materiales desnudos e inexpressivos de los que están hechos los edificios. Se trata de trabajos que conectan los exteriores con los interiores, y el interior con la conciencia de uno mismo.<sup>32</sup>

Sin embargo, *Desplazamientos* se acerca a una apropiación de aquellos interiores derruidos cuya esencia recae en la temporalidad de los materiales. Además, el peso de los materiales escogidos tiene su razón de sí: carbón de Extremadura, ruinas de los edificios, tierra del subsuelo de Barcelona... que trascienden más allá de su fisicidad para responder a aquella sensación de desamparo y angustia personal. A fin de cuentas, *Desplazamientos* es una instalación que juega con la idea del *estar* y *no estar*. De hecho, como afirma Bachelard, muchos ‘filósofos, cuando confrontan el adentro y el afuera, ya piensan en términos de *ser* y *no ser*’.<sup>33</sup>

El «más acá» y el «más allá» repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera: todo se dibuja, incluso lo infinito. Se quiere fijar el ser y al fijarlo se quiere trascender todas las situaciones para dar una situación de todas las situaciones. Se enfrenta entonces el ser del hombre con el ser del mundo, como si se tocaran fácilmente las *primitividades*. Se hace pasar a la categoría de absoluto la dialéctica del aquí y del allá.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Zaya, Octavio (2013) *Lara Almarcegui*. Madrid: Turner, p. 4.

<sup>33</sup> Bachelard, Gaston (1965) *La poética del espacio*. Madrid: S. L. Fondo de cultura Económica de España, p. 186.

La idea de un trabajo «móvil» responde a los cambios hacia aquellos distintos lugares donde he vivido hasta entonces. En consecuencia, la sensación de nostalgia y desarraigo por una tierra en la que nació y me crié son el estímulo para crear *Desplazamientos*. Además, la ruptura con un territorio suscita un replanteamiento de identidad y provoca una desubicación espacio-temporal. La sensación de pertenecer a una cultura, a una población, a un clima... se fractura y provoca, así, nuevos límites y nuevas posibilidades de espacios y de lugares donde poder *ser*.

A partir de esta forma de enterramiento del pasado vinculado al individuo y su territorio, en el proyecto *Groundworks* (2015), la artista catalana Patricia Dauder entierra bajo 30 cm de profundidad y de manera simbólica, una 'serie de esculturas de cartón, yeso pigmentado, arcilla y madera junto con tablas de madera quemada, textiles, utensilios de fibra de rafia, periódicos antiguos, fotografías y dibujos, en una superficie de 40 metros cuadrados'<sup>35</sup> con el fin de su posterior descomposición.

Estos cuerpos reciben una fuerte carga existencial, según me cuenta Patricia Dauder en una entrevista personal, «los elementos en el espacio responden a significados». Dauder, con sus elementos enterrados —y contruidos para la ocasión—, trata 'la noción del tiempo como decadencia o evolución biológica; este desplazamiento de significado permite que el ojo vea el tiempo como una infinidad de superficies o de estructuras'.<sup>36</sup> Esto, a su vez, conduce 'a un deterioro irregular de los objetos causados por los factores ambientales, así como por la fragilidad de los materiales empleados'.<sup>37</sup> El aparente abandono al tiempo, también se percibe en mi pieza *La preservación del devenir* (2016), un conjunto de 16 cubos de barro sin cocer que fui regando durante tres meses para mantener al propio material bajo sus propias características. Posteriormente, en busca de devolver al material a su procedencia de tierra y agua, terminé por distribuir dichas estructuras en el exterior, en una parcela de la facultad. Así pues,

<sup>34</sup> Bachelard, Gaston (1965) *La poética del espacio*. Madrid: S. L. Fondo de cultura Económica de España, p. 186.

<sup>35</sup> Dauder, Patricia (2015) *Groundworks (L'Hospitalet de Llobregat, 2015)* [en línea]. *Web oficial de Patricia Dauder*.

<sup>36</sup> Smithson, Robert (2009) *Robert Smithson. Selección de escritos*. México: Alias, p. 17.

<sup>37</sup> Dauder, Patricia (2015) *Groundworks (L'Hospitalet de Llobregat, 2015)* [en línea]. *Web oficial de Patricia Dauder*.

<  
Patricia Dauder, *Groundworks (Phase #1)*, 2015. Imagen cedida por la artista.

al exponer y «abandonar» la instalación con una disposición muy similar a una ciudad en ruinas, la formalización que se hizo previamente queda totalmente atrás por la erosión natural, dejando todavía hoy unos residuos de barro como rastros.

De esta manera, Dauder responde al concepto *Raum*, ya mencionado en el segundo capítulo, por la necesidad, según declara, de «salir del taller y poder generar un proyecto en el espacio público sin que fuese, únicamente, mediante la fotografía». Debido a esto, los objetos enterrados generan una lógica de nuevo lugar marcado por las limitaciones del mismo territorio. Por ello, crea una especie de terreno arqueológico cuyos cuerpos sufren ‘las variaciones ambientales de un contexto particular en los materiales’.<sup>38</sup> En palabras de la misma artista, las «marcas sucedidas son irremediables e irrepetibles». Una descomposición orgánica que nos presenta nuevas formas que son fruto de experiencias visuales de —tal y como apostilla la crítica de arte Aurora Fernández—, una *artista de creencia*, como lo eran los artistas Povera de la época. Por ello, Dauder realiza ‘un arte esencialmente de la memoria; que busca las raíces antropológicas, que está plagado de fragmentos’,<sup>39</sup> así como

juega con una experiencia vivida que puede retardarse cuanto quiera en el juego de evocaciones que le vayan suscitando las obras. Contrariamente a un imponerse monumental, todas las componentes significativas —textura, color, composición química, peso, densidad— entran en juego y piden cada una de ellas hablar desde su territorio.<sup>40</sup>

De hecho, las asociaciones simbólicas del proyecto se dan mediante la disposición de los objetos en el espacio. Una vez desenterradas —aunque en el momento de redacción de este trabajo parte de estas esculturas aún seguían bajo tierra—, Dauder las presentó en el museo MARCO de Vigo con el fin de generar un nuevo hábitat. *Recinto*, según cuenta, «respondía a una idea de habitar» en base a unos objetos que «respiraban a una sensación decrepita». En una línea similar, se desarrolla mi pieza *Pieles* que responde a esa sensación de cuerpos cadavéricos entorno a un territorio árido y desértico. Sin embargo, los procedimientos son totalmente

<sup>38</sup> Dauder, Patricia (2015) *Groundworks (L'Hospitalet de Llobregat, 2015)* [en línea]. Web oficial de Patricia Dauder.

