



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

Procés de simbiosi en el binomi objecte-subjecte en l'art del segle XXI

Noves Corporalitats

Maria Diez Serrat



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**

TESI DOCTORAL

Procés de simbiosi en el binomi objecte-subjecte en l'art del segle XXI

Noves Corporalitats

Doctoranda:

Maria Diez Serrat

Directora:

Dra. Teresa Blanch Malet

Tutora:

Dra. Marta Negre

Programa de Doctorat:

Estudis Avançats en Produccions Artístiques

Línia d'Investigació:

100252 Art en l'Era Digital

2019

Facultat de Belles Arts

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Procés de simbiosi en el binomi objecte-subjecte en l'art del segle XXI

Noves Corporalitats



Maria Diez Serrat

Resum

Aquesta tesi s'articula al voltant dels interessos de la pròpia pràctica artística basada en explorar qüestions de la corporalitat a partir de transformacions de l'objecte quotidià. Es traça un recorregut que comprèn obres artístiques internacionals des de la segona meitat del segle XX fins avui amb l'objectiu de corroborar que l'objecte ha adquirit una naturalesa organicista que adopta valors corporals, fins a entreveure una certa forma de reversibilitat del cos que acaba per conformar obres escultòriques com a entitat matèrica en si mateixa, despullada d'altres referències icòniques i transcendent la dicotomia objecte-subjecte.

Agraïments

Sense totes aquestes persones no hagués estat possible:

Infinítament agraïda a Teresa Blanch qui m'ha acompanyat i recolzat des de que vaig començar el Màster, ajudant-me a creure que el que feia tenia un sentit i incentivant-me a buscar quin era. També gràcies per la seva implicació i compromís, per les correccions exhaustives a la vegada que respectuoses i per posar paraules encertades allà on jo no sé fer-ho. Gràcies també per deixar-me joies que formen part de la seva col·lecció de catàlegs i estar sempre disposada a ajudar-me i a animar-me.

Gràcies a Marta Vilà pels dinars compartits, per corregir-me el text, per la feina ben feta, per la seva implicació en la tesi, tant a nivell acadèmic com a nivell d'estructura i concepte i sobretot per la seva generositat infinita.

Gràcies a Tura Sanz Sanglas per la seva implicació en el treball, la cura i la mirada afinada a l'hora de maquetar la tesi, per la seva tranquil·litat i fer-ho tot tant fàcil.

Gràcies a Manel Zamora per entomar totes les meves queixes, pors, neures i inseguretats constants, per sostenir-les, treure'ls-hi pes i donar-me confiança. Per mimar-me, alimentar-me amb amor i cuidar-me en tot moment amb aquesta estima incondicional.

Gràcies a Santiago Planella per acompanyar-me en aquest procés, tant a la Massana, com durant el màster i la tesis, per animar-me, entendre'm i estar sempre disposat a ajudar en tot, per les xerrades compartides de cada dimarts al migdia!

Gràcies a Mònica Planes per ajudar-me sempre que ho he necessitat, per llegir els meus textos i donar-me la seva opinió sincera amb la que confio plenament. I gràcies a la resta dels del Local Fenomenal, Àlex, Aïda i Stephane.

Gràcies a Marc Permanyer i a Esther Vilà per interessar-se sempre pel meu treball, i gràcies a l'Esther per donar-me l'oportunitat d'exposar a la casa Elizalde.

Gràcies a Lluís Berges per estar sempre disposat a ajudar en el que faci falta, interessar-se per la meua tesi i per fer-me de traductor.

Gràcies a Mercè Mascaró per la traducció i la seva eficàcia, per estar sempre disposada a ajudar.

Gràcies a Anna Serrat per oferir insistentment la seva ajuda.

Gràcies a Sensi Cervantes per oferir-me des d'un inici obertament tots els arxius, textos i documentació de Ramon Guillen-Balmes, sempre amb positivitat i alegria.

Gràcies a Francesc Morera per transmetre'm tranquil·litat, per ocupar-se de les feines de coordinació quan jo he faltat i per ajudar-me amb les citacions i la Bibliografia.

Gràcies a la Paula Diez, per estar sempre allà amb la seva estima incondicional, interessar-se pel que faig i inclús atrevir-se a llegir part de la tesi

Gràcies a Maria Trias per estar pendent de mi i acompanyar-me en aquest procés i en molts d'altres. També a Sandra Llusà, Clara Niubò i Carla Garcia.

Gràcies també al meu pare i la meva mare per estar sempre allà amb el seu recolzament i estima incondicionals.

Agraïda també a tots els artistes i teòrics que m'han acompanyat en aquesta tesi, a través d'ells m'he nodrit de les seves aportacions i he entès millor el meu treball.

Índex

0_ Introducció		p.17
0.1	Objecte d'estudi	p.19
0.2	Estructura	p.22
0.3	Metodologia	p.24
1_ La corporalitat suplantada		p.29
1.1	El cos erigit	p.35
	L. Bourgeois	1940-50
	M. Diez	2015-18
	F.West	1992, 2009, 1998
	C. Bove	2017
	J.L. Moraza	2010
1.2	El cos vestit	p.44
	R. Cotanda	1995
	D. Salcedo	1990,1992, 2014
	E. Wurm	1995
	A. Messenger	2009-13
1.3	El mobiliari com a subjecte	p.52
1.3.1	Emplaçaments del cos	p.52
	M.Diez	2015
	R. Whiteread	1988,1991, 1996
	L. Bourgeois	1991, 1992, 1998
1.3.2	Objecte-Subjecte en transició	p.59
	R. Gober	1988, 1984, 1985
	R. Whiteread	1993
	M. Diez	2014
1.3.3	Objecte-Subjecte empresonat	p.65
	R. Gober	1987
	D. Salcedo	1992, 1995
2_ Cos a cos		p.71
2.1	L'alberg aparent i les seves contradiccions	p.74
2.1.1	El cos carnal	p.75
	J. Sterbak	1987
	J. Pérez	1996
	M. Castellanos	2016
2.1.2	El desig atrapat en un cos	p.81
	J.Sterbak	1989
	J. Pérez	1999
	M. Diez	2017
2.1.3	La dualitat del cos: Presó i protecció	p.82

	R. Horn	1978	
	R. Guillen-Balmes	1994	
	L. Bourgeois	1946,1994	
	M. Hatoum	2012	
	R. Horn	1970	
	M. Diez	2015	
2.2	Ser un altre dins d'un mateix		p.91
2.2.1	Suplir carències		p.92
	R. Guillen-Balmes	1987,1999	
	R. Horn	1973	
2.2.2	Extensions corporals		p.96
	R. Horn	1974	
	L. Bourgeois	1969	
	J. Pérez	1993,1994	
	J.Sterbak	1979, 1987, 1997	
	J. Rom	1992	
2.2.3	Suports per al cos		p.103
	M. Diez	2015	
	M. Hatoum	1991	
	J. Sterbak	2002	
	P.Espaliú	1993	
2.2.4	Relacions d'interdependència		p.106
	P. Espaliú	1992	
	J. Pérez	1994, 1993	
	H. Almeida	1977, 1979	
	J. Sterbak	1989	
	A. Guiteras	2017	
2.2.5	El cos com a activador de l'objecte i viceversa		p.114
	F. West	1978	
	E. Wurm	1980,1996, 2006, 2005	
	H. Hemmert	1998, 1995	
	F. E. Walther	1986, 2012	
	L. Clarck	1976-81	
2.2.6	Màscares i extensions de cap		p.123
	L. Clarck	1967	
	J. Pérez	1995, 1997	
	R. Horn	1973, 1972	
	P. Espaliú	1988, 1989	
	M. Diez	2015, 2018	

3_ El cos contenidor. Interaccions dins-fora **p.135**

3.1	El cos entreobert. La dimensió íntima		p.139
-----	---------------------------------------	--	-------

	M. Diez	2016, 2017, 2018	
	A. Kapoor	2001, 1987	
	S. Solano	1998, 2002	
	E. Wurm	1992	
	E. Hesse	1967, 1968	
3.1.1	La reversibilitat dins-fora		p.147
	G. Orozco	1994, 1990	
	M. Diez	2018, 2016	
	S. Solano	1983, 1981, 1985	
3.2	El cos foradat		p.154
	R. Gober	1991	
	R. Cotanda	1997	
3.2.1	El cos-conducte		p.160
	E. Hesse	1968	
	M. Diez	2016, 2017	
	L. C Pino	2018	
3.2.2	Conductes obturats. El cos pesant		p.167
	E. Hesse	1996	
	M. Diez	2015, 2016	
	S. Negundi	2003, 1978	
	M. Diez	2018	
	E. Neto	2014	
3.3	El cos modelable		p.173
	M. Diez	2017, 2018, 2016	
	G. Orozco	1992	
	E. Fabregas	2018	
3.3.1	Cossos d'aire		p.179
	M. Diez	2017, 2018	
	N. Fuster	2013	
	S. Prego	2017	
	L. Estruch	2016-17	
3.4	La pell deshabitada		p.184
	I. Radonovanovic	2017	
	L. Bourgeois	2006	
	M. Diez	2017, 2018, 2016	
	N. Fuster	2009, 2006	
	J. Rom	1990, 1991, 1993	
	Á. de la Cruz	2002, 2004	

4_ Els estats mutants del cos-matèria **p.203**

4.1	El cos dispers		p.207
	R. Guillen-Balmes	1991-2	
	A. Messenger	2000	
	M. Diez	2017	
	M. Hatoum	1995	

	F. González Torres	1991	
	A. Kapoor	1985, 2007, 2009	
4.2	El cos com a amalgama		p.215
	J.Crespo	2017, 2018	
	R. Tharrats	2018	
	E. Aitzkoa	2017, 2014	
	J. Scott	1990	
	M. Diez	2019	
	A. Messenger	2008	
4.3	De dins cap a fora		p.223
	J. Pérez	2015, 2005, 1998	
	J.L. Moraza	2009, 2004	
	L.Bourgeois	1968, 1963, 1995	
	M. Diez	2017	
	R. Amorós	2013, 2002	
	I. Basic	2015	
4.3.1	El cos entranya		p.235
	E. Hesse	1969, 1970	
	l. Bourgeois	1974	
	J. Pérez	2000	
	M. Hatoum	2006-7	
4.4	La corporalitat expansiva. Els estats mutants intercanviables		p.242
	M. Diez	2016	
	G.Orozco	1992, 1993	
	N.Fuster	2014	

5_ Conclusions **p.253**

6_ Bibliografia **p.263**

7_ Relació d'artistes estudiats **p.279**

0

Introducció



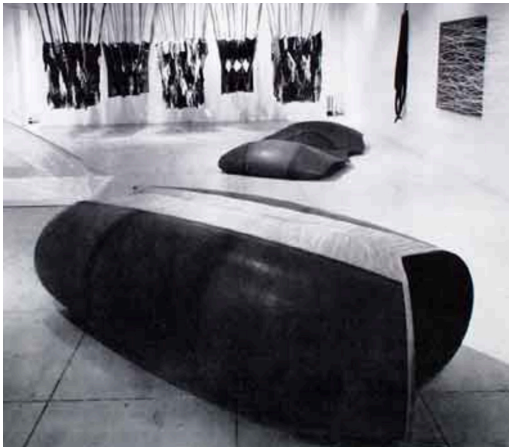
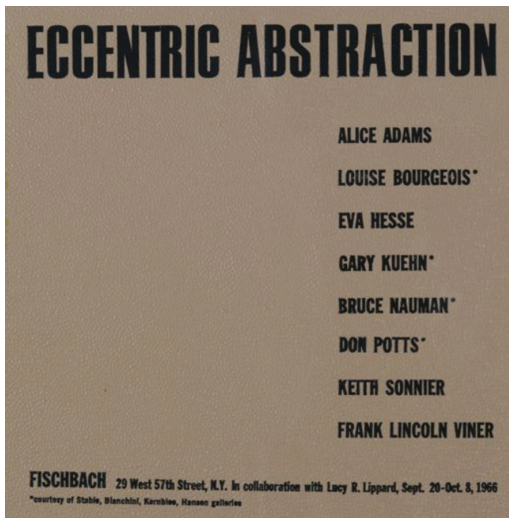
0.1_ Objecte d'estudi

La meua pràctica artística s'inicia l'any 2015 amb el màster de Producció i Investigació Artística a la UB, després d'haver estudiat arquitectura i joieria. En un inici treballava a partir del diàleg amb els objectes que habiten l'espai quotidià. Els descontextualitzava, fragmentava i combinava —o bé entre ells o amb elements externs que jo mateixa produïa—. El meu procés partia d'un impuls intern guiat per la voluntat de construir volums tridimensionals variats, amb conductes interns, i que de mica en mica van augmentar de mida fins a arribar a l'escala humana.

Aviat percebo que les peces desprenen una qualitat humanitzada i esdevenen entitats corporals que m'interroguen. Moltes són receptacles, se sintetitzen en tubs, amb entrades i sortides des de les quals puc accedir al seu interior. Posteriorment m'adono que el meu interès s'articula al voltant del cos i el seu funcionament, busco la confrontació de l'objecte que construeixo amb aquell que s'hi apropa d'una manera molt física, a poder ser molt íntima, quasi de pell amb pell. Objecte i subjecte dialoguen com a volumetries foradades que respiren a la vegada. De fet, la condició d'objecte tridimensional porta implícit aquest requisit, atès que la seva fisicitat i la seva tridimensionalitat invoquen necessàriament relacions corporals. Hi ha una immediatesa i una equivalència implícita entre la massa i el volum de l'objecte escultural i la massa i el volum del receptor que comparteixen el mateix espai. Hi ha unes condicions ambientals compartides entre el cos escultòric i el propi. Però jo busco aquesta relació d'una manera més explícita, la meua finalitat principal és que l'objecte desprengui sensacions físiques al receptor. Per tant, l'objecte que sempre s'ha pressuposat passiu, un ens inanimat, i encara més quan se'l defineix com l'oposat del subjecte, en aquestes peces esdevé animat, atès que m'està interrogant. En relació a ell jo soc més conscient de la meua naturalesa, sembla que quan m'apropo hi ha un mecanisme que s'activa entre ambdós, és una presència animada, com un "altre" igual a mi.

D'aquí surgeix la necessitat d'explorar més a fons el camp de l'objecte animat, aquest objecte amb capacitat d'assolir la categoria de subjecte. Tenint en compte que el meu recorregut en la producció i l'estudi de l'escultura és curt, m'interessa conèixer si el que estic fent té un sentit, però sobretot sentir-me acompanyada i entendre amb qui connecto, amb quins¹ artistes em sento identificada, i si aquests busquen el mateix que jo. Així és com començo a estudiar obres que em ressonen per ser afins al meu treball, per tractar l'objecte des d'una vitalitat interna, com un ens animat i actiu.

¹ Per afavorir la fluïdesa del text, he optat per no fer servir formes dobles. S'entén que el masculí és la forma no marcada semànticament i té un valor genèric i extensiu, és a dir, no es refereix mai a una sola persona ni fa al·lusió a cap sexe concret, per tant, inclou homes i dones.



Cartell de l'exposició
«Eccentric Abstraction», 1966

«Eccentric Abstraction»
Galeria Fischbach,
Nova York, 1966

Des de la veu dels artistes i en relació a la meua és com creix aquesta recerca que té com a motor bàsic la necessitat personal de saber-me acompanyada. Però més enllà de mi, l'objectiu que pretenc constatar és que l'objecte en el món de l'art, ha estat capaç de convertir-se en un ens animat i assumir rols de subjecte, per tant, capaç d'explorar les condicions corporals idiosincràtiques d'un cos humà sense necessitat de representar-lo. L'objecte s'ha fet permeable a moltes realitats tant físiques com psíquiques del seu entorn i entre d'altres ha passat a absorbir qualitats pròpies de la vida animada, dels organismes vius i de les vicissituds de l'home –tant privades com col·lectives–, per convertir-se en un cos-hàbitat.

Totes les obres estudiades són posteriors a la segona meitat del segle XX, aquí és on situo l'inici d'aquest tipus de pràctica objectual lligada al cos, on l'objecte agafa connotacions orgàniques. Tot i que la tesi no obeeix a un fil temporal, defineixo un interval de temps, que va des dels anys seixanta fins avui. Hi ha una exposició que em dona el tret de sortida en l'eix cronològic, *Eccèntric Abstraction*², comissariada per Lucy Lippard a la Fischbach Gallery de Nova York el 1966 en la qual participaven entre d'altres Eva Hesse i Louise Bourgeois, ambdues presents en aquesta tesi.

En un text referent a l'exposició Lippard (1971) fa referència a la ressonància física que les obres poden tenir amb el receptor:

És difícil explicar per què certes formes i tractaments de la forma han de provocar una resposta més sensible que altres. De vegades ve determinat per la mateixa aproximació de l'artista als seus materials i formes; i d'altres, per sensacions indirectes d'identificació de l'espectador, que reflecteixen tant el seu coneixement personal com el de l'experiència sensorial en general (p.102)³

Referint-se a les escultures de Louise Bourgeois diu: "(...) tenen una aura incòmoda de la realitat i proporcionen una curiosa intimitat al seu

² El 1966, Lippard comissarià la seva primera exposició titulada "Excentric Abstraction", una exposició col·lectiva que va comptar amb artistes com Alice Adams, Louis Bourgeois, Gary Kuehn, Eva Hesse, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier i Frank Lincoln, que van crear innovadores i noves pràctiques relacionades amb escultures tridimensionals. Aquesta exposició va desdibuixar els límits del que podria ser l'escultura. Lippard també va desafiar les línies i el seu paper com a administradora d'arts i crítica a comissària. Malgrat tot, Lippard mai es va veure com a comissària; va considerar el seu treball, especialment aquesta exposició, com a forma de resposta o crítica. "Excentric Abstraction", es va organitzar a la Galeria Fischbach de Nova York i es va convertir en una important.

³ Traducció pròpia de l'original: It is difficult to explain why certain forms and treatments of form should elicit more sensous response than others. Sometimes it is determined by the artist's own approach to his materials and forms; at others by the viewer's indirect sensations of identification, reflecting both his personal and vicarious knowledge of sensorial experience in general.

voltant a pesar de la seva petita mida, provoquen que una part del cervell, activada per l'ull, experimenti unes fortes sensacions físiques” (Lippard, 1971, p.101).⁴

És interessant preguntar-se perquè l'objecte dins el món de l'art, s'erigeix com a suplantador del cos humà i són vàries les hipòtesis que es barregen aquí. D'una banda pot haver influenciat la crisi de la representació que deixa de banda l'art figuratiu per passar a referir-se al cos com un ens i no com una imatge d'algú. D'altra banda, la revolució de l'objecte que va desencadenar l'anomenat *Ready-made* de Marcel Duchamp (1917), que va facilitar que qualsevol objecte del real quotidià, descontextualitzat del seu àmbit natural, passés a considerar-se obra d'art i a tenir significats alternatius. L'empremta de Duchamp seguirà present en totes les noves manifestacions artístiques que treballen a partir d'objectes quotidians. Però entren en joc molts altres factors, com la concepció desmitificada del cos que es fa present en la segona meitat del segle XX i que facilita que pugem equiparar el cos a qualsevol element banal. I evidentment ha influenciat l'abundància cada cop més present dels objectes quotidians a la nostra societat que d'una manera natural han adquirit característiques animades associades inevitablement al cos humà. Objectes que podem arribar a veure com un “altre” diferent de nosaltres a la vegada que “partener” (Aneschi, 1992 citat a Francalanci, 2017). L'objecte ha conquerit una sensibilitat que en origen era pròpia només de l'ésser viu, una espècie d'intel·ligència autònoma. (Ritzer, 2000 citat a Francalanci, 2017)

La tesi però no se centra en l'anàlisi de les causes, fer-ho seria entrar a fons a estudiar tota la història de l'escultura, els canvis que ha patit i la relació que aquesta ha mantingut sempre amb la forma humana. Si bé és molt interessant entrar en aquesta qüestió de manera profunda, s'ha descartat per tal de primar un estudi comparatiu d'obres i interessos a partir de la pròpia pràctica artística relacionada amb els referents afins. Per tant, l'objectiu no és fer una recerca sobre les causes, sinó analitzar els fets i les constatacions que evidencien que l'objecte ha absorbit capacitats pròpies del subjecte a partir de l'estudi d'obres artístiques.

0.2_ Estructura

L'ordre dels apartats de la tesi ressegueix el rastre dels interessos que han anat transformant espontàniament la meua producció artística. La recerca

⁴ Traducció pròpia de l'original: (...) they have an uneasy aura of reality and provide a curiously surrounded intimacy despite their small size. they provoke that part of the brain which, activated by the eye, experiences the strongest physical sensations.

sobre el meu treball m'ha permès alimentar-lo, d'una banda, del diàleg amb artistes afins i, de l'altra, del pensament contemporani que m'interpel·la.

Això m'ha portat a reunir i analitzar conjunts de treballs per temàtiques conceptuals o formals coincidents o properes. He dividit la investigació en quatre grans apartats que no se succeeixen de manera correlativa en el temps cronològic, sinó que formen quatre constel·lacions bàsiques entre les quals s'hi poden establir lligams i connexions múltiples, de manera que a cada apartat faig èmfasi en algun aspecte concret mentre per sota s'entreveuen conceptes que són tractats més profundament en altres capítols. L'estructura doncs, queda dividida en quatre capítols:

La corporalitat suplantada

Els elements que envolten la nostra vida quotidiana, i dels quals el mobiliari és l'exponent més explícit, estan fets a escala nostra i amb les mides estàndard adequades per tal que el nostre cos s'hi acomodi. Un moble –una cadira, un llit, una taula, un lavabo...– sempre roman a l'espera d'un cos i el subjecte s'hi adapta i queda afectat per aquest. Per exemple, una cadira està feta per seure, però més enllà d'això està condicionant la nostra manera de relacionar-nos, la nostra posició corporal, la nostra manera de situar-nos respecte a un espai, etc. A part de l'acció passiva d'estar assegut, s'activen molts altres mecanismes que la nostra consciència no controla.

Els éssers humans convivim cada cop amb més quantitat d'objectes quotidians creats a la nostra mida. Això ha fet que l'objecte s'adeqüi al subjecte de la mateixa manera que el subjecte s'ha adequat a l'objecte. En aquest capítol estudio alguns artistes que han utilitzat elements de la vida quotidiana per fer referència al cos humà. D'aquesta manera, els mobles i objectes que habiten el nostre dia a dia no es limiten a tenir un significat funcional i formal, sinó que poden arribar a suplantar la nostra presència física i podem reconèixer en un moble trets d'una personalitat humana.

Cos a cos

Presento una selecció d'obres en les quals l'objecte interactua físicament amb el cos com una extensió o pròtesi. El subjecte amb l'adhesió de l'objecte cobreix carències impossibles de superar amb els límits del propi cos, o al contrari, reprimeix certes accions pròpies de l'ésser humà. D'aquesta manera l'objecte adquireix la qualitat de cosa animada per convertir-se en cos o part del cos de manera que ambdós queden repercutits i es fusionen en un de sol.

S'estudien obres en les quals els objectes adquireixen diferents característiques i sentits en funció de l'usuari que els activa. L'escultura ja no només és per mirar, també és per tocar. Aspectes que afavoriran, sens

dubte, que l'objecte escultòric s'apropi a l'observador, que ja no és només espectador, sinó que és receptor, i en moltes ocasions, un agent actiu necessari per completar l'obra. La identitat nuclear estàtica i immutable no existeix ni per l'objecte ni pel subjecte, sinó que es troben en constant adequació i transposició de rols que s'unifiquen en una mateixa corporalitat híbrida.

El cos contenidor. Interaccions dins-fora

En les obres que s'estudien al tercer capítol, es posarà en evidència que qualsevol objecte que tingui un dins i un fora pot establir analogies i resonàncies referides al subjecte, com a receptacle que és. Aquesta part de la recerca ha analitzat a través de les diferents obres el cos foradat, la pell com entitat aïllada, i la deformació del cos, posant de manifest la corporalitat com un espai d'intercanviabilitat entre dues realitats: interior i exterior.

Aquest apartat explora l'objecte des de la construcció de materials tous que donen lloc a un tipus d'escultura informe que ajuda a l'apropament de l'objecte cap a una organicitat corporal. L'objecte comença a adquirir autonomia, amb capacitats mutants pròpies.

El cos matèria. Els estats mutants intercanviables

El darrer apartat se centra en la materialitat del cos, un cos sense límits entès com una substància amorfa que pot adoptar diferents propietats físiques i que està en constant estat de transformació. En el moment en què els límits desapareixen, el contingut corporal es fa visible i queda completament a expenses de l'entorn. En el darrer capítol hi ha una aproximació a conceptes corporals expandits que poden dispersar-se en l'espai, o bé concentrar-se com una amalgama que conté parts toves i dures, rígides i flexibles, viscoses i seques... També s'analitza la visceralitat en la seva condició externa en un procés de mutació constant on la matèria és la protagonista.

0.3_ Metodologia

Mai arribo a comprendre una cosa del tot, a no ser que les meves mans l'hagin pogut tocar i transformar. Transformant comprenc.

Tots estem destinats a indagar sobre una part de la veritat. Tota no la podem abastar sols.

Llibreta de Notes M.D.S., març 2016

La metodologia de treball consisteix a estudiar, analitzar i agrupar –tant formalment com conceptualment– obres que tenen relació amb la meua pràctica artística i, per tant, amb el meu objecte d'estudi.

La metodologia de la meua pràctica és eminentment processual, parteix d'un impuls intern. La necessitat de transformar certs objectes o de manipular els materials des de les seves qualitats intrínseques és el punt de partida de la meua creació. Treballo a partir d'un procés espontani a través de fragmentar, estirar, modelar i fer interactuar diferents elements per tal que reaccionin... un procés que finalitza i es converteix en proposta en el moment en què em produeix un efecte inèdit: l'objecte o material que tinc entre mans ha adquirit vida pròpia, i així, allò que en un principi era una cosa inanimada passa a ser una cosa que sent i, per tant, em fa sentir. És aleshores quan es converteix en aquesta entitat objectual que absorbeix característiques corporals.

L'obra no parteix d'una ideació sobre quelcom extern, en conseqüència, el discurs sobre l'obra pròpia no s'articula a partir d'una visió racional, sinó que indaga en les sensacions que em produeix el procés de creació de cada peça i en la relació que estableix amb el receptor basada en una ressonància física i afectiva entre ambdós. Reconec el meu procés creatiu en el d'uns quants artistes que apareixeran al llarg d'aquest estudi, l'obra dels quals tampoc sorgeix d'una formulació conceptual. Per tant, tot i tenir la certesa que les creacions materials no es poden traduir fidelment en paraules, l'estudi d'aquesta tesi se centra a desvelar, en la mesura del possible, les múltiples lectures de les obres, i les diferents connotacions que l'objecte va agafant en adoptar propietats del subjecte. S'estudien un total de quaranta-cinc artistes però no de manera equitativa, alguns apareixen una vegada, i d'altres varies. En algunes obres s'aprofundeix més que en d'altres, m'he permès aquesta llibertat atenent als diferents nivells d'aportacions de cadascuna dins aquest àmbit d'estudi.

L'índex ve acompanyat pel nom dels artistes i l'any de les obres que s'analitzen en cada apartat i així es pot constatar la varietat cronològica que es conjuga al llarg de la recerca, des dels anys seixanta fins avui. Al final de la tesi s'inclou una guia de relació d'artistes per fer visible la quantitat de vegades que apareix cada artista i en quines pàgines s'estudia.

En la redacció d'aquesta tesi sobretot he tingut interès en rescatar la veu dels artistes o dels seus col·laboradors pròxims a través dels seus propis textos o entrevistes transcrites. En aquestes citacions es destaquen en negreta certes frases que considero rellevants.

Així mateix, juntament amb els processos artístics, des de fa anys practico l'escriptura que sorgeix de manera espontània quan estic treballant al taller. He recopilat part d'aquestes *Notes personals* en les quals s'hi

poden entreveure les preocupacions, disquisicions, observacions i de vegades clarividències que aquest treball artístic m'ha aportat a través del temps. És una escriptura fructífera que em fa adonar de coses de les quals no en tenia consciència prèviament. Aquestes notes acompanyen intermitentment l'escrit general de la tesi en format cursiva i color blau.

D'aquesta manera, la tesi conjuga diverses capes de lectura que es complementen: el fil conductor narratiu, que ve alimentat constantment per les citacions d'artistes i observadors propers, a més de les meves notes personals. I paral·lelament les imatges de les obres, molt importants en aquest estudi permeten també entendre el recorregut conceptual que travessa tota la tesi. Amb l'articulació d'aquests elements es pretén donar una visió més completa a l'hora de comprendre les transformacions de l'objecte en la seva evolució cap a una naturalesa organicista que adopta valors corporals.

Per tant, resseguint el recorregut de la meva pràctica i a través de presentar, analitzar i relacionar diferents obres artístiques, provaré d'identificar de quina manera l'objecte és capaç de transmetre experiències corporals, tornar-se emissor de vitalitat i de dolor, de qüestionar temes d'identitat i de gènere i d'explorar totes les idiosincràsies físiques pròpies d'un cos humà. Investigaré amb una metodologia comparativa de diferents grups d'obres artístiques, les múltiples contingències i vicissituds humanes que són capaces de posar en joc aquests objectes corporals, i els interessants ressorts conceptuals que es reactiven en l'espectador/receptor, tal com diu Didi-Huberman (1992): «Lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira» (p.13).

1

La Corporalitat Suplantada



Som en funció de qui tenim davant, juguem un rol que adoptem en funció de la situació del moment. Reaccionem a un mirall que és l'altre i així anem adoptant les diferents identitats, ens anem posant les múltiples màscares.

Llibreta de Notes M.D.S, febrer 2018

Aquest capítol serveix per fer una primera aproximació a l'hora de definir aquesta pràctica artística en la qual l'objecte assumeix rols propis del subjecte a partir de l'analogia del cos. Un dels conceptes que il·lustra aquesta analogia és el terme *objecte transicional*, una noció introduïda pel psiquiatra D.W. Winnicott (1896-1971) que prové dels estudis de psicologia infantil i es basa en una teoria molt adequada per explicar el meu treball. Un *objecte transicional* és un objecte material en el qual un nadó diposita certa inclinació afectiva. Normalment és un objecte tou, com per exemple un peluix, un drap o un llençol. Sorgeix com un objecte que suplanta certes funcions de la mare quan no hi és i permet a l'infant constituir una àrea intermèdia entre ell mateix i una altra persona o entre ell mateix i la realitat. L'*objecte transicional*, per tant, és a la vegada objectiu i subjectiu: objectiu perquè es constitueix sobre un objecte real, subjectiu perquè se li donen i atribueixen funcions en el camp de la imaginació (Winnicott, 1938).

En la meua pràctica artística el terme *objecte transicional* s'escau a la perfecció per explicar aquesta relació simbiòtica que es produeix entre objecte i subjecte. Dins la teoria de Winnicott (1938) «l'infant se serveix de l'*objecte transicional* per suplir l'absència de la mare i a la vegada captar la realitat externa a través de la matèria de manipulació dels objectes no-jo. En el desenvolupament d'un nen petit apareix, tard o d'hora, una tendència a entreteixir dins la trama personal *objectes-diferents-que-jo*» (p.30).

En el meu treball les peces són suplantadores del propi cos, tot i no pertànyer a aquest. Per il·lustrar aquest concepte poso d'exemple una de les meves peces, *Ventre* (2015), una estructura de ferro senzilla que eleva i sosté un globus ple d'aigua. L'objecte, tot i ser extern a l'espectador-receptor que s'hi apropa (objecte no-jo), pot fer de suplantador del cos, ja que té unes cames com el nostre cos i un globus a l'alçada precisament del nostre ventre, ambdós contenidors de fluids. Per tant, es pot crear un fenomen que dona lloc a una zona intermèdia (ni exterior ni interior); l'objecte no forma part del nostre cos, però sí que ens interpel·la i pot formar part de la pròpia realitat interna.

1. La corporalitat suplantada



Maria Diez
Ventre, 2015
ferro, globus, aigua
130x40x40cm

D'altra banda, voldria fer referència també a la cèlebre frase que el poeta Arthur Rimbaud (1854-1891) escriu en una carta¹ adreçada a Paul Demeny l'any 1981, «Jo és un altre», més coneguda en el seu idioma original «Je est un autre». Aquesta afirmació expressa una fórmula paradoxal i contradictòria, ja que identifica el subjecte, el *jo*, és a dir, la pròpia identitat amb el seu oposat *altre*, un terme indefinit que fa referència a alguna cosa totalment aliena i desconeguda.

Nos equivocamos al decir: yo pienso: deberíamos decir me piensan.

Perdón por el juego de palabras. YO es otro. (...)

Yo es otro. Si el cobre se despierta convertido en corneta, la culpa no es en modo alguno suya. Algo me resulta evidente: estoy asistiendo al parto de mi propio pensamiento: lo miro, lo escucho: aventuro un roce con el arco: la sinfonía se remueve en las profundidades, o aparece de un salto en escena (Rimbaud, 1935, pp.36-38).²

Justament sota aquest títol es va presentar durant els anys 2002 i 2003 un cicle d'exposicions a la Sala Fortuny a cura de Salvador Juanpere. Hi van participar, a part del comissari, els artistes Jordi Canudas, Ramón Guillen-Balmes i Nano Valdés. A través del treball de Canudas s'hi van incorporar Isabel Banal, Alfredo Costa i Toni Giró. En referència a l'exposició Tània Costa va escriure un assaig sobre la dificultat de parlar de l'altre:

«Jo és un altre» és el lema d'aquesta mostra i, ben pensat, podria ser el títol del relat de la vida de qualsevol existència humana. Aquest breu enunciat escrit per Rimbaud el 1871 aixopluga una transformació fonamental en la mirada que l'home es dirigeix envers ell mateix, i que ha anat desenvolupant-se des d'aleshores fins als nostres dies sense acabar de concloure. (...)

«Jo és un altre» assenyalava que el «Jo» és un constructe, és a dir, una construcció fabulada per l'home amb la finalitat de ser capaç de comprendre's, d'anomenar-se i de donar-se una identitat que distingeixi i doni entitat al seu si mateix. En realitat, però, el «Jo» es troba conformat per multitud d'altres que conviuen o sobreviuen en una tasca de designar una existència humana

¹ Segona carta dins del que s'ha anomenat «Les Cartes del vident» (en francès «Lettres du Voyant»). Són el nom que la història de la literatura ha donat a dues cartes escrites per Arthur Rimbaud el maig de 1871, en què desenvolupava una dura crítica a la poesia occidental des de l'antiguitat i defensava el sorgiment d'una nova raó poètica. La primera (i la més curta) d'aquestes dues cartes, escrita el 13 de maig de 1871, s'adreçava a Georges Izambard, l'exprofessor de Rimbaud a Charleville. La segona carta va ser remesa el 15 de maig de 1871 al poeta Paul Demeny, a qui uns mesos abans Rimbaud havia confiat una còpia dels seus poemes abans de publicar-los. El seu contingut fou revelat al públic per Patern Berrichon l'octubre de 1912 a *La Nouvelle Revue Française*. Conté els poemes *Chant de guerre parisien*, *Mes petites amoureuses* i *Accroupissements*.

² Traduït per Xoán Abeleira Álvarez. Dins Rimbaud, A. (1995). *Iluminaciones. Cartas a un vidente*. Madrid: Ediciones Hiperión.

concreta com a personalitat singular. Estem parlant, doncs, de desestimar la creença en un jo central, substancial i idèntic a si mateix en tot espai o temps. Així, hauriem de parlar de cada home com d'una multiplicitat de jos, en plural i en gerundi –un anar sent això i allò–, que deia Ortega i Gasset. Hi ha una munió de jos-trets identitaris, representacions, màscares, rols, determinacions que ens habiten i ens transiten, i cap d'ells ens defineix en exclusiva ni permanentment. Ningú és sempre una cosa o una altra, les distintes versions de l'un mateix no permeten l'assentament d'un únic rostre que les representi (Juanpere, 2004).³

En altres paraules, som en relació a l'altre, només gràcies a l'altre podem existir i ser. En la meua pràctica artística les peces sempre són en relació al subjecte i viceversa. El subjecte en relació a la peça que exerceix el paper de l'altre comprèn aspectes de la seva pròpia naturalesa, però necessita aquest mirall distorsionat davant, aquest objecte suplantador d'ell mateix. Es produeix un fenomen d'intercanvi en què tots dos són en relació a l'altre.

Pel que fa a l'espai on aquesta relació amb l'altre té lloc, Hannah Arendt s'interessa per la relació mediatra entre el cos i les seves formes d'aparició en un «món-en-comú»:

(...) l'espai en què cadascun de nosaltres és aquell «qui» mira, mentre és objecte de la mirada d'uns «altres». Aquest joc de miralls entre aquell que soc jo i aquell altre que els altres veuen en mi impedeix que la nostra identitat subjectiva sigui pressuposada. Els nostres gestos i accions, davant i en relació amb els altres, posen la nostra identitat en estat d'obertura constant, de manera que el «qui» som no és plenament nostre, sinó l'obertura «performativa» es dona i es produeix en els espais d'aparició. Per aquest motiu, l'espai públic, o espai d'aparició, no és aquell que aplega identitats en relació de comunitat, sinó una pluralitat inestable i en estat permanent d'esdevenir.⁴

Si seguim l'argument d'Arendt veiem que som en relació a l'altre, en funció de qui tenim davant podem desplegar una o altra identitat. Per tant, tenim multiplicitat d'actituds, de caràcters o de maneres de ser contingudes en nosaltres, i aquestes adopten diferents estats i ens fan ser conscients de les nostres diverses potencialitats.