<sup>39</sup> Fernández Polanco, Aurora (1999) *Arte Povera*. Guipúzcoa: Nerea, p. 46.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 48.



Pablo del Pozo, *La preservación del devenir*, 2016. Obra expuesta en los jardines de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

diferentes a los de la artista, ya que mi pieza se construye directamente a partir de la idea de representación de mi propio cuerpo en el intento de materializar aquellas experiencias vividas del momento. Así, el «paisaje» ocasionado por la pigmentación de mi obra se basa en la de definir un entorno para los cuerpos hechos de barro, contrariamente a la limitación del propio espacio que sufre Dauder. Sin embargo, la reminiscencia a la muerte, al desgarrar y pesadez de la vida se vislumbran en ambos trabajos.

Por otra parte, el artista estadounidense Richard Serra trata de manera continua esta relación entre el espacio, la materia y, sobre todo, el peso. El trabajo de Serra está formado por materiales industriales y de apariencia pesada —acentuada por la corrosión material y existencial—, creada únicamente a partir de formas simples en el espacio.

El peso es para mí un valor esencial; sencillamente sé más sobre lo pesado que sobre lo ligero, y por tanto tengo más cosas que decir sobre ello, el equilibrio del peso, la disminución del peso, la adición y sustracción del peso, la concentración del peso, la contención del peso, el emplazamiento del peso, la retención del

peso, los efectos psicológicos del peso, la desorientación del peso, el desequilibrio del peso, la rotación de peso, el movimiento del peso, la direccionalidad del peso, la forma del peso.<sup>41</sup>

No obstante, el peso va ligado a la composición, es decir, a la distribución de los elementos en un mismo espacio determinado. Por tanto, el peso es visual más que físico en un espacio cargado de materia. Por el contrario, su fisicidad es inexistente pese a la sensación de peso. Por consiguiente, ‘los primeros *Props*<sup>42</sup> de Serra se diferencian entre elementos de carga y peso’,<sup>43</sup> de manera que el artista trabaja la carga a través de composiciones en equilibrio, provocando una sensación de fragilidad e inestabilidad a las esculturas. Esta paradoja contiene a aquello a lo que llamamos: *vértigo*.

Por tanto, la fragilidad en los cuerpos-objetos no está vinculado a su tamaño ni a su composición material, sino a su disposición en el espacio. De hecho, ‘Serra crea sus obras en relación con el lugar, redefine el espacio’.<sup>44</sup> A fin de cuentas, lo importante no son los objetos que habitan el espacio, como sí lo es ‘la orientación que dan al espacio’.<sup>45</sup>

De la misma manera, la sensación de peso tampoco va ligada a la monumentalidad, pues esta viene dada por la carga psicológica que adherimos a los propios materiales. Por ejemplo, las esculturas públicas del artista estadounidense Paul McCarthy son de aire, es decir, la noción del peso es casi inexistente. Sin embargo, nos referimos a sus esculturas como monumentos, simplemente porque están marcadas por su gigantesco tamaño. Una de las obras polémicas de McCarthy fue *Tree* (2014), un árbol de Navidad que el artista representó bajo la forma de un supuesto dilatador anal, —aunque McCarthy siempre negara esta interpretación. A partir de esta pieza, el artista estadounidense potenció un objeto tabú para la mayoría de la sociedad y al incidir en la psique de la población se monumentalizó

la imagen representada. Así pues, el peso de la obra recayó en su signo, más allá de su fisicidad.

<sup>41</sup> Serra, Richard, Bois Yve-Alain, Germer Stefan (1992) *Serra*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 10.

<sup>42</sup> Los trabajos de la primera serie de *Props* ‘estaban determinados por el diferente carácter de los elementos afines; es más, adquirirían su tensión de la oposición de formas de carga planas y formas volumétricas de resistencia. En la segunda serie del valor de los elementos resulta más bien de su emplazamiento que de su forma’, extraído de Serra, Richard, Bois Yve-Alain, Germer Stefan (1992) *Serra*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 53.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 54.

OBRAS

*Sin título*, 2016. Escayola y parafina. 15 x 30 x 30 cm





*Losa*, 2016. Papel japonés *tengujo* y cemento. 30'5 x 38 x 6 cm

>  
Detalle.