Jo ho plantejo des d'un punt de vista més físic. Amb el meu treball busco constantment provocar, interpel·lar i qüestionar el subjecte creant

³ Juanpere, S. (coord.) (2004). *Je est un autre: Projectes específics per a la sala Fortuny 2002-2003*. Reus: Centre de Lectura.

⁴ Arendt, H. Citada a *Vestir i desvestir cossos. Fenomenologies d'aparició*. (2016). Centre d'art la Panera, 13 de Febrer al 22 de Maig del 2016. Comissariat: Oriol Ocaña i Maia Creus. Lleida: Centre d'art la Panera, 2016. Recuperat 21 abril 2018, de <http://researchis.cheap/wp-content/uploads/2016/02/fullsdesalalapanera.pdf>

diferents estats i sensacions: sensació de pes, de desequilibri, de buit, d'ofec... La flexibilitat, la rigidesa, la tovor, la duresa, la matèria dispersa, la matèria compacta, mullada, seca, viscosa, humida... totes aquestes qualitats estan contingudes en el nostre cos, i com a tals som capaços de comprendre-les perquè les hem experimentades en la nostra pròpia pell, i ens hi podem veure reflectits i ser més conscients de la nostra naturalesa física.

Si davant tenim un objecte que presenta analogies amb nosaltres mateixos, ja sigui de forma, d'escala o d'estat, això ens interpel·larà d'una manera o d'una altra. Aquest capítol té com a objectiu introduir diferents propostes artístiques per fer una aproximació a aquesta relació en què objectes i subjectes intercanvien rols. *La corporalitat suplantada*, títol d'aquest capítol, conté tres apartats. En els tres casos la relació que s'estableix objecte-subjecte ve definida per objectes que presenten un lligam físic amb el cos:

El cos erigit, que fa referència a la condició de verticalitat del cos humà; *El cos vestit* en el qual la roba fa de segona pell corporal i *El mobiliari com a subjecte*, on els mobles suplanten la corporalitat humana. A partir de diferents obres artístiques escollides es veurà com certs objectes poden transmetre vivències d'un cos humà sense necessitat de representar-lo.

1.1_ El cos erigit

Davant d'un simple objecte vertical, si aquest presenta unes proporcions similars a l'escala humana, podem sentir-nos interpel·lats i veure'l com si fos un possible cos de peu. La verticalitat és una condició que l'ésser humà va adquirir al llarg de l'evolució en desenvolupar la capacitat de caminar sobre les dues extremitats posteriors. Aquesta condició de verticalitat ens diferencia físicament respecte la resta dels animals que necessiten quatre potes per desplaçar-se. En els darrers temps la figura humana representada s'ha anat desdibuixant i ha anat perdent els trets característics que la defineixen fins al punt de poder quedar suplantada per la simple verticalitat corporal.

El primer capítol d'aquesta investigació s'inicia amb Louise Bourgeois (París, 1911- Nova York, 2010), el treball de la qual, poblat de cossos – figuratius, metafòrics o fragmentats, humans o animals, viscerals o somàtics–, s'estudiarà al llarg d'aquesta tesi. «**Para mi, la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura**» (Bourgeois, 2002, p.126).

Entre 1949 i 1959 Bourgeois es va centrar en l'element dels *Personnages* a través de fustes pintades com a referents físics de la presència humana que s'erigeixen i rememoren els primitius tòtems o les figures fili-formes de Giacometti.

No són només retrats que fan al·lusió als éssers estimats que viuen a França i l'artista enyora durant l'exili a Nova York, en són autèntics substituïts. És evident aquí com l'artista suplanta el cos d'aquells qui estima.

1. La corporalitat suplantada



Louise Bourgeois
Personnages, 1949-59

Maria Diez
Ressonància, 2014
Pensament circular, 2018
Inhalació, 2014

En aquella època, Bourgeois no va exposar les peces de seguida públicament, sinó que les tenia a prop –a casa seva o l'estudi– amb l'excusa d'anar-les modificant i d'alguna manera cuidant.

Estos personajes son imágenes, pero estas imágenes son personas, o, más exactamente, ocupan el lugar de personas. Deben interpretar un papel, cumplir una función: llenar un vacío.

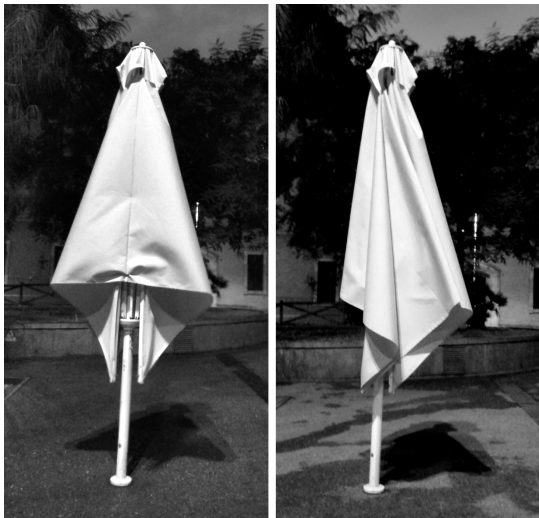
La extrema abstracción de toda preocupación por el parecido exterior con el modelo refuerzan su funcionamiento simbólico. Lo que aquí se convoca es el espíritu de la persona ausente, no su forma o su apariencia (Frémon, 2010, pp.58-59).

De fet, en un inici moltes de les figures no tenien base i només s'aguantaven recolzades a la paret, fet que implicava que algú s'havia d'ocupar d'elles, portar-les, recolzar-les, guardar-les... Per tant, no estaven completament separades de la seva creadora, encara la necessitaven. D'alguna manera aquestes figures són com nines, funcionen com joguines. Viuen allà on les instal·len. Abandonades estan perdudes, atès que no s'aguanten soles dempeus. Només a la llarga Louise Bourgeois optarà per una base d'alumini quadrada que, tot i així, no és suficient per assegurar-ne l'estabilitat, és necessari que les bases es collin a terra.

Aquests *Personnages* quasi sempre es presenten en grup, a mode de constel·lació familiar; són figures que clarament suplanten el subjecte. Evidentment, per una relació d'escala amb la proporció humana i per la seva presència vertical, però sobretot perquè, com explica Bourgeois, són directament les suplantadores dels seus éssers estimats que viuen a França. Darrere del guix, el bronze i la fusta algú s'hi amaga i respira dèbilment: el fantasma de la vida.

La condició de verticalitat també és present a diverses de les meves peces amb la voluntat connectar objecte i subjecte en una relació de cos a cos, de manera que quan ens hi apropem s'origina un diàleg físic. A les peces *Ressonància* (2014), *Pensament Circular* (2018) i *Inhalació* (2014) es pot percebre la intenció d'establir una connexió molt íntima amb el receptor a través de la part superior, on es troba el nostre cap i s'hi concentren els sentits de la vista, l'olfacte i l'oïda. A totes hi ha una cavitat per on es pot introduir el cap i accedir a un espai intern. En el moment que el subjecte-receptor està davant de l'objecte es produeix aquest intercanvi real i íntim. Hi ha un efecte mirall en el qual la corporalitat que es té davant es pot arribar a entendre com a pròpia.

Poliscopi (2014) està composta per una estructura proporcional a la nostra escala, un trípode de ferro fa de suport a un nucli de tubs amb l'interior groc. Quan el receptor s'hi atansa la llum s'encén de cop, igual que l'aire que hi circula per dins. L'objecte qüestiona, interpel·la i dialoga amb el receptor d'una manera molt física i sensorial, emplaçant la mirada, o la



Maria Diez
Poliscopi, 2014
Ferro, pintura
160x55x55cm

Maria Diez
Fotografia CS01
Dempeus, 2017

Maria Diez
Fotografia CS02
Matalàs vertical, 2018

projecció d'aquesta dins del circuit tubular que funciona com una extensió del cos. Aquesta peça forma part d'un conjunt realitzat durant el 2014 que viu de la mirada aliena. Les peces es completen en ser mirades, viscudes i habitades, i en passar a formar d'un circuit *objet-objet* on ambdós queden afectats.

D'altra banda, qualsevol objecte erecte que veig pel carrer és susceptible a ser percebut com una vida animada. La fotografia *Dempeus* (2017) és un díptic protagonitzat per un para-sol que apareix en dos estats diferents. La llum particular que li confereix un fanal fa que aquest es mostri com una presència fantasmagòrica i el vent que balanceja la tela li dona una gestualitat molt pròpia d'una presència viva. Ens pot remetre directament a nosaltres mateixos: una part rígida que ens manté dempeus i una de tova que ens confereix gestualitat.

La fotografia *Matalàs vertical* (2018) mostra un matalàs enrotllat recolzat verticalment a una paret. El pes de la pròpia corporalitat tova provoca una alteració de la textura a la base, la pell que es frunzeix i pateix. S'estableix una analogia amb el nostre cos: d'una banda, per les proporcions i, de l'altra, per les arrugues de la pell que es formen pel pes, vivència que podem experimentar nosaltres mateixos.

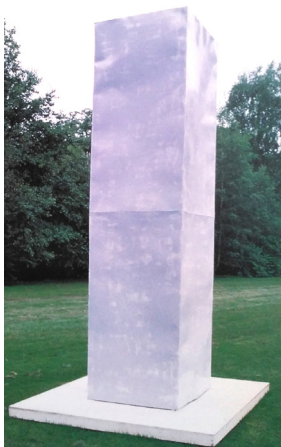
El cos erigit també l'ha tractat l'artista austríac Franz West (Àustria 1947-2012). West entén el cos com un element modelable i més aviat maldestre. La seva manera de treballar és espontània, ja que les seves peces deixen veure els punt d'unió i les rugositats del material; així com també tenen la gestualitat pròpia d'un dibuix fet per un infant. West no té problemes a l'hora d'utilitzar colors de tot tipus i combinar-los d'una manera desenfadada que sembla aleatòria. L'artista aconsegueix uns resultats que des del meu punt de vista són molt tàctils. I de fet veurem més endavant (p.114) les seves peces *Pastücke* fetes per ser tocades i agafades. Amb qualsevol dels materials que West fa servir és capaç de transmetre una organicitat evident, fet que també és distintiu de la corporalitat humana.

En tot cas, West es caracteritza per reclamar la presència del cos com a part de l'obra. Les seves escultures pretenen que aquell que s'hi apropa se senti interpel·lat o bé hi participi activament, ja sigui tocant-les, asseient-s'hi al damunt o bé fent alguna acció amb elles. L'artista té la intenció que el públic abandoni la seva posició estàtica i passi a formar part de l'obra a través del cos.

Els caps de *Lémur* apareixen el 1992 conformant un grup aïllat. Són caps modelats de manera rudimentària amb alumini pintat de blanc. L'alçada supera la d'una persona i estan muntats sobre estructures de ferro.

Son Cabezas sombrías y fantasmales y aluden a los rituales animistas. Para la mitología romana y etrusca son espíritus maléficos, West las presenta en la Documenta IX, de 1992 y propone llenar sus fauces con restos de comida y

1. La corporalitat suplantada



Franz West
Cabezas de Lémur, 1992

Franz West
Lémures, 2009

Franz West
Flause, 1998

James Lee Byars
Figure of death, 1997

deshechos, con el fin de lograr su rápida descomposición. Además se invita al público a adherir letreros escritos con deseos y maldiciones para comprobar si éstos se cumplen (Chillida, Szeemann, Basualdo i West, 2001, p.23).

Amb aquestes peces West presenta un estat molt difuminat entre allò figuratiu i allò abstracte, formes amorfes que deixen entreveure un nas, una boca... Però aquests primers *Lémurs* són el primer pas d'un camí que l'artista continuarà amb escultures verticals que, tot i haver perdut qualsevol imatge figurativa o referencial humana, segueixen suplint-la. Posteriorment, crearà una nova sèrie de diversos *Lémurs*icolorits.

L'exemple paradigmàtic que fa referència a un cos erecte de manera sintètica és *Flause* (1998), una peça que West va presentar a la Fundació Serralves (Porto), un museu envoltat de jardins. Quan l'artista hi va arribar va veure de seguida la connexió casual que la seva escultura establia amb una que hi ha als jardins exteriors del museu feta per James Lee Byars dos anys abans (1997). Tot i que la forma i el material no coincideixen, l'alçada de les dues escultures és exacte. West (Chillida et al., 2001) explica com va voler aprofitar l'ocasió per establir un diàleg de proximitat entre elles:

Jo no vaig poder posar l'escultura al mateix lloc, tot i que ho volia fer, ja que Byars havia fet el mateix que jo, però en forma de columna quadrada. Al final es va col·locar davant del museu, però tot i que està sola, guarda la memòria de l'escultura de Byars, a qui hauria de conèixer personalment ja que les seves exposicions em commouen profundament pel fet que són inusuals (p.29).

En els dos casos veiem un cos erecte de manera minimalista: sintetitzat en forma de cilindre en el cas de West i en forma de prisma en el cas de Byars. Aquest últim amb *Figuer of Death* evoca de manera austera la figura humana a partir d'unes formes geomètriques de marbre apilades. Aquesta es fa ressò de múltiples obres de la seva carrera, principalment les seves actuacions a *The Play of Death* (1977) i *The Death of James Lee Byars* (1994).

D'aquesta mateixa peça, *Flause*, West en fa altres versions recolzades a terra. Així com la peça col·locada verticalment remet a un cos humà, recolzada horitzontalment ens evoca una figura animal: un cuc? Una serp?...

L'estratègia de l'objecte erecte suplantador de la corporalitat també la utilitza l'artista nord-americana Carol Bove (Ginebra, 1971) amb l'obra presentada a la Biennale de Venècia al Pavelló de Suïssa l'any 2017. El comissari del Pavelló Suís, Philipp Kaiser planteja com a punt de partida la figura de l'artista suís Alberto Giacometti, qui justament havia refusat en diverses ocasions participar a la Biennale. En canvi, el seu germà Bruno Giacometti és l'arquitecte del Pavelló Suís dels Giardini (Pietragnoli, 2017).

1. La corporalitat suplantada



Carol Bove
Pavelló Suis. Biennale
Venècia, 2017

Alberto Giacometti
El Bosque, 1950

Juan Luis Moraza
Chemical Wedding, 2010

La característica essencial de les figures de Giacometti es basa en la verticalitat, fins al punt que es desdibuixen les faccions de l'ésser humà. Bove estudia i sintetitza aquesta estratègia a través de combinar diferents peces de ferro pintades de blau, unes presències que es presenten en grup en homenatge a les agrupacions de personatges de Giacometti. Passejant pel Pavelló Suís ens confrontem amb aquestes peces que guarden una escala similar a la nostra, i ens sentim en companyia. Cada una presenta una composició diferent que els confereix una personalitat pròpia. Dialoguen entre elles i quan hi estem dins, passem a formar part d'aquest sistema.

L'última peça seleccionada per aquest apartat és una de les obres de l'artista basc Juan Luis Moraza (Vitoria, 1960) dedicada a la intersecció entre el sentit de l'ús de l'eina i el subjecte. Tot el que els humans fem és una extensió del nostre cos, de manera que una eina expandeix certes capacitats que els humans no tenim per nosaltres mateixos, i, per tant, les eines ens representen. Amb *Chemical Wedding* (2010) Moraza fa una conversió del cos a partir de presentar un clau i una agulla de manera sobredimensionada per tal que adquireixin la proporció del subjecte humà. Moraza (2014) ho explica molt bé amb les seves paraules:

Para el psicoanálisis un objeto es todo aquello con lo que uno se relaciona, sea una persona, una cosa o una parte de una persona o de una cosa. El fetichismo permite apreciar como una parte puede ser tomada por el todo, eludiendo así las complejidades del trato con lo real de otro ser. **Si el sujeto se define por sus relaciones de objeto, la cualidad del objeto y la elección de objeto se vuelven sustanciales en la constitución de la personalidad.**

Al convertir una herramienta en una evocación de presencia, se escenifica una representación metonímica del sujeto, como cuando en un museo se coloca la paleta de un pintor. Esa metonimia del utensilio es un desplazamiento de lo real en lo imaginario que hace presente algo del sujeto. Algo ciertamente diferente de lo que se hace presente en una obra concluida.

Las bodas químicas, (...) un clavo o una aguja, se presentaban al espectador como presencias antropomórficas y antropométricas. Y, yo creo, se lograba un cierto reflejo subjetivo entre el espectador y ese clavo y esa aguja que evocaban de modo extraño una figura masculina y otra femenina (pp.114-116).

Recapitulant, en aquest primer apartat s'ha establert una presa de contacte amb l'objecte i el subjecte a partir de la proporció vertical que tenen ambdós. És una estratègia que vaig emprar intuïtivament en una sèrie d'escultures fetes el 2016. Bourgeois l'aplica per suplantar els seus éssers estimats i tenir-los més a prop, mentre que West busca fer partícip a l'espectador amb els seus *Lémurs* amorfs o els seus volums erectes. Bove fa una revisió de les figures verticals de Giacometti i ens convida a formar part d'aquest sistema d'objectes abstractes. Per acabar, Moraza

sobredimensiona l'agulla i el clau de manera que adquireixen una presència humana. Son obres que funcionen com miralls i que busquen la confrontació i el diàleg participat amb el subjecte receptor.

1.2_ El cos vestit

En la societat occidental el cos no es mostra d'una manera nua i directe, sinó que està mediatitzat per la nostra segona pell: la roba que portem cada dia. La vestimenta i tots els seus complements actuen com una prolongació de la nostra identitat.

En *El cos vestit* estudio la vestimenta presentada com a peça artística, un barret, una camisa, una jaqueta, una sabata... elements d'ús quotidià que molts artistes han fet servir per parlar de corporalitats, d'identitats o del nostre espai íntim.

L'exposició «Vestir/desvestir cossos. Fenomenologies d'aparició»⁵ que va tenir lloc al centre La Panera el 2016 dirigeix el seu focus cap a la repercussió de la vestimenta en l'escena pública, definida per Hannah Arendt com a *espai d'aparició*.