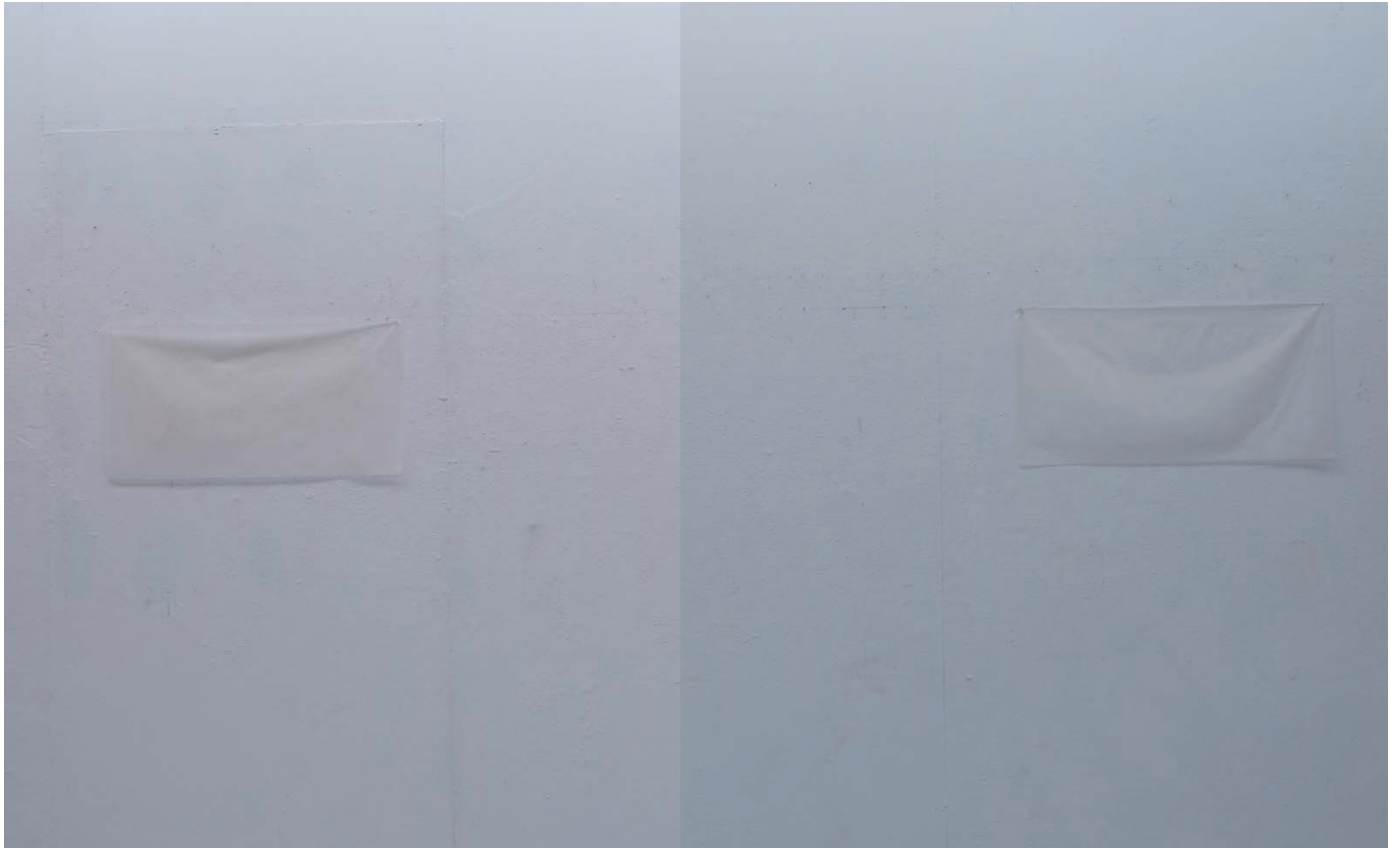
*Sin título*, 2016. Escayola. 15 x 30 x 1 cm



*Vestigios*, 2017. Escayola y cartón. 25 x 37 x 13 cm



*Sin título*, 2016. Hormigón y parafina. 8'5 x 20 x 20 cm



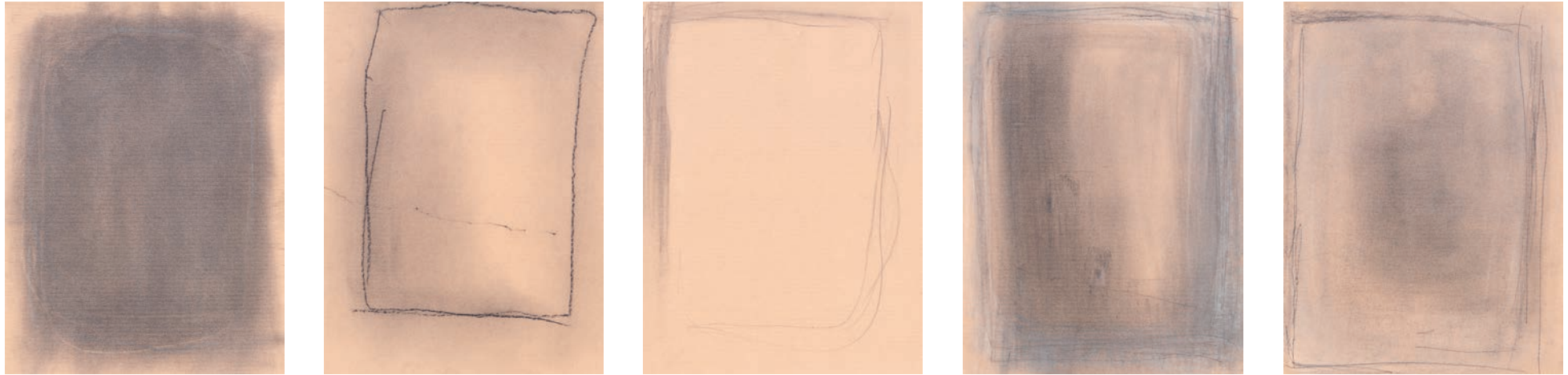
*Sin título*, 2016. Lápiz blanco y cemento sobre papel japonés *tengujo*.  
48 x 92 cm (cada uno)



Detalle.



*Sin título*, 2017. Óleo sobre lienzo. 100 x 100 cm

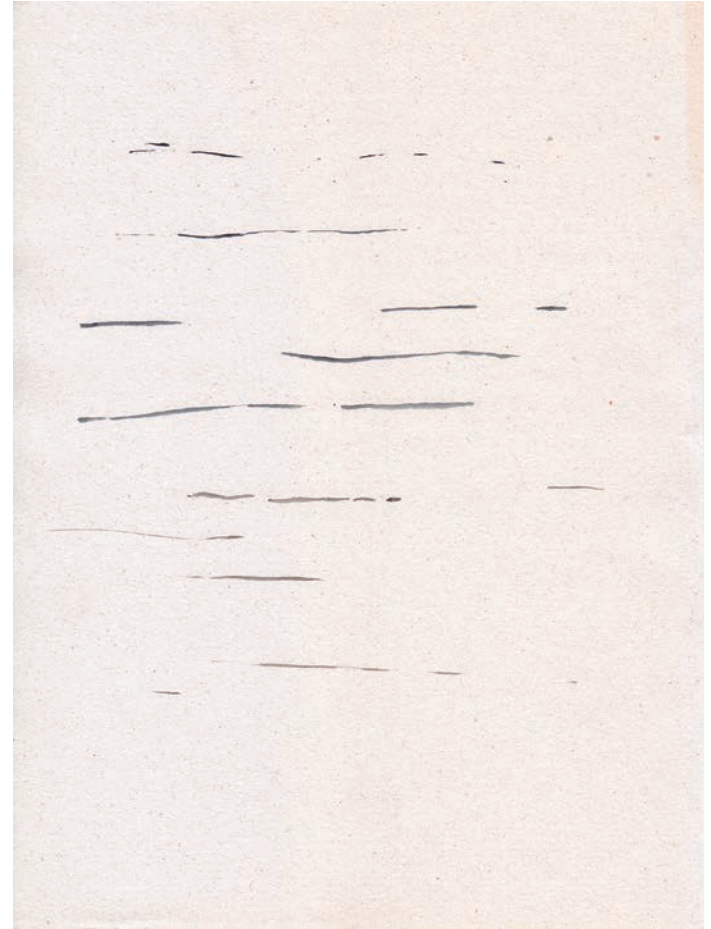


*Sin título*, 2017. Grafito sobre papel. (Selección 5 de 40) 20 x 14'8 cm (cada uno)





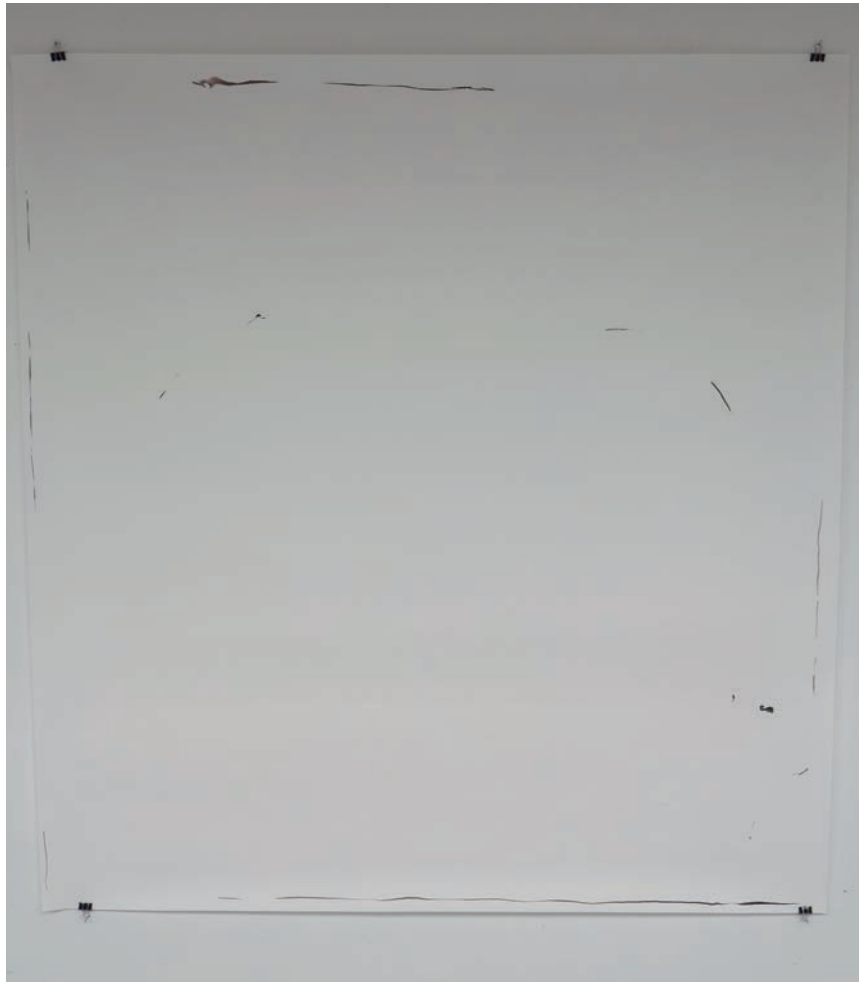
*Sin título*, 2017. Grafito sobre papel. 21 x 28'2 cm (cada uno)



*Sin título*, 2017. Acuarela sobre papel. (Selección 4 de 45)  
21 x 28'2 cm (cada uno)