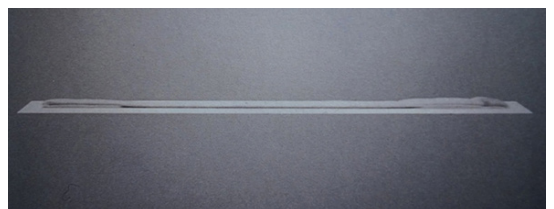
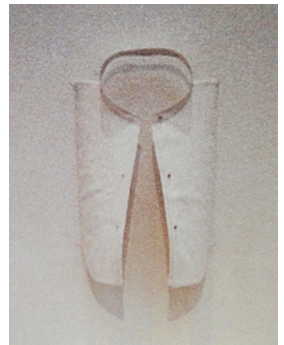
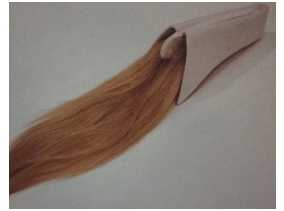
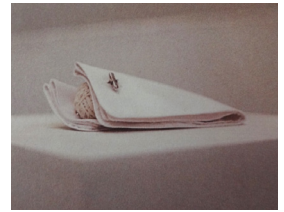
Cada dia, sens falta, ens vestim i ens desvestim. Des d'un punt de vista estrictament funcional, podríem pensar que el fet de cobrir-nos el cos és un acte purament instrumental. (...) Però aquest enfocament deixa a l'ombra altres perspectives, com és ara el fet que el món de la moda ha bastit un univers de tendències i formes molt divers, i que aquesta pluralitat té a veure tant amb els condicionants econòmics i tecnològics com amb **els usos simbòlics del vestit, directament relacionats amb els complexos processos de construcció de formes d'identitat individuals i col·lectives.**⁶

Aquesta exposició aplegava una gran quantitat de dissenyadors de moda que reflexionaven sobre la vestimenta i incloïa obres d'artistes com Pepe Espaliú amb *Santos*, Ramón Guillen-Balmes amb *Model d'ús* o Jana Sterbak amb *Remote Control II*, peces que veurem més endavant en altres apartats.

En aquesta part de l'estudi és rellevant esmentar el treball de l'artista Ricardo Cotanda (València, 1967), qui té un vocabulari molt personal basat en el joc amb elements quotidians, entre els quals hi trobem peces de roba. Objectes

⁵ Exposició comissariada per Oriol Ocaña i Maia Creus al Centre d'art la Panera, del 13 de Febrer al 22 de Maig del 2016.

⁶ Extret del catàleg *Vestir i desvestir cossos. Fenomenologies d'aparició*. (2016). Lleida: Centre d'art la Panera. Recuperat 21 abril 2018, de <http://researchis.cheap/wp-content/uploads/2016/02/fullsdesalapanera.pdf>



Ricardo Cotanda
Llegar a la nieve, 1995

- Eco/Ressò
- Solo/Sol
- Filo/Tall
- Vértigo
- Espejo
- Nudo
- Testigo/testimoni
- Velo/Vel
- Dado/Dau

que ens remet a un cos, a una persona i la seva intimitat. En la seva obra hi ha un retorn nostàlgic als jocs infantils, als receptacles domèstics que guarden roba com les calaixeres o els armaris, i també hi apareix la referència a l'habitació entesa com a espai interior i privat.

Juxtaposant i transformant aquests elements amb gestos simples i elegants, l'artista revela aspectes profunds i amagats de les nostres vides privades. Tal com diu Kevin Power (Cotanda, 1990): «Aquests objectes formen un vocabulari que defineix aquestes “sous-conversations”, per dir-ho amb l'encertada expressió de M. Duras, que flueixen soterrades i acompanyen la nostra existència. És una mena de conversa fèrtil, l'humus humit de l'esdevenir» (p.16)⁷.

Els versos d'un poema de García Lorca són els que fonamenten la sèrie de Cotanda *Llegar a la nieve*. Una sèrie composta per nou peces masculines (tant pels objectes com pels títols) que ens parlen de dos homes i que marquen l'inici del món de Cotanda que Juan Vicente Aliaga (Cotanda, 1998) va qualificar a la revista *Artforum* de «territori d'homes» (p.15).

«Llegar a la nieve» (1995) són nou elements del vestuari d'un home. Nou parts blanques buides i deixades damunt de diferents suports. Nou parts que fan referència a un vestit de nuvi (disposat per a ser usat), un nuvi absent però esperat. Amb cada peça Cotanda ens endinsa a un espai d'intimitat que ens remet a un cos absent i misteriós: dues corbates s'han fusionat per semblar-ne només una; dos punys amb els seus botons s'han cosit junts; les sabates s'han introduït dins dels mitjons accentuant el seu caràcter fàl·lic; el cinturó, protector de l'espai genital de l'home, es cobreix amb una tela blanca; el mocador apareix tacat, una taca de color blanc groguenc que es pot referir al semen... Cada element d'aquesta sèrie ha estat subtilment modificat per emfasitzar el vincle entre dos homes.

L'artista colombiana Doris Salcedo (Bogotà, 1958) també ha fet ús del vestit com a presència humana. Les escultures i instal·lacions de l'artista acostumen a sorgir d'una profunda reflexió i interacció amb el context colombià. Salcedo pot arribar a trigar anys a completar cada una de les seves obres, temps durant el qual fa un exhaustiu treball de camp submergint-se vivencialment en l'experiència de pèrdua i violència de les víctimes. Ella parla, observa i de vegades conviu amb les persones que han perdut éssers estimats per identificar els efectes més subtils i brutals de la violència i les repercussions que té en la vida quotidiana.

Una anècdota que Salcedo recuenta es la de una mujer que tras años de la desaparición de su esposo, sigue sirviéndole el plato de comida cada vez

⁷ Power, K. (1998). El costat ocult de la memòria. Dins Cotanda, Ricardo. *Ricardo Cotanda*. (pp. 15-20). Barcelona: Galeria Joan Prats.

a la hora de comer. El dolor, e incluso el horror que encierra tal anécdota es uno de los elementos que utiliza Salcedo en su arduo proceso creativo.⁸

Salcedo construeix les seves instal·lacions a partir d'objectes i materials molt bàsics: ciment, fusta, mobles vells, roba, sabates i cabell que són els mateixos de què disposaven els familiars de les víctimes. D'aquesta manera presenta un espai pel dol.

L'artista planteja que una de les funcions de l'art és produir imatges poderoses i significatives que contrarestin l'excessiva quantitat d'imatges crues i brutals generades pel conflicte i la violència, a les quals estem acostumats perquè circulen pels mitjans de comunicació.

En una de les seves obres *Sense títol* (1989-90) que pertany a la instal·lació *Señales de duelo*, Salcedo mostra un conjunt d'escultures basades cadascuna d'elles en un o més pals d'acer vertical que travessen diverses camises blanques de cotó cobertes de guix. Van ser creades en resposta a les massacres que es van produir al Nord de Colòmbia l'any 1988, en les plantacions de La Negra i Hondures. La investigació duta a terme per Salcedo sobre aquests fets va influir en els materials usats en les obres resultants. En al·lusió al cos humà absent, les camises estan apilades en diferents quantitats, com si prenguessin les mides de la pèrdua de les vides humanes. Per tant, a partir d'aquesta peça de roba, Salcedo rememora la quantitat de cossos absents, dels quals sols queda el rastre, els seus objectes i vestits personals.

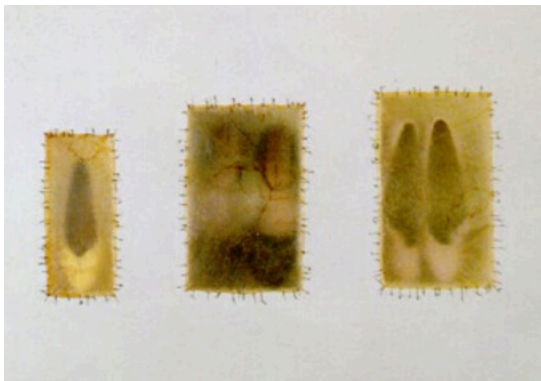
Aun asumiendo que no puede cambiar el curso de los acontecimientos —«el arte», suele decir, «no puede salvar ni una sola vida»—, sí cree que posibilita que el espectador establezca una relación afectiva con quienes han sufrido y, de esta manera, contribuir a que su experiencia no quede relegada al olvido.⁹

També l'obra *Atrabiliarios* (1992) recull el treball de l'artista durant quasi tres anys escoltant familiars de gent desapareguda: el cruel fenomen de la desaparició forçada i el buit que deixen els objectes que pertanyien a les víctimes. A Salcedo li interessa la manera com els familiars es relacionen amb aquests objectes del record amb l'esperança que tornin a ser usats pels seus amos, cosa que impossibilita poder desprendre-se'n. Durant aquells anys l'artista va reunir les sabates usades de les víctimes que li entregaven els mateixos familiars. D'aquí sorgeix l'obra *Atrabiliarios*, creació d'una vintena de nínxols on hi col·loca aquestes sabates. Així s'estableix un paral·lelisme amb l'acte d'enterrar i es fa un homenatge a les víctimes.

⁸ Extret de *Doris Salcedo 22 de abril–17 de julio de 2016*. Pérez Art Museum Miami. Recuperat 13 de desembre 2018, de https://www.pamm.org/sites/default/files/Salcedo_Gallery_Guide_Web_Spanish.pdf, p.11

⁹ *Ibid.*, p.13

1. La corporalitat suplantada



Doris Salcedo
*Sense títol (serie
Señales de Duelo)*
1989-90

Doris Salcedo
Atrabiliarios, 1992

Doris Salcedo
Disremembered I,II, 2014

Un parell de sabates es presenten com una sepultura a mida, com un reliquiari que queda separat de nosaltres per una capa translúcida feta de fibra vegetal cosida a la paret per uns punts de sutura quirúrgica de fil negre. Per tant, malgrat que els elements s'exposin a mode de sepultura, encara queda una ferida entreoberta, a la qual hi tenim accés visual i percebem el dolor de la cicatriu.

Colombia es el país de la muerte no enterrada, de la tumba no marcada. (...) En el momento en que el espectador da a la obra un momento de contemplación silenciosa, en ese momento, solamente en ese momento, ocurre la relación afectiva... El arte tiene un poder enorme: el poder de devolver al dominio de la vida, al dominio de la humanidad, la vida que ha sido profanada.¹⁰

La impossibilitat d'assumir amb naturalitat la pèrdua –una incapacitat de la nostra societat– queda molt ben explicada amb *Disremembered I, II, III* (2014); tres escultures fetes de seda crua teixida en les quals hi van incorporades 12.000 agulles.

Aquestes teles de seda plenes d'agulles tenen el do de la translucidesa, que amb la paret blanca de fons, es converteix en alguns moments en transparència; per tant, oscil·len entre la visibilitat i la invisibilitat, apareixent i desapareixent simultàniament com un record que s'esvaeix. Es produeix una sensació paradoxal on no està clar si aquestes escultures, perilloses a causa dels milers d'agulles, serveixen per protegir o per fer mal.

Si s'aborda el cos des de la vestimenta, tot i allunyar-se del llenguatge seriós de Cotanda i Salcedo, cal analitzar l'artista austríac Erwin Wurm (Àustria, 1964) que es caracteritza per utilitzar un llenguatge irònic que en certes ocasions s'acosta a l'absurd.

Si bé les seves formes d'expressió són versàtils i van des de l'audiovisual a la performance, passant per la fotografia i la il·lustració, Wurm destaca en la disciplina escultòrica. La seva sèrie més coneguda és la que porta desenvolupant des de finals dels anys vuitanta, *One Minute Sculpture*, de la qual parlaré més endavant. (p.115)

A finals dels anys vuitanta, Wurm va començar a fer servir peces de vestir com a material per a les seves escultures: jaquetes, pantalons, camises i altres articles. Les obres, que tenen una relació evident amb el cos humà, es forcen a adoptar una forma geomètrica antinatural.

En la sèrie de *Hanging Pullover* (1995) les peces de roba es penjen a la paret com imatges, al mateix temps que assumeixen una qualitat escultòrica com a resultat de la forma específica en què es dobleguen.

¹⁰ Ibid., p.18

1. La corporalitat suplantada



Erwin Wurm
Hanging Pullover, 1995

Anette Messenger
Motion/Emotion, 2009-13

Més endavant, s'ofereix a l'espectador la possibilitat d'entendre el procés de plegat amb l'ajut de dibuixos i comentaris. En aquestes obres de roba, Wurm, apunta a un mètode escultòric molt normalitzat, el de transformar un objecte quotidià pràctic en una obra d'art.

El vestit en si mateix, sense el cos, també té un significat, una segona pell amb la qual convivim i que estableix la frontera entre el món i nosaltres, el nostre ésser intern i extern. En paraules de Wurm (2012):

Hubiera preferido, hacer gran arte, elevado, intelectual, espiritual pero eso nunca ocurrió. Aquel absurdo sin embargo está lleno de significado. Saca a la luz una fértil paradoja: **la ropa identifica pero a la vez enajena. Con ella adquirimos cuerpo y rostro, ofrece una identidad que sin embargo al fin se nos escapa.** De ahí que pueda revestirse un personaje, esto es, mostrar con la ropa lo que no se es (algunos lo tacharían de inauténtico; muchos, simplemente, de ridículo), pero sin llegar a ese extremo, el mero hecho de vestir construye una identidad pero a la vez supone aceptar una dependencia. Se puede rechazar la dependencia, salir de la convicción o si se prefiere, de la estructura, pero entonces se corre el riesgo de desaparecer. La ropa se convierte así en índice de que vivimos de prestado o si se prefiere, de que entre la vida privada y la pública hay una quiebra difícil o imposible de salvar (p.21).

L'artista mostra simples peces de roba des d'un punt de vista inèdit, de fet el seu treball parteix de l'observació del món al marge dels hàbits que tenim interioritzats. Els capgira i els dona la volta, que el dret sigui el revés, que el sobre sigui el sota... Això significa descobrir o almenys provocar que ens formulem preguntes que en el dia a dia ens passarien desapercebudes. El simple fet d'agafar un jersei qualsevol, doblegar-lo d'una manera poc convencional i presentar-lo en suspensió a la paret vol dir canviar-li la funcionalitat per complet, i, per tant, tot el seu sentit i significat. Es crea una situació d'estranyesa amb una forta dosis d'absurditat.

La roba també està present en l'obra de l'artista francesa Anette Messager (Berck, França, 1943), que treballa molt amb la instal·lació on sovint inclou fotografies, gravats, dibuixos i molts altres materials. La seva proposta artística és una barreja de realitat quotidiana i fantasia, i des dels seus inicis està vinculada amb l'art feminista.

La seva obra *Motion/Emotion* (2009-13) està conformada, essencialment, per un conjunt de vestits, objectes de plàstic i ninots o fragments de peluix que pengen del sostre i que es mouen gràcies a l'aire que expulsen una vintena de ventiladors. Els espectadors poden passejar-se entremig d'aquests elements que funcionen com a restes de cossos suspesos.

D'una banda, la barreja d'elements colorits i fantasiosos ens poden semblar divertits i alegres, com si es tractés d'un ball en el qual hem estat convidats, però, d'altra banda, a mesura que ens passegem per allà, ens adonem que tot trontolla, que tots els fragments corporals estan

a expenses de l'aire que els mou i se'ns fa present la fragilitat de l'ésser humà. En paraules de Messenger:

A casa els meus pares, en família, em deien: «No et balancegis, no gesticulis a la taula, això no es fa.» Ondular-saltar-tocar-se-agitar-se-burlar-se: malament...

Amb *Motion/Emotion*: un vestit s'infla, el cabell és lliure al vent, una bossa de plàstic colorida com una flor es llança a volar, un vel de núvia intenta alliberar-se, un xiquet i sa mare ballen estrets un contra l'altre...

Tot és moviment, canvi, deformació, transformació, des del naixement fins a la mort, de vegades amb gravetat, de vegades amb levitat, les dues juntes sovint

Vals atrotinat, bufonades macabres, accions irrisòries de la vida (Cortés i Lebovic, 2018, p.12).

La vestimenta, doncs, funciona com a prolongació de la identitat, i a través d'aquesta és com Cotanda ens endinsa en el seu món sòrdid i profund, mentre que Salcedo rememora i convoca la presència de les víctimes absents injustament oblidades. Wurm i Messenger usen la roba com a element didàctic i juganer: Wurm la capgira i la converteix en obra d'art mentre que Messenger l'anima a partir de l'aire. Darrera de qualsevol d'aquests gestos hi ha una voluntat de parlar d'identitat, però cadascun desemboca en lectures i sentits diferents.

1.3_ El mobiliari com a subjecte

En aquest apartat em referiré concretament a l'analogia que s'estableix entre el mobiliari i el subjecte a partir principalment de l'escala en relació amb el cos. Davant d'un moble podem llegir una presència, i així és com els artistes que cito a continuació són capaços de parlar de l'experiència humana.

El mobiliari com a subjecte es divideix en tres apartats: *Emplaçaments del cos*; *Objecte-Subjecte en transició* i *Objecte–subjecte empresonat*.

1.3.1_ Emplaçaments del cos

La simple presència del mobiliari en estat d'espera i quietud, és a dir, sense ser utilitzat, pot desprendre sentiments propis d'un subjecte.

El 2015 vaig iniciar una sèrie sota el títol *Humanitzar l'objecte* en la qual el mobiliari a l'espera d'un cos, fotografiat a mode de retrat des d'un punt de vista frontal, manifesta la presència d'un subjecte. Capturar certes imatges que em trobo en el meu dia a dia forma part del meu treball, m'ajuda a clarificar el pensament.

En la fotografia H06 hi ha dos gronxadors buits, completament immòbils tot i que el gronxador assoleix el seu significat ple quan algú el



Maria Diez
Fotografia H06
Humanitzar l'objecte 6,
2015

Maria Diez
Fotografia H01
Humanitzar l'objecte 1,
2015

fa posar en moviment. Hi ha un bassal sota cada gronxador, fent evident aquests forats que es formen pel frec dels peus. Aquests gronxadors d'un parc infantil –que associem a la gatzara dels nens, al moviment– ara es presenten callats i quiets, evocant una sensació d'absència que dona lloc a una presència fantasmagòrica.

La fotografia H01 està feta des d'un punt de vista molt baix per mostrar aquestes dues cadires des d'una mirada inèdita, ja que no acostumem a veure-les des d'aquest nivell. Aquestes dues cadires estan ubicades fora del seu context habitual, que deduïm que seria una classe pel braç per escriure que remet a una pròtesi i els confereix certa gestualitat rígida.

Les dues fotografies presenten una simetria quasi perfecte, gràcies als dos elements que van en parella i que junts agafen complicitat.

Els mobles s'han convertit en extensions naturals del nostre cos. Les nostres posicions quotidianes sempre estan mediatitzades per l'ús d'aquests objectes.

La cadira precisament és el moble més present i amb més versions al llarg de la història, el que permet seure per menjar, per estudiar, per descansar... Abans l'home s'asseia a terra. Quan seiem a terra les cames es recullen, s'estiren, es creuen abandonades, es fan un, desapareixen sota el mateix cos o s'obren en la posició de lotus... Sobre la cadira, les cames es dobleguen exactament per la meitat, en una contracció antinatural que obeeix a la geometria i a l'artifici. Les cames i el tors verticals, i les cuixes horitzontals. Asseure's a la manera occidental obeeix a normes, comportaments, estil.

L'home prehistòric menjava sense forquilla, no utilitzava taula ni cadira a l'hora de dinar. Per dormir, no hi havia una matalàs tou, situat a una alçada que el separés del terra. A l'hora de cuinar no tenia el foc a la seva alçada, i a l'hora de rentar-se les mans tampoc tenia una pica elevada. Tots els elements i mobiliari domèstic han anat afectant la nostra evolució, conformant el nostre cos i modificant les nostres conductes diàries, allunyant-nos cada cop més de la nostra condició animal.