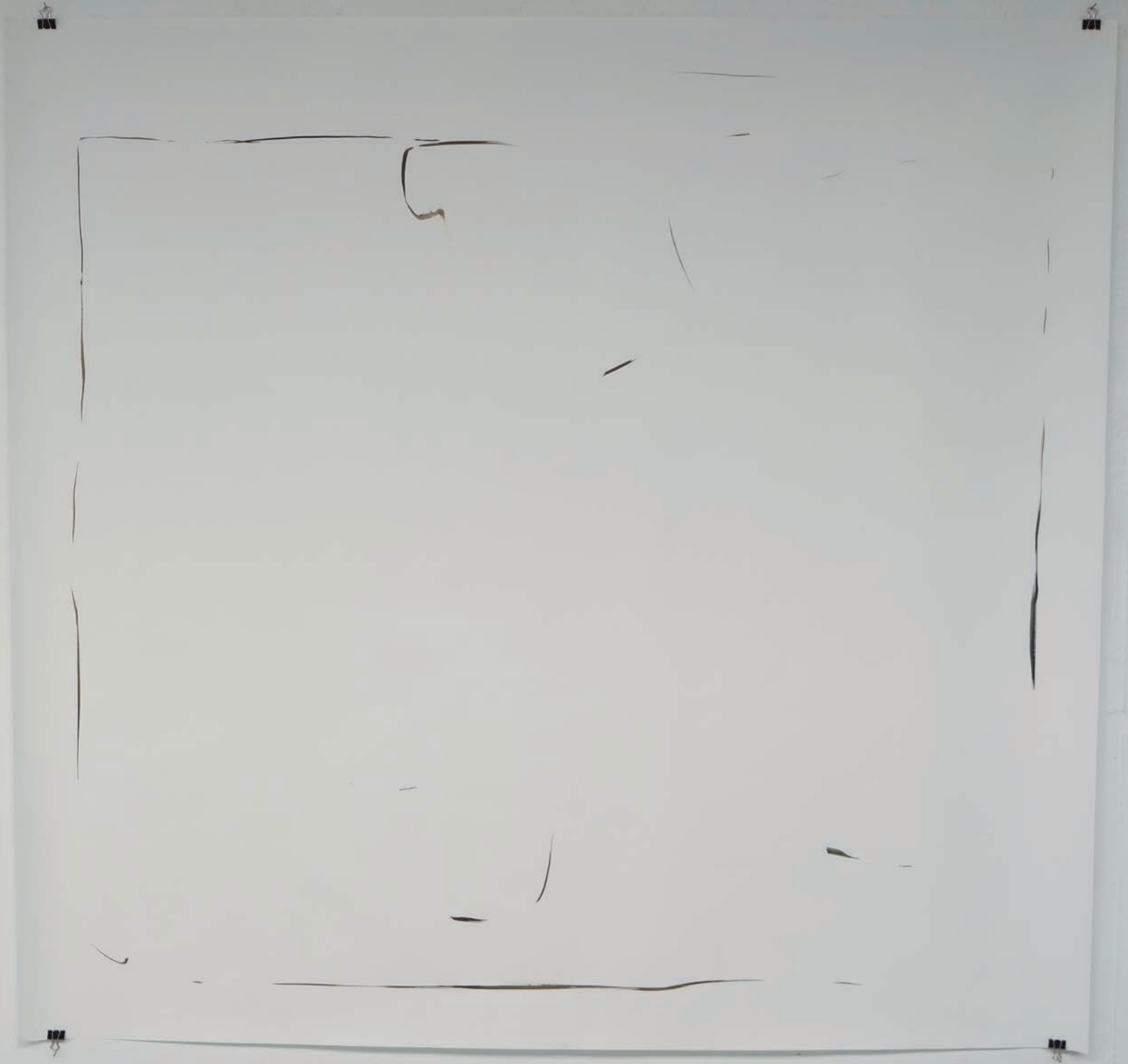
*Sin título*, 2017. Escayola y cartón. 24 x 23 x 8 cm