No és estrany, doncs, que en certes situacions el moble s'humanitzi i es percebi com un ésser animat igual a nosaltres, atès que hem patit un llarg procés d'adequació mútua.

L'obra de l'artista britànica Rachel Whiteread (Regne Unit, 1963) està plena de mobiliari, o podríem dir que dels negatius d'aquest. L'artista es dedica a fer els reversos del espai, materialitzant el buit a través de la tradicional tècnica del buidatge. A partir d'una sèrie limitada d'objectes (una casa, un terra, una banyera, un lavabo, un llit, una biblioteca, un matalàs, etc.), ella aplica la tècnica tradicional del buidatge i presenta l'objecte a la mateixa escala, però amb alguna modificació perturbadora.

Tot i que Whiteread no és l'única que ha escollit aquesta tècnica dins l'escultura contemporània (Bruce Nauman, per exemple, ja havia fet el buidatge de l'espai que hi ha sota una cadira), es pot dir que és l'única que

aplica la tècnica amb aquesta intensitat. La seva relació amb el buidat no és una simple mania, ni tampoc és una tria senzilla. Al contrari, significa un intent continu de crear concentrant-se en un mètode de treball i explorant les relacions de continent i contingut.

En tots els elements escollits per l'artista hi ha una relació constant amb el cos humà, però des d'un punt de vista sepulcral. Whiteread no fa exactament un buidatge dels objectes, sinó de l'espai que aquests ocupen, de l'espai del seu interior, o de l'espai que deixen darrere, com un rastre, substituint el buit per la matèria. La seva escultura investiga l'espai domèstic com a espècie d'arquitectura personalitzada. Crida l'atenció com Whiteread fa referència als edificis en termes humanitzats:

La Slade y los edificios de la universidad que lo rodean tienen sistemas de ventilación, una serie enorme de tuberías adheridas a oficinas inservibles porque tienen el síndrome de los edificios enfermos. Parece como si estuviéramos construyendo mausoleos para nosotros mismos. **No sabemos que hacer con estas construcciones que casi respiran y están vivas, que tienen sus propios virus** (Homes, 1998, p.12).

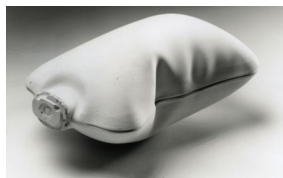
Whiteread tracta de la mateixa manera una habitació i un objecte. Hi ha certes obres d'ella que fan pensar directament en un cos humà, tot i que es presentin en forma d'objectes domèstics, o en forma de reversos o interiors d'aquests. Per exemple, amb la seva sèrie de matalassos, ens convida a aturar-nos i mirar amb atenció un objecte sobre el qual dormim o morim i amb la superfície del qual el nostre cos entra en contacte cada nit.

Fets de goma o cautxú, adopten formes elàstiques, còncaves, convexes, adaptables. Són cossos amb vida: asseguts, estirats, aixecant-se, mirant... *Shallow Breath* (1988), subtítol d'aquesta peça, vol dir *respiració superficial*. El mateix matalàs, exhaust, està fent els possibles per inhalar i exhalar. L'artista juga a animar allò inanimat. Els matalassos es converteixen en persones que et miren fixament, interpel·lant el teu cos, fent-te preguntes existencials que et fan sentir entre la vida i la mort, entre l'absència i la presència.

El conjunt de matalassos es relaciona, per tenir materials comuns, amb la sèrie de bosses d'aigua calenta omplertes amb diferents substàncies: guix, resines transparents, cera groga... Whiteread té l'encert de titular-les *Torso* (1991), recorden a panxes deformades, algunes respiren, altres es retorcen i altres s'inflen.

Cadascun dels seus matalassos i bases de llit donen una sensació completament diferent. Això és tant psicològic com físic. La manera en què els seus materials de fosa recullen l'empremta del gra en un terra de fusta, els contorns i els plans d'una porta pintada, les imperfeccions humanes i materials, donen a cada peça un caràcter diferent, fins i tot una espècie de personalitat.

1. La corporalitat suplantada





◀ Rachel Whiteread
Sense títol (Shallow bed), 1988

Rachel Whiteread
Sense títol (Amber bed), 1991

Rachel Whiteread
Sense títol (Torso), 1991

▶ Rachel Whiteread
Sense títol (Orange Bath), 1996

Rachel Whiteread
Sense títol (Bath), 1990

Una altra sèrie de l'artista són les banyeres, també materialitzades amb guix, resina, parafina, ciment, etc. L'artista inverteix l'objecte de la banyera per tal de fer un motlle. Per tant, materialitza l'espai que la rodeja en lloc del seu espai interior. El resultat dona lloc a una forma sòlida del que era el negatiu, i separa la banyera de la seva ubicació habitual. Aquesta dissociació causa una desorientació visual.

D'altra banda, es presenta com una banyera, però també ens pot portar a associar-la al baptisme, a la purificació. O fàcilment la nostra ment pot fer l'associació amb sarcòfags o taüts. Particularment, en la peça de guix i vidre la sepultura encara és més evident. El subjecte se sent directament interpel·lat per un objecte que ja no és exactament una banyera, és un recipient fet a mida, a l'espera del nostre propi cos. A partir del buit es fa palès l'espai que ocupem, un buit que s'imposa silenciós i rotund davant la nostra presència efímera.

S'han mostrat anteriorment les seves figures verticals de Louise Bourgeois (p.35) que suplantem els seus éssers estimats. Ara es reprèn la seva obra per conèixer l'ús que en moltes ocasions fa del mobiliari per apuntar temàtiques de la seva experiència vital. Cap als anys cinquanta Bourgeois va començar a canviar les seves presències figuratives per passar a incloure objectes comuns en les seves escultures.

Les *Cel·les* constitueixen un conjunt escultòric extens en el qual Bourgeois va dedicar els últims anys de la seva vida. *Cell* fa referència a un doble sentit: d'una banda, la cel·la d'una presó i, de l'altra, a la cèl·lula d'un organisme. La sèrie d'espais arquitectònics va ser un focus d'atenció de l'artista durant més de dues dècades, un procés acompanyat per Jerry Gorovoy, l'artista i assistent de Bourgeois que va seguir de prop el desenvolupament d'unes seixanta cel·les. Són obres que depenen de la participació física de l'espectador, on la interacció es veu propiciada pels miralls, un element que és important per Bourgeois (Cooke et al., 2016): «**El acto de mirar un espejo dice mucho del valor necesario para contemplarse y enfrentarse a uno mismo**» (p.30).

Algunes d'aquestes peces remetent directament a emplaçar el cos, per exemple la *Cel·la VI* (1991), potser la més senzilla de totes les que va fer. Es tracta d'un simple tamboret que queda emmarcat per unes mampares que limiten aquest petit espai. En algunes d'aquestes cel·les s'hi pot entrar i en d'altres no. Quan el cos del visitant no hi pot accedir, s'hi pot apropar com qui espia des d'una reixa o una tanca; de manera que sempre està connectant interior i exterior amb la mirada. En totes elles es pot fer una analogia del cos, tant físic com psicològic, on les interioritats desvetllen històries passades, malsons o emocions provinents de l'inconscient.

En una altra de les cel·les, *Precious Líquids* (1992) l'espectador pot entrar dins un barril gegant que ens remet a una imatge tancada. A dins hi trobem com a protagonista un llit envoltat d'estructures que subjecten contenidors de vidre. De Baere ho descriu així:

(...) adentrarse en *Líquidos preciosos* como observador es un acto casi pornográfico. Entrás en el espacio de otra persona. Es íntimo, tiernamente redondo, marrón cálido por la pared de madera, y tiene una suave luz de alabastro y sombras que se desvanece en una profunda oscuridad (Cooke et al., 2016, p.56).¹¹

La presència del llit ens porta directament a la intimitat d'una persona, a l'espai privat després de les exigències externes. Endinsar-se en aquest espai és irrompre en la fragilitat d'un moment de vigília.

En la peça *Le Père* (1998) Bourgeois mostra una cadira de mida normal i tres petites cadires just a sota. La imposició d'una sobre les altres mostra de seguida aquest caràcter jeràrquic en el qual la *cadira-pare* protegeix alhora que reprimeix les tres *cadires-fills* que en depenen totalment, i encara no poden complir la seva funció autònoma com a cadires.

1.3.2_ Objecte-Subjecte en transició

Aquest subapartat ve definit per peces de mobiliari que contenen estats mutants de transició: ja sigui perquè estan mutant de forma o bé perquè s'associen a canvis d'estats en el subjecte, aquells que ens permeten adormir-nos, netejar-nos...

L'artista nord-americà Robert Gober (Connecticut, 1954) porta el cos humà a un procés de mutilació. En ocasions Gober ens ha mostrat de manera molt brutal i específica el dolor del cos. Però l'artista també sap explicar el patiment humà a través de la presentació d'objectes quotidians. En rares ocasions creua els límits de tot allò domèstic, i a partir d'aquests elements recrea el que es desprèn de l'ús íntim que fem d'aquests objectes.

En la seva instal·lació *Three Urinals* (1988) Gober representa objectes amb certes connotacions homosexuals. És davant d'aquests on els homes es miren i són mirats, situació que pot donar lloc a les relacions sexuals. Hi ha un interès a parlar del subjecte des de l'objecte.

Els urinaris ens poden portar a vincular-los amb Duchamp, però hi ha una important diferència entre el *ready made* de Duchamp i els objectes de Gober. Ell no els recol·lecta, sinó que els reproduïx. Gober creu en el valor afegit del procés manual. Els seus sanitaris estan construïts amb fusta i guix, i els reproduïx amb un augment de l'escala real que els dota d'un

¹¹ Baere, B. (2016). La Celda y su momento. La arquitectura como la creación del otro lado. Dins Cooke et al. *Louise Bourgeois. Estructuras de la existencia: las celdas*. (pp.52-60). Alemania: Museo Guggenheim Bilbao y La Fábrica.

1. La corporalitat suplantada.



Louise Bourgeois
Cell VI, 1991

Louise Bourgeois
Precious liquids, 1992

Louise Bourgeois
Le Père, 1998

caràcter sinistre i inquietant, fet que provoca que els veiem com éssers vius amb capacitat de transformar-se.

Los primeros lavabos de Gober estaban cargados de connotaciones familiares, hogareñas. De hecho, tienen carácter autobiográfico. Como escribe Gay Garrells «Las primeras pilas de Gober eran retratos, locus de recuerdos-pilas de porcelana usadas por sus abuelas, una idéntica que la que su padre instaló en el primer estudio de Gober, en el East Village de Nueva York.» Sus obras no abordaban las estrategias del pensamiento moderno o posmoderno sobre problemas formales o teóricos, –en realidad, su inspiración no era en absoluto teórica–, sino que más bien abrían un campo de investigación que podía partir intuitivamente del objeto minimalista contrarrestándolo con el trabajo manual del artesano, cuyas imágenes podían ser cotidianas, pero estaban cargadas de resonancias autobiográficas y su estatus tenía más que ver con varias técnicas «trompe d'oeil» usadas por los artistas, por los artesanos y por la industria que con el «ready-made» en sí (Simon i David, 1991, p.19).

Amb els seus lavabos, mostrats sovint en parelles –fins i tot en una de les ocasions es fusionen donant lloc a un únic objecte, com si es tractés de siamesos–, Gober juga a allargar, deformar i combinar de manera que comencen a semblar mutacions genètiques més que simples reproduccions. Els títols dels lavabos contenen adjectius d'estats d'ànim: *Silent sink* (1984) sense l'orifici de desguàs, *Silly sink* (1985) amb unes dimensions exagerades o *Sad sink* (1985) les perforacions del qual fan que simuli una cara trista.

Todas ellas representaban los comportamientos y emociones infantiles más habituales, captando ese espíritu que los niños atribuyen a los objetos inanimados que esperan sean capaces de sentir y pensar e incluso ponerse a bailar por la habitación cuando nadie los ve (Simon i David, 1991, p.20).

La sensació que transmeten els matalassos de Whiteread i les piques de Gober són semblants. Tant el llit com la pica són objectes de transitorietat que d'una manera o altra et transformen. El lavabo: de brut a net; el llit: de despert a dormit, d'allò conscient a allò inconscient, del pensament racional al somni. Per tant, la qualitat de transitorietat és inherent al propi objecte, hi habita silenciosament, però en la quotidianitat no el tenim en compte, donem per fet l'objecte sense parar-nos a pensar en el seu significat.

Gober exposa aquest espai en transició escollint objectes clau de la quotidianitat de l'ésser humà, objectes que d'alguna manera perfilen la nostra identitat. Al transformar-los l'artista obre possibilitats, provoca preguntes i exalta la naturalesa transformadora de l'ésser humà.

En aquest espai de transició és on, segons l'artista, s'ajunta allò espiritual amb allò psicològic, allò individual amb allò universal, i allò complementari

1. La corporalitat suplantada.



Robert Gober
Three Urinals, 1988

Robert Gober
Sad Sink, 1984

Robert Gober
The Silent Sink, 1984

Robert Gober
The Silly Sink, 1985

Robert Gober
Subconscious Sink, 1985



Rachel Whiteread
Sense títol (Concave
and convex bed), 1993

Maria Diez
Cadira mutant, 2014

amb allò contradictori. Gober ens ensenya que la transició és inherent a tots i, per tant, no podem escapar-ne. Especialment en els seus lavabos siamesos que titula *The Subconscious Sink* (1985) hi ha una dualitat que surt bifurcada des del mateix lavabo, una dualitat continguda en la unitat, aquesta contradicció oposada però alhora complementària que tots tenim a dins. Whiteread dins la sèrie de matalassos, en té dos que sempre van de la mà i formen part de la mateixa peça, un és còncav i l'altre convex, dos estats que conviuen necessàriament: si els girem, cada un d'ells podria fer la funció contrària. El poder d'aquest gest corbat dels matalassos ens recorda a dos éssers despertant-se del seu son més profund. És interessant la manera com Gober ens explica el seu procés a l'hora de realitzar una peça:

Cada objeto comienza como una imagen, tal vez un recuerdo o una fantasía. Pudiera encontrarse en el pasado, pero también sigue viva, como un niño que ha de ser criado; y en este punto no es enteramente externa: sigue estando en el interior de su anfitrión, incluso lo acecha un poco. A la vez interior y exterior pues, íntima y ajena (un crítico lacaniano podría llamarla «éxtima»), la imagen es figurada como una cría que se cría sola (Cortés, 1996, p.338).

Bàsicament l'extimitat¹² és la paradoxa segons la qual la intimitat perd el caràcter privat per esdevenir públic. El terme es construeix sobre la intimitat. No és el seu oposat, perquè allò èxtim és precisament allò íntim, fins i tot allò més íntim. Aquesta paraula indica, però, que allò més íntim està a fora, a l'exterior, que és com un cos estrany.

Gober relaciona la seva pròpia relació artística amb l'extimitat que definia Lacan, l'obra s'origina des d'allò més íntim i profund, quasi desconegut però encara viu. Poc a poc agafa forma i es torna extern en forma d'objecte visible, per tant, ha perdut part del seu caràcter íntim, ara també és extern a la vegada que aliè. Aquesta és una sensació amb la qual em sento molt identificada, ho expresso en algunes de les meves notes:

Les peces que faig són producte d'un impuls que ve de les profunditats del meu ser, allà on s'amaguen enigmes ocults. Soc la primera persona que se sorprèn en veure'ls, com si no haguessin sortit de mi, perquè no surten mai de la ment,

¹² La paraula fou inventada per Jacques Lacan. Apareix per primera vegada en el seu Seminari sobre l'ètica de la psicoanàlisi el 1958, i encara que usada només en comptades vegades al llarg del seu recorregut, va ser repescada i reelaborada per Jacques-Alain Miller en aquest curs de 1985 que ara es publica. Des de llavors, el terme ha anat penetrant a poc a poc i amb el poder d'un virus intractable, en els textos i intervencions dels alumnes i lectors de Jacques Lacan en l'exposició i comentari de casos clínics i ha arribat fins i tot a designar funcions precises en l'experiència institucional de les Escoles que conformen l'Associació Mundial de Psicoanàlisi.

de la raó, dels arguments objectivats i estructurats als quals estem acostumats a recórrer constantment. (...)

Són materialitzacions que aterren d'un «lloc desconegut», sento que qualsevol argument que les acompanyi queda artificial, o curt. Quan escric sobre elles, sento que em quedo en la superfície d'un iceberg enterrat, que amaga tota una història, que ja no és únicament personal, sinó que va més enllà, com si contingués informació antiga, dels meus avantpassats, d'altres vides que jo no he viscut però que les transporto com motxilles.

Llibreta de Notes M.D.S, març, 2016

Cadira mutant és una peça que vaig realitzar el 2014 i que s'emmarca en aquest fenomen transitori, ja que conté aquest estat de mutació. Una cadira despullada, sense seient, mostrant l'estructura tubular. Només s'hi ha afegit un tub més (un tros de mànega que actua com a part de l'estructura atès que té el mateix color). D'aquesta manera perd completament la seva funcionalitat i s'ha convertit en un element viu, que *s'autoreproduceix* multiplicant-se. Aplico, per tant, la mateixa estratègia que Gober amb *Subconscious Sink*, multiplico la unitat donant lloc a noves visions de l'objecte que li atribueixen un estat liminar.

1.3.3_ Objecte-subjecte empresonat

Qualsevol petit moviment introduït en un objecte inanimat és un transmissor de vida, moviment i transició, com en la sèrie de bressols realitzats amb fusta de Robert Gober. Amb algunes modificades geomètriques o amb lleugeres inclinacions les torna inoperants. L'artista qüestiona així el tema de la formació de la personalitat del subjecte, i dona a entendre que les limitacions i rigideses de la infantesa s'imposen en el decurs de la vida futura. Aquests bressols qüestionen el límit de la llibertat de la persona des del seu naixement, condicionat per les normes establertes per la societat, igual que els patrons sexuals, sense donar lloc a possibles desviacions. Gober ens mostra la falta de llibertat i vol fer-nos entendre que qualsevol variació del que ve establert serà sotmès al judici de les mirades.

Presentades sota el títol *Playpen*¹³ (1987), Gober ja ens està guiant amb el seu missatge, ple de patiment degut a la falta de llibertat des del moment del naixement. D'altra banda sacseja l'estructura recta, la desestabilitza:

Cualquiera que haya vivido con un niño pequeño –un niño que haya superado el uso exclusivamente horizontal de los objetos para convertirse

¹³ La traducció més adequada és «*corralito*» en castellà.