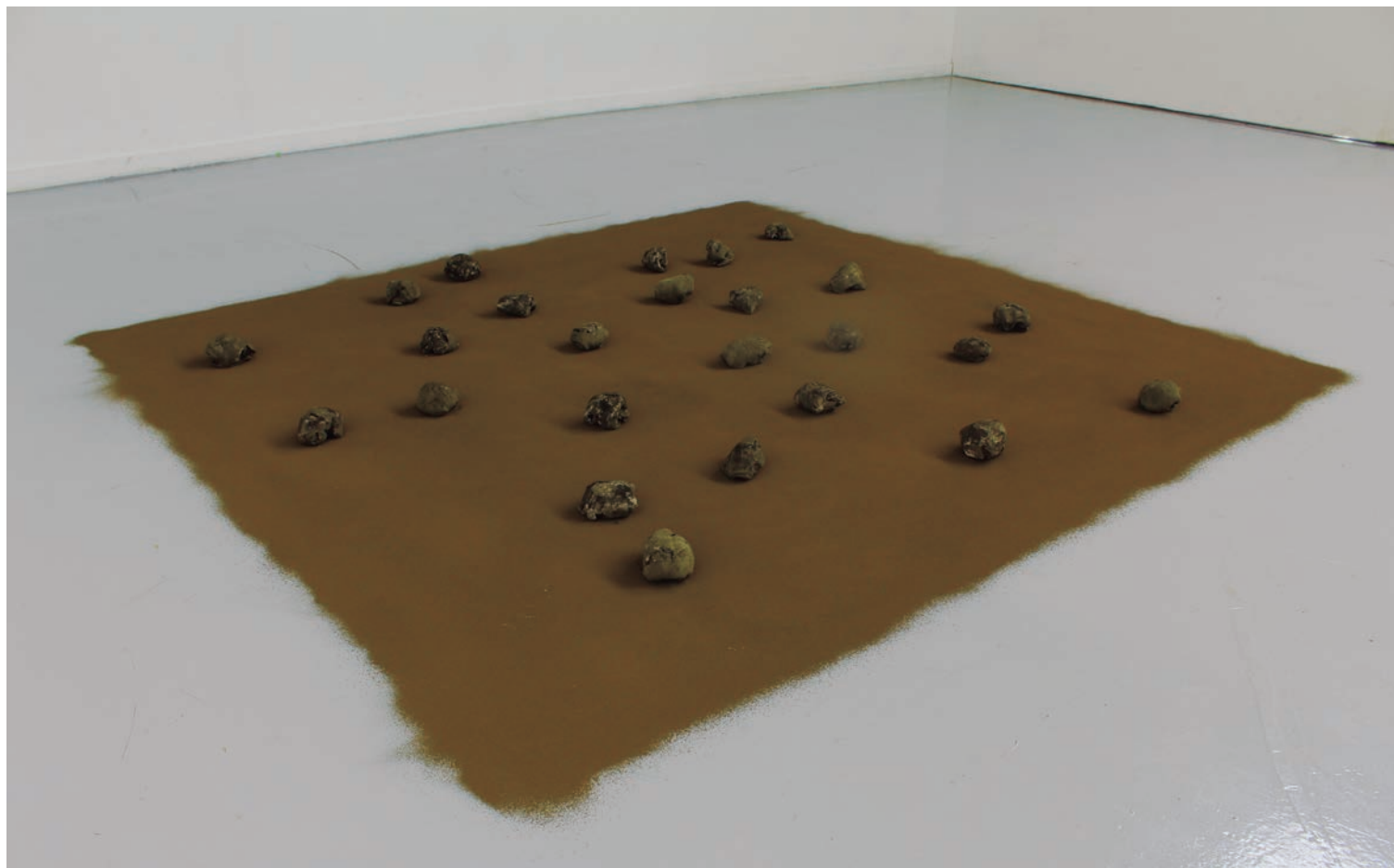


*Sin título*, 2017. Acuarela sobre papel. (Selección 2 de 8) 160 x 150 cm (cada uno)



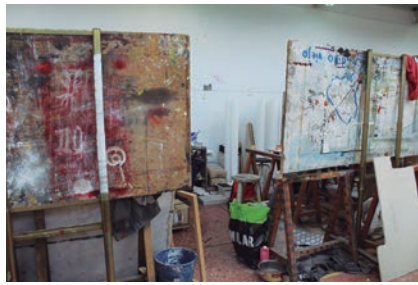
*Sin título*, 2017. Acuarela sobre papel. 150 x 160 cm >





*Pielés*, 2017. Barro cocido y pigmento. 200 x 210 cm





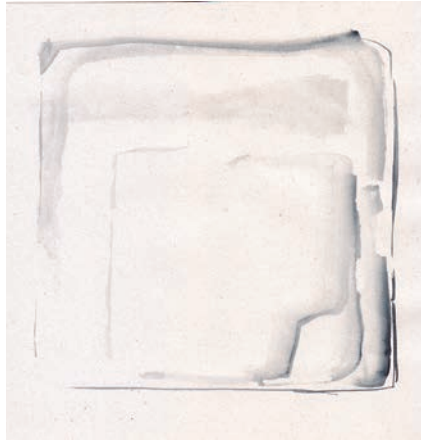
*Emplazamiento Temporal*, 2017. Fotografías a color. (Selección 8 de 14) 10 x 15 cm (cada una)

*Emplazamiento Temporal*, 2017. Fotografía a color. 10 x 15 cm >



PABLO  
DEL  
POZO P3





*Sin título*, 2017. Acuarela sobre papel. (Selección 4 de 20) 21 x 21 cm (cada uno)





<  
Detalle.

*Desplazamientos*, 2017. Escombros, pigmento y carbón en cajas de cartón sobre maderas con ruedas. Medidas variables.





## LA PRECARIEDAD EN LA ÉPOCA DEL «TODO VALE»

*Fue Hegel quien afirmó que [...] la categoría de precariedad define nuestro tiempo y nuestra cultura más allá de su significación económica. La precariedad tiene muy poco que ver con nuestra condición ontológica contingente; también habría que distinguirla de nuestra condición humana de mamíferos sociales vulnerables.<sup>46</sup>*

Gerard Vilar

Quizá sería interesante situar mi producción dentro de los parámetros de la posmodernidad, pues este movimiento cultural occidental ‘trata de cuestionar más que de explorar códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas’.<sup>47</sup> Es decir, dicha época vino para quedarse con un discurso de apertura, de nuevas posibilidades con los nuevos movimientos artísticos. Sin embargo, la época posmoderna está cimentada desde una contradicción de la ética del movimiento. Como ya apuntó Ricardo Maliandi, ‘la «posmodernidad», resulta una manera de decir «basta», una denuncia de lo que se nos ha venido imponiendo por

<sup>46</sup> Vilar, Gerard (2014) *El arte contemporáneo y la precariedad*. En: Arribas, Sonia y Gómez Antonio (eds.), *Vidas dañadas. Precariedad y vulnerabilidad en la era la austeridad*, Barcelona: Artefakte, p. 83.

<sup>47</sup> R. Krauss, C. Owens, E. W. Said, and G. Ulmer. L (2008) *La posmodernidad. Selección y Prólogo a cargo de Hal Forster*. Barcelona: Kairós, p. 12.

medio de la fuerza o del engaño'.<sup>48</sup> De hecho, la paradoja que reside en la esencia del movimiento es que se alardea de un rechazo al historicismo y, sin embargo, se trata de justificar a través de un discurso historicista.

Además, contra todo pronóstico, sigue habiendo una vanguardia manierista. Y por una simple razón: ya sabemos lo que causa escándalo. De hecho, cualquier pieza tiene ya reminiscencias con un pasado en el que hubo una pretensión de ir en contra de las instituciones, cuando emergieron formas como el happening, la performance, etc.

Mi posicionamiento artístico ante este periodo posmoderno es cercano a pensadores de la talla de la crítica, profesora de arte y teórica Rosalind Krauss, quien afirmó que la práctica posmoderna 'no se define en relación con un medio dado... sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales'.<sup>49</sup> Por ello, dichos términos culturales de disciplinas artísticas, como la escultura, han pasado a incluir casi todo. Es decir, han perdido su concepción más historicista, hasta el punto de generar nuevos códigos y confundir su origen.

Así ha sido cómo hemos pasado a aceptar que «todo vale», es decir, que todo está aceptado. De hecho, Krauss ya se cuestionó la laxitud de diversos términos culturales y el papel del historicismo que tuvo en esta transformación.

Las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa. Y aunque este alargamiento de un término como el de la escultura se realiza abiertamente en nombre de la estética de vanguardia —la ideología de lo nuevo— su mensaje encubierto es el del historicismo. El historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia.<sup>50</sup>

Ante esta falta de definición de dichas formas de producción artísticas

<sup>48</sup> Maliandi, Ricardo (1993) *Dejar la posmodernidad. La ética frente al irracionalismo actual*. Buenos Aires: Almagesto-Rescate, p. 27.

<sup>49</sup> R. Krauss, C. Owens, E. W. Said, and G. Ulmer. L (2008) *La posmodernidad. Selección y Prólogo a cargo de Hal Forster*. Barcelona: Kairós, p. 9.

<sup>50</sup> Krauss, R. (2008) *La escultura en el campo expandido*. En: R. Krauss, C. Owens, E. W. Said, and G. Ulmer. L, *La posmodernidad. Selección y Prólogo a cargo de Hal Forster*. Barcelona: Kairós, p. 60.

—y definidas más por los códigos (historicistas) que por su estética—, no se toma en cuenta los ritmos de taller o de trabajo de cada una de las disciplinas para su posible clasificación. En mi caso, el hecho de ser pintor o escultor se basa en mi forma de trabajar; es decir, mi modo de producir difiere de los procesos de otros artistas que siguen estrictamente unas metodologías de trabajo marcadas por la disciplina. Sin embargo, no me posiciono ante tales absurdas clasificaciones si, aprovechando este tirón posmoderno, ya todos podemos autodenominarnos artistas multidisciplinares.

En el caso de la *escultura*, su término 'ha sido forzado a cubrir semejante heterogeneidad que ella misma corre peligro de colapso'.<sup>51</sup> Al final, la falta de claridad en cuanto a los códigos provoca una desubicación formal, ya que se tiende a «justificar» la propia obra a nivel conceptual; además de retornar a las ideas vanguardistas, es decir, romper códigos para formular otros nuevos.

Por otra parte, se debería ahondar en el binomio *arte-precariidad*. El doctor en Filosofía Gerard Vilar se preguntó lo siguiente:

¿Qué tiene que ver el arte con la precariidad? ¿Cómo afectan los procesos de precarización al arte, a su producción y a su recepción? En el arte la precariidad, sin embargo, no es nada nuevo. Es la categoría definitoria de nuestra cultura, una modernidad en la que todo lo que es sólido se disuelve en el aire. Baudelaire ya había definido la modernidad estética en términos de una precaria búsqueda «de lo transitorio, de lo fugitivo, de lo contingente». Pero en las últimas décadas, la precariidad ha ido intensificando su presencia en nuestras sociedades capitalistas posmodernas o hipermodernas. Como resultado, la precariidad se ha convertido en un rasgo distintivo de la mayor parte de las obras de arte y de las prácticas artísticas tanto desde el punto de vista de su ontología como de su recepción. Y, viceversa, como algunos interpretan, el capitalismo contemporáneo se ha en cierto modo *artificado*, hasta el punto de poder hablar de «capitalismo artista». <sup>52</sup>

<sup>51</sup> Krauss, R. (2008) *La escultura en el campo expandido*. En: R. Krauss, C. Owens, E. W. Said, and G. Ulmer. L, *La posmodernidad. Selección y Prólogo a cargo de Hal Forster*. Barcelona: Kairós, p. 63.

<sup>52</sup> Vilar, Gerard. (2014) *El arte contemporáneo y la precariidad*. En: Arribas, Sonia y Gómez Antonio (eds.), *Vidas dañadas. Precariidad y vulnerabilidad en la era la austeridad*, Barcelona: Artefakte, p. 77.

Además, también afirmó que hablamos de arte contemporáneo cuando ‘es un dispositivo para pensar la contemporaneidad. Nada define tanto nuestra época como la precariedad, capaz de transformar progresivamente la vida de millones de ciudadanos en todo el mundo’.<sup>53</sup>

En este clima de insuficiencia y, a su vez, de creación de nuevas dinámicas artísticas ha emergido una nueva realidad: los artistas ya pueden llevar su taller encima, el famoso *Mac*. Aquí nace un nuevo término: los *Mac's artists*. Este fenómeno surge, paradójicamente, a causa de la precariedad y falta de medios para poder disponer de materiales físicos; y, por otra parte, de la aparición de una nueva herramienta que se impone al hecho de producir aquellas formas plásticas más tradicionales. En contraposición, encontramos la figura del *artista-taller*, que se caracteriza por contar con un reposo y una metodología casi artesanal y más introspectiva.

## CONCLUSIÓN

Tras cuatro años de habitar espacios en los que podía cultivar, comienzo una nueva etapa en espacios aún por definir, donde poder ser de nuevo. Por este motivo, no veo conveniente —aparte de que me niego—, de dar nada por concluido. De hecho, esta memoria no es más un artefacto para ahondar en aquellos conceptos que me han ido acompañando a lo largo de mi desarrollo artístico.

Aunque es obvio que mis trabajos han ido evolucionando, desde el inicio de carrera he tenido fijaciones muy concretas: la huella del individuo, a partir del gesto pictórico y del rastro en los materiales; el espacio como vacío, desde los negros más cálidos en telas que envolvían al espectador, hasta pasar a tratar ese espacio mediante los objetos que lo definen. No es casualidad que mi condición de emigrante me haya llevado, de manera inconsciente, a construir o a buscar un lugar que realmente me pertenezca. Ese ha sido y seguirá siendo siempre, sea donde sea, mi propio taller.

<sup>53</sup> Vilar, Gerard. (2014) *El arte contemporáneo y la precariedad*. En: Arribas, Sonia y Gómez Antonio (eds.), *Vidas dañadas. Precariedad y vulnerabilidad en la era la austeridad*, Barcelona: Artefakte, p. 80.