1. La corporalitat suplantada.



Robert Gober
Playpen, 1987

Doris Salcedo
Sense títol, 1992

Robert Gober
Sense títol, 1995

en una fuerza vertical en acción– sabe que una cuna es un espacio para el juego, la escalada, la caída inminente, y a la vez para la soledad y el sueño. La sensación de estar atrapado o encerrado es tan real como la de clausura y comodidad. De igual forma los fregaderos, desagües y retretes son fuente de asombro y admiración. Cómo funcionan, adónde van los deshechos, es un misterio. Todo está en la superficie (como los desagües de Gober). Sin embargo, nombrar estos lugares, tanto como usarlos, adecuadamente o no, constituye una forma de manifestarse como ser independiente (Simon i David, 1991, p.23).

Doris Salcedo també explora a través del mobiliari la falta de llibertat i del patiment, però mai des de l'experiència pròpia, sempre des de l'experiència de l'altre, dins del marc del seu país, Colòmbia.

S'estableix un lligam directe amb Gober a través del patiment que desprèn aquest bressol, que actua com un símil de falsa incubadora, tancant l'espai interior mitjançant un teixit aspre de cadenes i, per tant, negant la funció adequada pel creixement, la protecció i la reproducció del bebè. A la vegada Salcedo ho proposa com una metàfora d'aïllament que qüestiona la mala sort dels fills de joves activistes polítics a l'Amèrica del Sud els quals han estat forçats a ser entregats en adopció. Gober vol posar de manifest la manera que té la societat de tergiversar, condicionar i acorrallar la nostra personalitat. En canvi, Salcedo parla de les vides truncades, quasi mortes, sense possibilitat ja de formar-se ni amb un patró perquè són vides negades, buides, ofegades.

D'altra banda, Whiteread i Salcedo també tenen àmplies connexions. Ambdues omplen els buits de ciment però de manera diferent: si bé Whiteread parteix dels motlles dels objectes fent-los aparèixer com a nous objectes autònoms i deixant-ne el significat a una lectura oberta; Salcedo presenta els objectes embeguts en ciment comprimit, per tant, es tornen inútils i perden la seva raó de ser: guardar, en el cas dels armaris, seure, en el de les cadires.

Salcedo es refereix obertament al dolor i a la violència. Les cadires de Doris Salcedo pertanyen a una col·lecció de vint peces, una col·lecció de mobles i hibridacions d'aquests, embeguts de ciment. Fan al·lusió a la violència exercida contra els seus propietaris originals, suplantant les seves veus i els seus cossos brutalment callats. Totes les peces juntes formen un escenari devastador dominat per l'absència i el silenci. Salcedo parla a través d'elles d'un drama col·lectiu, ocult per un govern dictatorial repressor a partir d'experiències individuals terribles. *Objectes-Cossos* que han quedat mutilats.

Aquests artistes presenten clarament l'analogia objecte-subjecte, i narren vivències a través d'humanitzar mobles que formen part de les nostres vides, mobles que són capaços de transmetre emocions i sentiments propis de la condició humana: Bourgeois ens endinsa a un espai d'intimitat;

Whiteread amb banyeres i llits evidencia l'espai que ocupem, on el nostre cos s'emplaça; Gober explora una realitat mutant a través dels seus lavabos que fan referència a corporalitats en transició, i Salcedo per mitjà dels seus mobles silenciats pel ciment provoca sentiments de repressió.

Tant els mobles com la roba o els elements verticals que hem vist en *el cos erecte* poden donar lloc a una zona intermèdia, ni exterior ni interior: aquests objectes, tot i no pertànyer al nostre cos, ens interpel·len i passen a formar part de la nostra realitat interna. Funcionen com «altres» en els quals ens podem veure emmirallats i despertar nous «jos» continguts dins nostre. Es tracta d'aquest joc de miralls entre aquell que soc jo, i aquell altre que els altres veuen en mi.

Quan veiem una obra d'art estem en una actitud atenta, fixant els sentits en allò que ens entra, esperant veure què ens provoca i això ens fa receptors actius. Tot i que l'objecte es pressuposa passiu, al connectar amb la nostra verticalitat, actua com a suplantador del subjecte, i és en aquesta relació d'igual a igual que sorgeixen de manera subtil interrogants sobre la nostra pròpia naturalesa.

2

Cos a Cos

—

Roberto Espósito en el seu llibre *Personas, Cosas, Cuerpos* parla de la divisió que es manté des de temps immemorials entre les persones i les coses. Tenim entès i integrat que les persones no som coses i viceversa, però l'autor obre una esquerda que fa trontollar aquest principi a partir de la perspectiva de cos. Segons ell, el cos es presenta justament com el lloc d'interacció entre persones i coses:

...la única forma de desenredar este nudo metafísico entre la cosa y la persona es aproximarnos a él desde el punto de vista del cuerpo. Porque el cuerpo humano no coincide con la persona o cosa, sino que abre una perspectiva externa a la fractura que la una proyecta sobre la otra.(...)

Cuando las cosas se hallan en contacto con el cuerpo, es como si adquirieran un corazón propio, que las conduce de vuelta al centro de nuestras vidas. (...) forman parte de nosotros en la misma medida en que nosotros formamos parte de ellas (Espósito, 2017, p.30).

D'altra banda, Francalanci (2017) ens fa una referència del binomi objecte-subjecte parlant des del punt de vista estètic:

Históricamente, el placer estético, en su acepción etimológica griega, estaba vinculado al principio de la «belleza» (to kalón, en contraposición al de la «conveniencia», to prépon); hoy, aquí se ve determinado fundamentalmente por lo conveniente, es decir, por aquello que atañe al mismo tiempo al sujeto y al objeto, armonizando de modo ilusorio las relaciones entre ambos: su encuentro no despierta ya la ansiedad del reconocimiento de lo sublime como fuerza sumergida en lo profundo de las cosas, sino el convencimiento de **una adecuación recíproca de la cosa sensible respecto a un sujeto insensible y de un sujeto que se ha hecho casi «cosa que siente» con el objeto mediado por la imagen** (p.53).

Aquest segon capítol vol fer èmfasi en totes aquelles obres artístiques que posen en relació física un objecte (cosa) amb un subjecte (persona) a partir del cos. Els treballs que a continuació s'estudien tenen la possibilitat de formar part del cos humà, és a dir, de ser portables, funcionant a mode d'albergs, extensions, pròtesis, transplantaments, etc. D'aquesta manera es posen en un mateix pla objectes i subjectes. El subjecte amb l'adhesió de l'objecte cobreix carències impossibles de saldar amb els límits del propi cos, o al contrari, reprimeix certes accions pròpies de l'ésser humà. L'objecte amb l'adhesió del subjecte cobreix les carències pròpies d'un cosa inanimada per convertir-se en cos o part del cos de manera que ambdós queden repercutits.

Es dissol el binomi d'oposats cosa-persona, que segons Espósito existeix des de temps immemorials. En un catàleg de l'artista Ricardo Cotanda (1998), també es fa referència a la jerarquia del binomi cosa-persona:

Aquesta forma de raonar en termes d'oposicions binàries suposa, tal com va plantejar Derrida, la subordinació del segon element respecte el primer. No obstant això, invertir simplement l'ordre de la dicotomia no pot més que reproduir el sistema inicial. No es tractaria, per tant, de substituir una opció per l'altra, sinó d'acumular; sumar experiències, visions i identitats per superar i fer desaparèixer aquestes dicotomies (p.12).

En aquesta tesi precisament hi ha la intenció de demostrar que aquest binomi objecte-subjecte (partint de la idea que articula Espósito sobre el binomi cosa-persona) està diluint-se de manera que les barreres que els separen comencen a desdibuixar-se fins al punt de tornar-se en molts casos una mateixa cosa. El que els uneix principalment és la seva corporalitat. L'objecte té la capacitat d'absorbir propietats idiosincràtiques d'un organisme viu i la de situar-se al mateix nivell que un subjecte, la relació jeràrquica que s'establia entre ells es dissipa, doncs. Així semblen haver-ho assumit un conjunt d'artistes, amb unes obres que són la plasmació de l'ambigüitat de llenguatges, de la permeabilitat de conceptes, i de l'esborrament de categories. En funció del tipus de relació que s'estableix entre l'objecte i el subjecte divideixo el capítol en dos grans apartats:

L'alberg aparent i les seves contradiccions analitza i relaciona un conjunt d'obres basades en objectes fets per tal d'acollir un cos. Albergs corporals que engloben conceptes contradictoris: presó i protecció, natura i artifici, bellesa i entranya, etc. i fan sortir a la llum moltes ombres i vicissituds pròpies de l'ésser humà.

Ser un altre dins d'un mateix estudia i posa en relació obres basades en objectes que a mode d'extensions o pròtesis capaciten al cos de noves virtuts o per contra, el restringeixen i oprimeixen. Aquests objectes passen a formar part del propi cos i posen en evidència les seves carències i limitacions.

2.1_ L'alberg aparent i la seves contradiccions

Són molts els artistes que han creat albergs corporals a partir de la construcció d'objectes que marquen un dins i un fora. Receptacles que fan referència a la voluntat de protegir-se o d'ocultar-se, i altres que mostren el propi cos com un alberg limitador i opressor. És a dir, la mateixa carcassa corporal pot adquirir múltiples connotacions, d'aquí sorgeix les agrupacions que estableixo de la següent manera:

El cos carnal aborda tot allò relacionat amb la precarietat de la nostra existència, sotmesa a desaparèixer igual que qualsevol altre organisme viu.

El desig atrapat en un cos es focalitza en les limitacions que suposa la condició humana i la contradicció constant entre allò que som i allò que voldríem ser.

La dualitat del cos: presó i protecció estudia totes aquelles obres d'artistes que aborden l'ambigüitat que suposa aquest alberg: d'una banda, és necessari perquè protegeix, però, de l'altra, claustrofòbic perquè limita.

2.1.1_ El cos carnal

El nostre cos constitueix la nostra existència, la nostra única realitat, i fa possible que ens reconeguem a nosaltres mateixos. Ens situa en el món. Aquesta certesa és la que impera en les propostes de l'artista txeca Jana Sterbak (Praga, 1955), l'obra de la qual gira al voltant de les relacions íntimes amb el cos humà. De la mateixa manera que l'ésser humà ha intentat transcendir les restriccions que la natura imposa al cos a través de la màgia, la ciència, la tecnologia o el mateix art; Sterbak genera estratègies creatives per contrarestar les seves limitacions físiques:

Atesa la naturalesa hostil de la carn, per a Jana Sterbak **el vestit constitueix el primer artifici en el qual ens auto-representem en el món, el primer estadi d'accés a l'espai que ens circumda**. En nombroses ocasions, l'artista ha treballat el vestit com un element fonamental per tal d'evidenciar situacions conflictives de la consciència (Blanch, 2014, p.3).

La peça *Vanitas: vestit de carn per a un albi anorèxic* (1987) consisteix en un vestit construït de filets de carn de vaca cosits entre ells que es presenten penjats en un maniquí de sastre junt amb una fotografia d'un model amb el vestit posat. Cada cop que el vestit es mostra ha de ser construït novament. El menjar s'ha transformat en vestit, però a la vegada incapaç d'assumir aquesta funció degut a la seva naturalesa efímera i precària.

El títol *Vanitas* ja fa referència a una categoria dins l'art que mostra la mort i la decadència. La carn a mesura que passen les hores s'anirà asseccant i agafant l'aspecte de cuir. Una transformació de l'estat de la matèria, una carn viva que passarà a constituir una pell que nosaltres acostumem a portar per vestir-nos. El subtítol *Vestit de carn per a un albi anorèxic* no té un significat obvi:

La referencia a la anorexia en el subtítulo abre un campo semántico totalmente distinto y complica aún más la retórica de la obra. Así, versa sobre una enfermedad cuyo efecto es hacer que el cuerpo (sobre todo el femenino) adelgace. Y, sin embargo, el cuerpo de la modelo en la versión de la performance sostiene una gran cantidad de carne en sentido literal –es decir, comida– aunque sea en forma de vestido. De este modo, el exceso y la carencia se hallan juntos en las diversas lecturas que ofrece la obra (Sterbak i Moser, 2006, p.32).



Jana Sterbak
*Vanitas: Vestit de carn
per a un albi anorèxic,*
1987

Javier Pérez
Barroco, 1996

L'artista treu les entranyes per mostrar la part carnal i animal del cos que no està exempt de patir un procés de deterioració. Sterbak evidencia que som cos, som carn, pertanyem al món animal, i com a tals, som mortals.

Javier Pérez (Bilbao, 1968) presenta molts paral·lelismes amb l'artista Jana Sterbak, ambdós van de la mà com es farà palès al llarg d'aquest estudi.

L'obra de Sterbak vista anteriorment, *Vanitas* estableix una connexió íntima amb la peça de Pérez, *Barroco* (1996). Però hi ha un matís que els fa oposats. Així com Sterbak mostra la carnalitat sense pudor, sense tractar, només amb unes unions immediates que s'adapten al cos, Javier Pérez juga amb la nostra percepció disfressant la carnalitat d'artifici i bellesa.

La peça *Barroco* és un vestit, com diu el títol, d'estil barroc, fràgil i preciós, fins que l'espectador s'assabenta que està fet amb intestins de vaca. Pérez utilitza una tècnica elaborada, que de ben segur que li ha portat temps d'investigar per arribar a aquest resultat. L'aparença d'una bellesa externa, d'un cos que vestim per convencionalismes de sobte es converteix en allò oposat, uns intestins viscerals que per un moment han agafat una nova aparença.

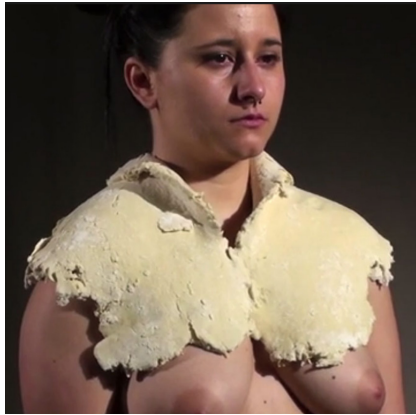
En el vídeo que es va editar posteriorment sobre l'obra s'observa tant el treball que Pérez realitza amb els intestins en el seu taller com el passeig d'una model amb el vestit ja acabat. El recorregut de la model té lloc al Palais Rohan amb la intenció de crear un contrast entre l'entorn artificios en el qual es desenvolupa l'acció i el material brut dels intestins. El resultat, per tant, és l'oposició de la naturalesa i la cultura.

Y es que la referencia al lienzo de Las Meninas –cuadro que le apasiona– es clara. Los ropajes de aquella época evitan cualquier relación con las condiciones naturales. Javier Pérez ha querido mostrar **la contradicción que existe entre este deseo cultural de transformar la naturaleza en algo elaborado y la imposibilidad de escapar a la condición natural de la que formamos parte** (García-Meras, 1998, p.43).

En una entrevista que li fa Teresa Blanch en el catàleg *Mutaciones*¹⁴, Pérez (2004) explica molt bé el seu interès en aquesta relació natura-cultura.

No trato de contraponer el ser social al ser natural, pero desde muy temprano me han interesado los conflictos que genera esa interrelación. Me interesa la manera en que la cultura establece las pautas según las cuales se rige el comportamiento humano y se establecen los límites de lo permisible. (...) No pretendo volver a un estado pre-cultural, imposible por

¹⁴ Dins Pérez, J. (2004). *Javier Pérez: Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, 21 de octubre de 2004 - 17 de enero de 2005*. (Conté dos volums: *Mutaciones. Metamorfosis*). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Javier Pérez
Hábito, 1996

Maria Castellanos
Cuerpo, 2016

otra parte, pero sí me gusta creer que **a través de mi obra puedo recuperar, en parte, un conocimiento natural heredado que me permite cuestionar muchos convencionalismos que hemos aprendido a aceptar en el proceso de culturización** (p.17).

Una altra peça del mateix Javier Pérez que reivindica la nostra condició natural i animal és *Hábito* (1996), una casulla que es presenta suspesa formant una creu i que planteja referències icòniques religioses. En un segon moment, es descobreix la seva composició: crisàlides de seda seguint el cicle vital natural del cuc de seda des de la metamorfosi fins la mort. Per tant, la referència a allò carnal i animal confrontat amb allò cultural és indiscutible.

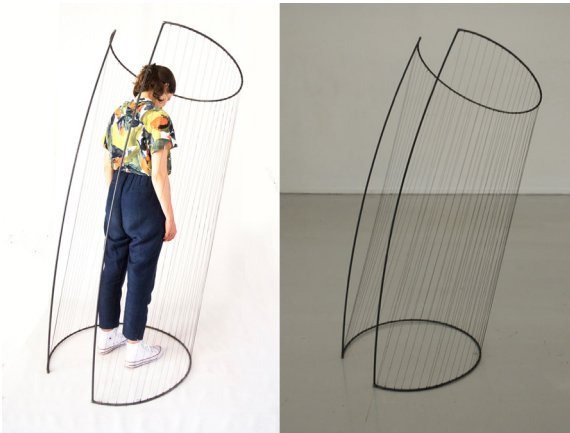
Me gusta tratar los puntos de encuentro entre lo espiritual y lo carnal, entre lo puro y lo impuro, entre lo bello y lo horrible, entre la atracción y la repulsión. En mis obras son frecuentes estos movimientos de vaivén que proponen al espectador diferentes estadios en la comprensión de las obras. Con mis obras trato de conciliar todos estos aspectos. **Enfrentar al hombre a su propia naturaleza, que se sienta atraído por sus propias vísceras** (Pérez, 2004, p.19).

Finalment, voldria fer referència a l'artista gallega María Castellanos. Ella centra la seva investigació en les hibridacions entre *cyborgs* i *wearables*¹⁵ com a mètode per ampliar les capacitats sensorials humanes, però aquí analitzaré la seva videoperformance *Cuerpo* (2016) que es desvia una mica de la seva temàtica habitual. Aquesta peça va formar part de l'exposició *Vestir i Desvestir cossos* (2016). Al centre d'art La Panera de Lleida.

En el vídeo es veu María Castellanos amassant farina i aigua per construir una massa homogènia i això es va alternant amb imatges del cos nu d'una dona lliure dels estereotips estètics que han impregnat la imatge del cos femení. Amb un corró l'artista aplanava la massa i crea làmines que va dipositant sobre el cos de la dona nua, que a poc a poc i de manera progressiva va quedant tapada. Castellanos utilitza un total de quatre quilos de farina, que és el mateix que pesa la nostra pell per si sola.

Cuerpo ens parla del moment de vestir-se com un acte íntim de relació simbiòtica entre la pell, l'aliment i la forma. La intimitat de dues dones en relació generant una segona pell; en el procés de cobrir la pell biològica amb un element tan orgànic i nodridor com la farina, desplega **un nou simbòlic**

¹⁵ Fa referència al conjunt de dispositius electrònics i aparells que s'incorporen a alguna part del cos interactuant de forma continua amb l'usuari i amb altres dispositius amb la finalitat de realitzar alguna funció concreta.



Jana Sterbak
Sisyphus II, 1989

Javier Pérez
60 escalones (Perpetuum Mobile), 1999

Maria Díez
Cos-instrument, 2017
ferro, fil elàstic
145x70x70cm

del cos femení ahora que desfà la barrera social i patriarcal entre el que és privat i el que és públic.¹⁶

Amb aquests tres artistes veiem la construcció d'uns vestits que ens enfronten a una realitat crua allunyada del romanticisme i les esperances de perdurabilitat. Des de la segona meitat del segle XX, el cos dins del món de l'art es deixa veure en la seva carnalitat, surt a la superfície i mostra la seva qualitat efímera, animal i desagradable. Són albergs momentanis, falsos protectors, ja que es posa en evidència –sobretot en el cas de Sterbak i Castellanos– la seva qualitat efímera.

2.1.2_ El desig atrapat en un cos

En aquest petit apartat s'estudien obres que revelen la capacitat humana d'intentar anar més enllà dels propis límits del nostre cos físic i psíquic. Una insistència que sovint cau en l'absurd.

L'obra *Sisyphus II* (1989), tornant a Jana Sterbak, consta d'una estructura semiesfèrica d'escala humana que permet pivotar en forma de cercles. La persona que es posa dins d'aquesta estructura té molt difícil alliberar-se i escapar-ne, fet que l'artista fa evident amb un vídeo performatiu on un home es mou incansablement per l'obra, fa referència al mite de Sísif i guarda relació amb l'aspecte heroic de la persona que està a dins fent un exercici d'esforç i equilibri bastant difícil de sostenir. Com diu Camus: «**Som presoners de les repeticions i dels bojos ritmes de la vida quotidiana, cosa que converteix el suïcidi en una seriosa opció moral i filosòfica**» (Azúa, Bowles, Calvino, Noble, Zantovská Murray, 1995, p.76).

Sterbak presenta una imatge que constata les dificultats de l'home. L'absurditat, però ahora l'esperit de lluita, de repetir un mateix gest una vegada darrere l'altra, sense obtenir mai resultat. Això també ho expressa amb clarividència l'artista Javier Pérez en el vídeo *60 escalones (Perpetuum Mobile)* (1999).

L'artista apareix nu i s'enfronta a pujar una escala gegant que només aconsegueix saldar a partir de fer un gran salt i quedar penjat de l'aresta. De mica en mica, aconsegueix recolzar el colze que li permet transportar tot el seu cos al pla perpendicular que segueix. És aquí quan un pla zenital més obert ens permet veure el següent graó gegant: una nova esperança, un nou cim per superar. Després d'una breu pausa, el subjecte no dubta

¹⁶ Extret del catàleg *Vestir i desvestir cossos. Fenomenologies d'aparició*. (2016). Centre d'art la Panera, 13 de Febrer al 22 de Maig del 2016. Comissariat: Oriol Ocaña i Maia Creus. Lleida: Centre d'art la Panera, 2016. Recuperat 21 abril 2018, de <http://researchis.cheap/wp-content/uploads/2016/02/fulls-desalalapanera.pdf>

a continuar. I així consecutivament, un darrere l'altre. Durant el vídeo es percep que cada pas costa més, veiem que el seu cos comença a suar, però tot i l'esgotament, ell continua perseverant. No hi ha un final diferent, una meta o culminació, és un moviment infinit i inútil.

Com Sterbak i Pérez, tinc molt present que les persones ens trobem amb moltes dificultats i obstacles al llarg de la vida. Sotmeses a constants contradiccions vitals: la raó s'enfronta a un desig impulsiu, la llibertat s'enfronta a un sistema social omnipresent, la insistència de la voluntat pròpia es veu frustrada... Forces oposades obligades a conviure dins una mateixa corporalitat que, tot i debilitar-se, és capaç d'agafar forces renovades per continuar endavant.

Cos-instrument (2017) és una peça pròpia formada per una estructura de ferro i uns tensors elàstics. És la mateixa estructura la que suporta i alhora oprimeix i tensa. Una agressivitat interna provinent del mateix cos. Em fa pensar en un instrument de corda que necessita tenir les seves cordes en la tensió justa perquè soni bé: ni massa tenses perquè es poden trencar, ni massa fluïxes perquè poden perdre el so. Quan una persona es fica dins l'estructura, de seguida es troba en una situació inestable, dins d'una perspectiva entre real i virtual. La peça mostra el cos sotmès a la seva pròpia repressió, dues tensions trobades que fan que es provoqui una desestabilització. La fragilitat d'aquest cos cansat no impedeix que es mantingui dempeus. En el meu treball m'aturo en aquest estat liminar: les peces no són estables, més aviat estan a punt de rendir-se, trencar-se i caure, però tot i així segueixen dignes resistint.

*Som tots iguals, plens de parts pesades i parts lleugeres.
Ens passem els dies fent malabars per equilibrar-les
i així mantenir-nos de peu.*

Llibreta de Notes M.D.S., febrer 2017

*Que cansats que estem, que perduts que ens veiem, i amb quina poca seguretat
donem els passos errants que no toquen terra.*

Llibreta de Notes M.D.S., abril 2017

2.1.3_ La dualitat del cos: presó i protecció

El cos és un receptacle que defineix un dins i un fora. La pell fa de continent del cos, i ens protegeix de l'entorn. Però a la vegada aquest embolcall que ens alberga pot suposar una barrera i agafar connotacions negatives, ja que impedeix la nostra comunicació cap a l'exterior. Tant en l'aspecte físic com psíquic viure en aquest interior pot suposar viure en un àmbit que no permet accedir a la realitat externa.

L'obra de l'artista alemanya Rebecca Horn (Michelstadt, 1944) se centra en la seva obsessió en el cos imperfecte i l'equilibri entre la figura i els objectes. Explora diferents vies d'expressió per a les emocions, les fòbies i la sensibilitat. Horn va patir una intoxicació als pulmons a causa de treballar amb fibra de vidre; fet pel qual va haver de ser hospitalitzada i aïllada. A partir d'aquesta experiència va començar a treballar amb objectes corporals. Una de les seves primeres escultures cinètiques és *The Feathered Prison Fan* (1978), conté aquesta contradicció: la necessitat de protegir-se per a la curació, però que actua també de presó, en estar incomunicada.

El moviment exerceix un paper rellevant en aquesta obra. Horn crea un alberg-capoll plomat que li proporciona suavitat, cobrint el cos nu completament de manera que queda aïllat del seu entorn. El moviment d'obertura lent li permet per uns instants veure el seu entorn. Però que de seguida es tanca bruscament, ja que és més forta la necessitat de protegir-se de qualsevol agent extern que pugui malmetre el cos, un cos que Horn percep molt vulnerable i fràgil tant físicament com emocionalment.

The Feathered Prison Fan estableix una relació directa amb alguns dels treballs de l'artista català Ramón Guillen-Balmes (Cornellà del Llobregat, 1974). La peça *Model d'Esperes per a Ana Borrell* (1994) és un dels *Models d'ús* tal com l'artista anomena tota una sèrie de treballs que es realitzen amb un destinatari concret. Són peces que remetent clarament al cos, atès que estan fetes exclusivament per a aquest. Funcionen com si fossin estris, prolongacions o albergs del cos i li permeten una nova funcionalitat. Els *Models d'ús* neixen per ser portats, parteixen de la comanda en forma de desig o necessitat per part d'una persona, de manera que l'artista respon amb una peça que cobreix aquesta insatisfacció. S'exposen amb una imatge testimonial de l'ús de la peça amb la persona que l'ha demanat. Guillen-Balmes en una entrevista comenta:

Para poder concretar el modelo se tienen en cuenta tanto su deseo como la relación que hemos tenido que establecer. Pero yo no soluciono nada a nadie, solo es un juego en el que algunas personas aceptan jugar.(...)

Al final siempre hay una pieza expuesta acompañada del texto del encargo, unos dibujos que explican el proceso realizado, y una foto testimonial de la primera prueba (si es un retrato), porque la persona hace público a través de mi artificio un deseo que a veces es muy íntimo (Caballero, 2005)¹⁷.

¹⁷ Dins Caballero, A. (2005). «Arqueología de artista: Entrevista con Ramon Guillen-Balmes». *MECAD Electronic Journal*. Núm. 8: *Intro/Versiones del objeto: Prótesis y otras extensiones*. Recuperat 17 desembre 2018, de http://www.geifco.org/Ediciones_PRO/instalarLoReal/ejournal8.pdf

Aquestes peces viuen diferents fases: en una primera, l'autor confecciona a mida aquests *Models d'ús* exclusius per a una persona. És una etapa de creació de la peça, de projecció i d'obstacles tècnics, ja que són models que han de funcionar perquè un cos en concret entri en contacte amb aquest objecte. Aquest contacte té lloc a la segona fase, que esdevé el moment culminant, on tot agafa sentit. Com que l'artista no cedia les escultures a les persones a qui estaven dedicades, la trobada entre objecte i subjecte és irreplicable; així tan sols en queda el retrat per a la posteritat. Les peces passen a ser obra exposada juntament amb el testimoni gràfic de la fotografia. Però aquest moment tan sols queda retratat per a la posteritat. És irreplicable ja que l'artista no cedia les escultures a les persones a qui les dedicava, sinó que llavors ja passaven a ser obra per a ser exposades junt amb el testimoni de la fotografia.

En aquesta darrera fase les peces compten amb una altra fase de lectura, en la qual l'espectador que s'hi atansa es troba davant d'un objecte que remet directament al cos i, per tant, l'interpel·la i el qüestiona. *Model d'Esperes per a Anna Borrell* s'origina a partir de l'encàrrec que Anna Borrell fa a l'artista amb les paraules següents: « una closca, un espai que serveixi per viure en un medi agressiu o complicat, que faci un recolliment... unes ales » (Borrell, 2017).¹⁸

Ramón Guillen-Balmes va respondre amb una peça de contraplacat, feltre, llautó, alumini i ferro, que complia amb aquestes pautes i, a més a més, quan estava oberta, la mateixa carcassa es desplegava en unes ales oferint un missatge d'alliberació fins al punt que en la peça hi conviuen conceptes que poden semblar antagònics. Entretant Anna Borrell es va quedar embarassada, la peça sembla que reculli també aquest concepte d'habitable, de recolliment de la llavor, de protecció. Tot agafa molt sentit. El títol *Model d'esperes* fa referència a aquest embaràs en curs.

Dones i albergs corporals que remetent a la famosa figura *Femme-Maison* (1946-47) creada per Louise Bourgeois, on la dualitat presó-protecció també es fa evident. Gran part de la seva obra, donat que es refereix principalment a ella mateixa, està protagonitzada per la figura femenina, com a mare, com a filla, com a esposa. Equipara el cos de la dona amb la casa, com a receptacle, com a cau i com a element proper i familiar, però alhora ple de misteri i impossible de conèixer fins l'últim racó.

Els seus dibuixos emblemàtics dels anys quaranta contenen els dos objectes: casa i dona. Dibuixos de dones que tenen una casa com a cap. La configuració de la imatge, mitjançant la unió de diverses parts tan diferents,

¹⁸ Transcripció extreta de *Agafeu-vos de la mà i pugeu a l'Infern. Ramon Guillen.Balmes*. [vídeo, min.18,40] a cura d'Antònia M. Perelló. Can Palauet, Mataró. Amb la participació d' Isabel Banal, Anna Borrell i Carmen Trujillo. Recuperat 21 juliol 2018, de <https://vimeo.com/218987042>



Louise Bourgeois
Femme Maison, 1946-47

Louise Bourgeois
Red Room (Child), 1994

Louise Bourgeois
Red Room (Parents),
1994

ens porta a les imatges del joc *Cadavre Exquis*¹⁹ (1925) ideat pels surrealistes, tot i que va començar sent un joc de paraules. La casa i el cos són unes constants en l'obra de Bourgeois, objectes de representació simbòlica on l'artista ha bolcat tota la seva imaginació per donar-los sentit de diferents maneres.

Però més enllà d'això, què ens volia dir Louise Bourgeois amb la *Femme maison*? El més obvi dels símbols d'identitat d'una persona, la cara, és substituït per una casa. Les implicacions psicològiques i simbòliques que això comporta poden ser devastadores. La individualitat de la dona i la seva identitat queda substituïda per la casa. D'una banda, el cos mostra la casa com un lloc de refugi i, de l'altra, com un lloc asfixiant, la dona absorbida per la casa, com ella ho està pels seus records. Per a l'artista aquestes obres són records autobiogràfics de les cases on ha viscut, imatges espacials que contenen la càrrega de la seva vida familiar a França. És més un estat interior i enigmàtic que no pas una metàfora femenina.

La dualitat presó-protecció de l'alberg corporal és present també a les Cel·les de Bourgeois, on exterior i interior se separen a partir de diversos elements: fustes, reixes, portes i finestres que l'artista anava utilitzant a mesura que els tenia a l'abast. Això determina el grau d'accés, físic o visual, a l'interior de l'obra. Les cel·les impliquen estar retingut a dins o bé a fora. El cos no és lliure si és a l'interior, i no és acceptat si és a l'exterior.

Red Room (Child)(1994) i *Red Room (Parents)*(1994) són dues cel·les vinculades, el mateix títol ho evidencia. Ambdues són inaccessible físicament, però deixen entreveure la interioritat a través de diferents mecanismes. L'espectador sent que té accés a vivències absolutament íntimes, misterioses, aspectes del passat traumàtics que formen part de les entranyes de l'inconscient. D'una banda, hi ha les ganes d'entendre i veure cada detall i, de l'altra, la incomoditat d'endinsar-se en el record aliè que sempre té algun ressò en el record propi. El límit que separa el dins i el fora es presenta dolorós, fort i fràgil a la vegada, protector d'una vivència traumàtica indissoluble, i per tant, presó sense escapatòria. Griselda Pollock comenta: «El rojo es una afirmación a cualquier cosa –independientemente de los peligros de la lucha– de la contradicción, de la agresividad. Simboliza la

¹⁹ El cadàver exquisit és un joc inventat pels surrealistes consistent en la creació i invenció col·lectiva. Aquesta pràctica explora les possibilitats de la creació de textos i imatges en grup, amb aportacions parcials dels participants en l'obra final que, per als surrealistes, cercava la creació lúdica, espontània, intuïtiva, grupal i anònima alhora, accidental i tan automàtica com fos possible.

La tècnica va ser adaptada al dibuix i al collage on les pàgines eren dividides en tres parts (el terç superior mostrava el cap d'una persona o animal, la part mitja el tors i la part inferior les cames).

intensidad de las emociones implicadas». (Cooke et al., 2016, p.63)²⁰. Els exteriors de les dues cel·les vermelles estan fets amb portes d'un jutjat de Manhattan; l'ús d'aquests materials remet a la culpa i el judici cap als membres de la família.

La cel·la *Red Room (Child)* amb un perímetre arrodonit, engloba elements associats a la infància de l'artista: cabdells de fil vermells i blaus que recorden el taller de tapissos familiar, unes mans d'infant posades sobre les d'un adult suggereixen un desig de seguretat, una figura que és present tant amb cera com amb vidre. I també alguns objectes quotidians com una llanterna, una capsa metàl·lica, una escala o una tren de joguina que acaben de configurar aquesta composició que es pot veure des d'un vidre translúcid i esquerdat amb les lletres invertides «rivat» que posen en evidència la falta de la «p» inicial i la «e» final per formular «private». Una habitació plena com un magatzem ajuda a vèncer el pànic de Bourgeois al buit; ella opta per acotar-lo, limitar-lo i omplir-lo:

No tengo que vivir en un mundo vacío
el mundo del vacío (Marie Bonaparte) puedo crear
mi propio mundo artístico de omnipotencia + fantasía.
Tengo que controlar el espacio porque no puedo
soportar el vacío.
El vacío es un espacio cuyos límites
ignoras, no puedes estar seguro de ellos, como caer (Cooke et al., 2016, p.46).

D'altra banda, la cel·la *Red Room (Parents)* presenta un espai molt més endreçat, protagonitzat per un llit que evoca la intimitat i la sexualitat. És quasi bé simètrica, amb dos mobles laterals que serveixen d'altar a dues figures de màrmol que representen un tors despulat mig cobert per una tela. L'última capa del llit és una planxa dura i vermella que li transfereix una connotació inaccessible i freda. A sobre hi reposa una funda de xil·lòfon i un tren de joguina que ens suggereixen la presència d'un infant. Entre els dos coixins n'hi ha un altre de petit amb les lletres «Je t'aime» brodades.

Per sobre de tot, les cel·les augmenten la consciència dels límits corporals del visitant d'estar en una única posició sempre incompleta. Les cel·les sense accés físic conviden a l'espectador a mirar des d'alguna escletxa, finestra o mirall, com un espia que envaeix un espai que no li pertany, desplaçat del seu espai de confort. Són albergs protegits, a la vegada que presons de por. En paraules de Julienne Lorz:

²⁰ Pollock, G. (2016). Ver en rojo, o cuando el efecto toma forma. Dins Cooke, L., De Baere, B., Fowle, K., Gorovoy, J., Lorz, J., Pollock, G., Rocha Watt, D., Spector, N., Wilmes, *Louise Bourgeois, estructuras de la existencia: las celdas*. Alemanya: Museo Guggenheim Bilbao y La Fábrica. pp. 62-72

Las celdas representan diferentes tipos de dolor: el físico, el emocional, el psicológico, el mental y intelectual. **¿Cuando lo emocional se convierte en físico? ¿Cuando lo físico se convierte en emocional? Es un círculo que gira sobre sí mismo.** El dolor puede comenzar en cualquier punto y dar vueltas en cualquier sentido. Cada celda trata del miedo. El miedo es dolor. A menudo no se percibe como tal, porque nunca deja de disfrazarse (Cooke et al., 2016, p.33).²¹

D'una manera més abstracta i minimitzada s'estableix un vincle entre aquestes últimes cel·les de Bourgeois i el concepte del cos com a presó al qual es refereix l'artista libanesa resident a Londres Mona Hatoum (Beirut, 1943) en el seu treball *Kapan* (2012), una instal·lació creada específicament per a l'exposició *You Are Still Here* a l'espai *Arter* d'Istanbul.

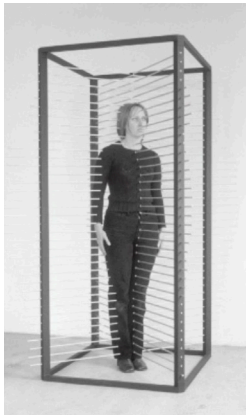
Kapan, que vol dir *trampa* en turc, està formada per cinc estructures d'acer, cada una lleugerament diferent de mida, però tot i així, el conjunt presenta unes mides antropomètriques. Es posen en juxtaposició unes estructures de barres de ferro rígides i sòlides, amb la sensualitat i la fragilitat d'un vidre que ha estat bufat a mà a Turquia. La combinació de la rigidesa de formes precises amb la fragilitat de formes orgàniques, quasi soldades entre sí, fa imaginar-nos subtilment la vulnerabilitat del cos, amenaçat, capturat i controlat.