## REFERENCIAS

Amorós, Rosa (2015) *Rosa Amorós. Despojos i dèries* [en línea]. *Fundació Suñol*. [Consultado el 28/04/2017]. Disponible en: <http://www.fundacionsunol.org/wp-content/uploads/2015/02/full-sala-rosa-cast-v-4.pdf>

Aristóteles (1995) *Física*. Madrid: Gredos. Capítulo IV, 212a8.

Bachelard, Gaston (1965) *La poética del espacio*. Madrid: S. L. Fondo de cultura Económica de España.

Bosco, Roberta (2015) *Las obsesiones de Rosa Amorós* [en línea]. *El País*. [Consultado el 28/04/2017]. Disponible en: [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/10/25/catalunya/1445801266\\_284964.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/10/25/catalunya/1445801266_284964.html)

Dauder, Patricia (2015) Groundworks (L'Hospitalet de Llobregat, 2015) [en línea]. *Web oficial de Patricia Dauder*. [Consultado el 11/05/2017]. Disponible en: <http://patriciadauder.net/work/groundworks-hospitalet-de-llobregat/>

Ebeling, Siegfried (2015) *El espacio como membrana*. Barcelona: SD Edicions.

Fer, Briony (com.), Rosen, Barry (com.). *Eva Hesse. Trabajos del estudio*. (Exposición celebrada en Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, del 14/05/2010 al 01/08/2010). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 2010.

Fernández Polanco, Aurora (1999) *Arte Povera*. Guipúzcoa: Nerea.

- Fernández, Edgar A. (2013). *Obras de Gabriel Orozco hechas de erosión y tiempo*. [en línea]. *Excelsior*. [Consultado 18/05/2017]. Disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/05/07/897789#imagen-1>
- Frampton, Kenneth. (2008) *Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia*. En: R. Krauss, C. Owens, E. W. Said, and G. Ulmer. L, *La posmodernidad*. Selección y Prólogo a cargo de Hal Forster. Barcelona: Kairós.
- Heidegger, Martin (2012) *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.
- Krauss, R. (2008) *La escultura en el campo expandido*. En: R. Krauss, C. Owens, E. W. Said, and G. Ulmer. L, *La posmodernidad*. Selección y Prólogo a cargo de Hal Forster. Barcelona: Kairós.
- Maliandi, Ricardo (1993) *Dejar la posmodernidad. La ética frente al irracionalismo actual*. Buenos Aires: Almagesto-Rescate.
- Mir Sánchez, Elena (2016) *La piel de la luz. Soportes de proyección en la obra intermedia* [en línea]. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos. p. 189. [Consultado el 22/12/2016]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/62185/MIR%20-%20La%20piel%20de%20la%20luz.%20Soportes%20de%20proyecci%C3%B3n%20en%20la%20obra%20intermedia..pdf?sequence=1>
- Mitjà, Jordi (2012) *Monument. Lladres de filferro* (Barcelona, 2015) [en línea]. *Web oficial de Jordi Mitjà*. [Consultado el 16/03/2017]. Disponible en: <https://jordimitja.wordpress.com/>
- Moure, Gloria (2001) *Jannis Kounellis. Obras, Escritos 1958-2000*. Barcelona: Polígrafa.
- Ortega y Gasset, José (2015) *Meditación de la técnica: Ensimismamiento y alteración*. Madrid: Biblioteca Nueva
- Palacios, Alfredo (2011) *Gabriel Orozco: la mirada inquieta* [en línea]. *Blogspot*. [Consultado 18/05/2017]. Disponible en: <http://arteducation-box.blogspot.com.es/2011/03/gabriel-orozco-la-mirada-inquieta.html>
- R. Krauss, C. Owens, E. W. Said, and G. Ulmer. L (2008) *La posmoder-*

- nidad. Selección y Prólogo a cargo de Hal Forster*. Barcelona: Kairós.
- Rementería, Iskandar (2006) *Consideraciones sobre el arte y el espacio en la obra de Chillida y Heidegger* [en línea]. *Euskonews*. [Consultado el 02/06/2017]. Disponible en: <http://www.euskonews.com/0437zbk/artikuluak/25367375.pdf>
- Rose, Barbara (2004) *Monocromos. De Malevich al presente con Barbara Rose*. Madrid: Documenta artes y ciencias visuales.
- Santana, Lynda (2012) *Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas* [en línea]. *Art Globalization Interculturality*. [Consultado 18/05/2017]. Disponible en: [http://artglobalizationinterculturality.com/wp-content/uploads/2012/11/Lynda-Avendanio\\_Ana-Mendieta.pdf](http://artglobalizationinterculturality.com/wp-content/uploads/2012/11/Lynda-Avendanio_Ana-Mendieta.pdf)
- Serra, Richard, Bois Yve-Alain, Germer Stefan (1992) *Serra*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Smithson, Robert (2009) *Robert Smithson. Selección de escritos*. México: Alias.
- Sobczyk Marek (2011) *De la fatiga de lo visible*. Valencia: Pre-textos.
- Storr, Robert., Kinle, Catherine., Zelevansky, Lynn., Norden, Linda (1993) *Robert Ryman*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- T. Hall, Edward (2003) *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI de Editores. S.S. de C.V.
- Vilar, Gerard (2014) *El arte contemporáneo y la precariedad*. En: Arribas, Sonia y Gómez Antonio (eds.), *Vidas dañadas. Precariedad y vulnerabilidad en la era la austeridad*. Barcelona: Artefakte.
- Zaya, Octavio (2013) *Lara Almarcegui*. Madrid: Turner.

## AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi familia por apoyarme y creer en mí.

Gracias a Nuria Gual, Patricia Dauder, Pep Montoya, Carlos Velilla... por enseñarme, ayudarme y confiar en mí.

Gracias a Natalia Cornudella por su ayuda con las fotos.

Gracias a toda la gente del *Parchís* por soportarme.

Por último, GRACIAS a Andrea Bescós, ya que sin ella no hubiera sido posible.