Les posicions verticals lleugerament inclinades, un pèl inestables, fetes d'aquestes barres d'acer que es troben normalment en una construcció sense acabar, provoca que aquests objectes funcionin com estructures estranyes que atrapen. Els vidres amorfs de dins actuen com a criatures o parts del cos no específiques presoneres dins una estructura evolvent corporal, intentant inútilment trencar les fronteres.

En efecte, Hatoum presenta aquest receptacle no com a protecció sinó com a frontera limitadora que empresona i que no deixa sortir aquesta matèria interior. Alhora, aquesta matèria és la mateixa que torna inestables les estructures, ja que els fa perdre l'equilibri i, per tant, les posa en perill. Hi ha una relació conflictiva de falta de fluència entre el dins i el fora, ja que es fa evident que el que separa un de l'altre és una reixa que no cedeix a aquestes matèries internes.

D'altra banda Rebecca Horn amb la peça *Measure Box* (1970), documenta l'impacte que el cos té en l'espai a través de múltiples eixos. En incloure el cos dins de la linealitat estàtica de la «caixa de mesures» articula la presència del cos sobre uns eixos rectilinis espacials. El quadre de mides serveix, doncs, no només per mesurar el cos, sinó també per demostrar l'impacte

²¹ Lorz, J. (2016). De la campana de cristal a la jaula. Dins Dins Cooke, L., De Baere, B., Fowle, K., Gorovoy, J., Lorz, J., Pollock, G., Rocha Watt, D., Spector, N., Wilmes, *Louise Bourgeois, estructuras de la existencia: las celdas*. Alemania: Museo Guggenheim Bilbao y La Fábrica. pp.18-36



Mona Hatoum
Kapan, 2012

Rebecca Horn
Measure Box, 1970

Maria Diez
Tors, 2015
mànega plàstic, ferro
45x60x40 cm

espacial dels habitants i el cos com un accessori espacial en si mateix. En el moment que s'insereix el cos dins la linealitat estàtica de la caixa aquest es veu amenaçat per aquestes punxes que el mantenen immòbil.

Hi ha un lligam entre aquest treball de Horn i la meva peça *Tors* (2015), una composició feta de fragments de mànega units amb uns vèrtex de ferro que li confereixen a l'estructura una qualitat semirígida: al recolzar-se sobre un pla horitzontal adquireix una gestualitat humanitzada, s'asseu, es posa còmode.

Funciona com una analogia del propi tors corporal, tot i que des d'una vessant abstracta i sintètica, quasi com un dibuix virtual, unes línies que s'han unit momentàniament per formar un dibuix, i que tal com han aparegut estan en procés de dissoldre's, com si d'un fantasma es tractés.

En el moment que el cos d'una persona la vesteix, es converteix en una armilla-motxilla-jaqueta. En certs punts sembla que empresona el cos, però en d'altres el deixa lliure amb amplexos espais sobrants, com un corrector de posicions o una unitat de mesura que fa que l'usuari adopti una posició rígida amb un allargament de coll i de columna.

Qualsevol alberg corporal ve definit per una superfície separadora que agafa múltiples connotacions en funció de la forma i la matèria. En el cas de Horn i Guillen-Balmes el mateix límit presenta contradiccions, refugis que s'obren en petits instants necessaris, però que creen closques i membranes protectores. Amb Sterbak i Pérez s'explora l'alberg corporal com una presó limitant que entra en contradicció amb la força interna incansable, inherent en les persones. En les cel·les de Bourgeois el dins es mostra mitjançant un filtre; no podem accedir-hi sinó a través de mecanismes rebuscats i indirectes, igual que passa amb l'inconscient. Hatoum mostra clarament un alberg agressiu i repressor, la imatge d'una gàbia o presó. Finalment amb Horn de nou i una peça meua es mostra un alberg que pren mides a la vegada que restringeix de manera subtil l'ocupació del cos.

Vivim dins un espai corporal ple de contradiccions, on les necessitats físiques més pròpies d'una interioritat, d'un espai íntim i privat conviuen amb exterioritats imposades i normativitzades que modelen el nostre cos a nivell físic i psíquic i això repercuteix la nostra conducta. Forces que xoquen, que s'estiren i s'arronsen en un joc d'equilibris impossibles que conviuen en aquest límit dolorós.

2.2_ Ser un altre dins d'un mateix

Els humans tenim el desig inherent d'anar més enllà de les pròpies capacitats per tal de sobrepassar els nostres propis límits. A partir d'adherir al cos certs objectes es pot jugar a adquirir noves capacitats humanes. Sovint

això neix de la voluntat de fer evidents les carències que el propi cos conté. Però d'altres vegades aquesta adherència d'un objecte pot emfatitzar aquestes carències o inclús provocar-ne de noves.

2.2.1_ Suplir carències

En el cas de Ramón Guillen-Balmes es veu clarament el desig de dotar el cos d'una nova capacitació: volar a partir d'unes pròtesis en forma d'ales. El primer cop que apareix de manera evident una ala a l'obra de l'artista és en el *ballet-escultura èdica (Miratge)* l'any 1987. L'ala s'adhereix a l'esquena de la ballarina que balla amb la música *The Fosse* de Wim Mertens.

Vaig tractar d'establir un vincle entre la Victòria de Samotràcia i les primeres ales que van volar, les dels germans Wright. Les ales penjades a l'esquena –que romanen en el regne del mite– passen a ser pròtesis que són, elles, en el domini de la realitat. (Guillen-Balmes i Sterbak, 1999)

Són paraules de l'artista dins una conversa amb Jana Sterbak que va servir d'encapçalament per al catàleg d'una exposició al centre CIRCA de Montréal titulada «Les invités: Anne Fauteux, Ramon Guillen-Balmes». Aprofito per rescatar també un fragment en el qual Guillen-Balmes respon a Sterbak quan aquesta li pregunta sobre la dimensió tàctil de les seves peces:

R.G: **Sento una gran necessitat de comprendre tot el que és exterior a mi a través de tocar;** el fet de tocar els objectes però també les persones, i tot d'una manera molt natural. Penso que una relació d'intercanvi esdevé més tangible en el moment que és tan propera que es pot tocar.

J.S: Un intercanvi d'energia, això ens porta de nou l'inici, que tu has escollit l'escultura enloc de la pintura (Guillen-Balmes i Sterback, 1999).

En els quaderns que sempre van acompanyar a l'artista la figura de l'ala apareix constantment en molts dels seus projectes.

A l'artista li preocupa la seva morfologia, la seva articulació però per sobre de tot la seva integració física sobre el cos, sovint femení, que la farà servir. Dibuixos, fotografies, collages ens presenten variants de les ales: ales amb plomes com els ocells, ales semblants a llavors voladores, ales artificials i mecàniques, quan no ales d'àngel estimat (Guillen-Balmes, Perelló, Fortuny i Valera, 2016, p.38).²²

²² Perelló, Antònia M. (2016). Agafeu-vos de la mà i pugeu a l'infern. Ramon Guillen-Balmes. Dins Guillen-Balmes, R., Perelló, A. M., Fortuny, J., Valera, A. *Ramon Guillen-Balmes / edició a càrrec de Sensi Cervantes Quevedo*. Col·lecció Impressions Paral·leles. Barcelona: Edicions de l'Escola Massana. pp. 17-103

Un *Models d'ús* que acabarà materialitzant-se en ala parteix de l'encàrrec que li fa Alyssa dee Krauss a partir d'aquesta carta:

Ramon, a la vida tinc sempre deu raons per fer alguna cosa i deu més per no fer-la: Decisió horrible!

Voldria una decisió que em dugués l'onzena raó, per tal d'inclinar la balança. Sense haver-me de penedir de la tria.

Una ajuda-decisió?

Gràcies per la teva inspiració (Capmany, 2000, p.75)²³

Guillen-Balmes respon amb un objecte: una extensió en forma d'ala que de manera simbòlica li dona l'onzena raó de pes per declinar la balança que Alyssa dee Krauss necessita per tal de decidir-se a fer coses, en lloc de quedar-se parada.

Aquestes «ales-ajuda» confeccionades per a la dissenyadora Alyssa Dee Krauss enllacen amb l'ornitòpter de Leonardo da Vinci o amb la màquina voladora de Tatlin i, en definitiva, amb un anhel humà essencial de tots els temps: volar.²⁴

L'artista sempre exposa els *Models d'ús* de la mateixa manera, amb la presentació de l'objecte real acompanyat d'una fotografia captada en el moment únic en el qual l'objecte i la persona que l'ha encarregat entren en contacte. Sovint presenta també un dibuix o esbós del disseny previ a la realització de la peça. És interessant veure les diferents capes o moments pels quals passa la peça. En el cas concret del model per Alyssa dee Krauss es percep un gran contrast entre l'aspecte de la peça usada enfront a la peça exposada on aquesta es mostra disgregada: d'una banda l'esquelet intern i de l'altra la pell; una imatge que permet veure les entranyes i la dificultat d'aquesta composició, i que a la vegada remet als ossos que formen l'estructura de qualsevol animal, o fins i tot la nostra pròpia. En canvi, la peça en el seu moment d'ús adquireix la simplicitat i la vitalitat d'una ala que està a punt d'emprendre el vol.

Rebecca Horn també té propostes que permeten el desplegament d'un cos extensible. *Mechanical Body Fan* (1970) es compon d'un marc metàl·lic, dissenyat per col·locar-se sobre les espatlles d'un cos, que s'estén per

²³ Arxiu Guillen-Balmes: Llibreta 5 Setembre 1996- Novembre 1998 comanda i primers dibuixos (pàgines 93 i 94, les he adjuntat). A la llibreta 6, Novembre 1998-Juliol 2000, tornen a aparèixer més dibuixos a la pàgina 3.

²⁴ Dins *+Humans. El futur de la nostra espècie*. (2015). [Dossier de Premsa]. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona Del 7 d'octubre de 2015 al 10 d'abril de 2016. Recuperat 3 juliol 2018, de http://www.cccb.org/rcs_gene/DdP_HUMANS_CAT.pdf



- ◀ Ramon Guillen-Balmes
Model d'ús per Alyssa dee Kraus exposat al Centre, CIRCA de Montréal l'any 1999 durant l'exposició Les invités

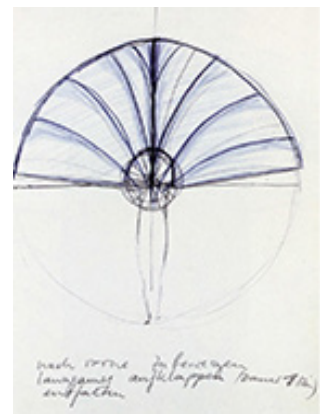
Ramon Guillen-Balmes
Ballet escultura eòlica. (Miratge), 1987

Ramon Guillen-Balmes
Alyssa dee Kraus provant el seu model d'ús

Ramon Guillen-Balmes
Arxiu Guillen-Balmes: Llibreta 5 Setembre 1996- Novembre 1998. pàgines 93 i 94.

- ▶ Rebecca Horn
Mechanical Body Fan, 1973-4

Rebecca Horn
Esbós Fan, 1970



davant i per darrere, i es manté al ritme de les corretges que passen per la cintura i entre les cames. Amb paraules de Horn:

El ventilador s'ajusta a les proporcions i dimensions del meu cos... el cap i les espatlles són el centre, l'eix dels moviments circulars...la meitat del ventilador gira davant del meu cos i l'altra darrere del meu cos. El meu cos es converteix en l'eix fix dels moviments de rotació. A través de la lenta rotació de les dues meitats del ventilador, parts del meu cos es tronen visibles, altres es tronen ocultes. En constant canvi d'angle del cercle, les dues meitats del ventilador giren més ràpidament, tancant per formar un cercle transparent (Cooke, Drathen, Haenlein, 1961, p.60-61).²⁵

Horn parla d'aquesta peça com a ventilador que gira al seu voltant mentre ella es manté ferma, fent la funció d'eix immòbil des d'on es despleguen les seves extensions de braços que tenen la capacitat d'abraçar dimensions que van més enllà del simple pla. Així com les ales de Guillen-Balmes responen a un desig buscant la funcionalitat simbòlica a un problema, la intenció de Horn en aquesta peça es basa més en l'exploració del propi control del cos.

2.2.2_ Extensions corporals

Una de les exposicions que va demostrar la importància de la pràctica artística que es dedica a fer extensions per al cos va tenir lloc entre juliol i octubre del 2016 a Leeds, al Henry Moore Museum sota el títol *The body Extended: Sculpture and Prothetics*.

Durant la Primera Guerra Mundial la tecnologia de les pròtesis avançà ràpidament. Atès que els soldats mutilats esdevenien una imatge familiar en la vida pública després del 1914, tant artistes com cirurgians intentaren refer el que s'havia perdut. Els escultors Anna Coleman Ladd i Francis Derwent Wood van treballar conjuntament amb cirurgians creant màscares facials per als soldats ferits a les trinxeres, exemples de les quals es presenten a la

²⁵ Traducció pròpia de l'original: «The fan is adjusted to the proportions and dimensions of my body... head and shoulders are the centre, the axel of the circular movements... one half of the fan rotates in front of my body, the other behind my body. My body becomes the fixed axel of the rotational movements. Through the slow rotation of the two fan halves, parts of my body become visible, others become hidden. In the constantly changing angle of the circle the two fan halves spin faster, closing to form a transparent circle.»

pantalla, mentre que en contrast artistes com Alice Lex-Nerlinger i Jacob Epstein mostren els horrors de la nova màquina-humana.²⁶

Aquesta exposició englobava molts artistes del meu interès com Rebecca Horn, Franz West, Louise Bourgeois i creadors d'altres disciplines que han treballat la relació objecte-cos des de les pròtesis. Al llarg de la història els éssers humans han intentat estendre i complementar la seva pròpia forma per avançar més ràpidament i arribar més enllà. Una extensió corporal en principi és un ajut per dotar-nos de noves capacitats. Però totes les que es presenten a continuació atribueixen al cos una nova capacitat alhora que en limiten una altra.

Finger Gloves (1974) de Rebecca Horn està formada per dues pròtesis negres, cadascuna amb cinc dits rígids i allargats fets de fusta i tela. Cada pròtesi està dissenyada per ser usada per un artista intèrpret o executant, unida als canells amb corretges negres. Els dits del subjecte controlen els dits de les pròtesis. Per tant, aquests guants alteren la relació amb el seu entorn. D'una banda, et proporcionen la nova capacitat d'arribar a tocar les coses des de més lluny, però a la vegada mediatitzen la teva relació més directa amb l'objecte. Exagereu els dits en el seu allargament, però el tacte perd facultats. Horn sent que se li fa molt evident la distància entre la mà real i allò que toca, i això li dona sensació de control (Cooke, Drathen, Haenlein, 1961).

Una segona versió de la peça *Finger Gloves* es presenta a partir d'un vídeo anomenat *Scratching Both Walls at Once* (1974-5). Horn se situa al centre d'una habitació buida del seu apartament vestida tota de negre. Un gran mirall està col·locat davant d'ella entre dues finestres arrodonides. Comença d'esquena a la càmera, estenent a poc a poc les seves extensions de dits cap als murs laterals paral·lels. Horn camina lentament en línia recta. Aixecant les mans al sostre, gira acuradament per enfrontar-se a la càmera, estén les mans cap a les parets i de nou camina lentament en línia recta.

Repeteix aquest procés diverses vegades, sempre en silenci. Malgrat que de fons se sent el soroll del trànsit exterior, podem sentir per sobre de tot el so de com aquestes extensions van ratllant les parets. A partir

²⁶ Traducció pròpia de l'original: «During the First World War prosthetics technology rapidly advanced. As shattered soldiers became a familiar sight in public life after 1914, both artists and surgeons alike sought to remake what had been lost. Sculptors Anna Coleman Ladd and Francis Derwent Wood worked directly with surgeons, creating facial masks for soldiers injured in the trenches, with our display presenting two examples of these, while in contrast artists including Alice Lex-Nerlinger and Jacob Epstein show the horrors of the new machine-human.»

Fragment extret de *The body Extended: Sculpture and Prothetics*. (2016). 21 July-23 October 2016. Henry Moore Institute Exhibition. Recuperat 8 setembre 2017 de <https://www.henry-moore.org/whats-on/2016/07/21/the-body-extended-sculpture-and-prothetics>



Rebecca Horn
Finger Gloves, 1974

Rebecca Horn
*Scratching Both Walls
at Once*, 1974 -5

Louise Bourgeois
Femme Couteau,
1969-70

Javier Pérez
Autorretrato, 1993

Jana Sterbak
Cones on Fingers, 1979

d'aquestes pròtesis Horn explora els límits del seu espai. No es pot relacionar amb ningú, només amb ella mateixa a través del seu mirall. Probablement això fa referència al seu temps d'aïllament en una habitació d'hospital. Horn es fon amb l'espai, el cos agafa mides pròpies de l'espai per controlar-lo, a la vegada hi ha una intenció d'anul·lar la sensació tàctil.

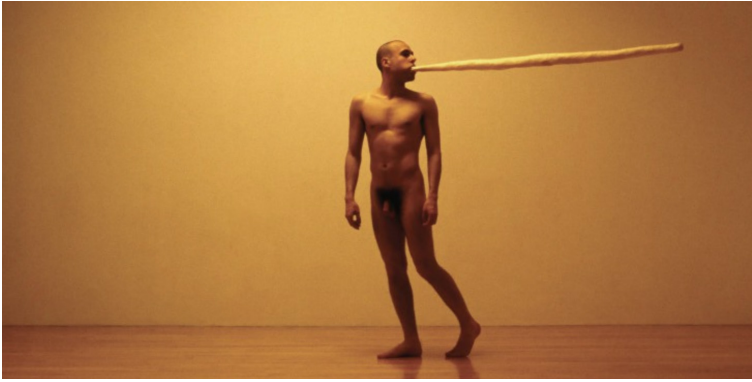
A través de les seves extensions i representacions corporals, Rebecca Horn crea una sèrie d'accions *performàtiques* incorporant el mite, el feminisme i la història personal a les obres finals. En les seves peces de principis dels setanta, va buscar noves maneres d'interactuar amb el seu propi cos i comunicar-se a través d'ell, afectat fortament per les seves experiències d'aïllament durant la malaltia. Com moltes artistes de l'època, va presentar el seu cos com una potent força expressiva, augmentant-la amb extensions escultòriques, que es debatien entre la restricció i l'alliberament com a metàfora d'una dona que vol sortir de la seva closca, inventant noves formes d'utilitzar el cos i els seus poders creatius.

Jana Sterbak cinc anys després també presenta una peça com a extensió dels dits: *Cones on Fingers*, (1979). Cada cinta mètrica està enrotllada en forma de con. Un objecte genèric que és lleuger, però que posat a la punta dels dits genera una energia completament diferent, ja que evoca unes possibles urpes o ullals que al·ludeixen als perills del poder represor de les mesures corporals que la dona s'autoimposa a causa de la moda (Nemirof, 1981).

L'agressivitat de la figura femenina també la materialitza Louise Bourgeois amb la peça de marbre *Femme Couteau* (1969-70) que engloba la polaritat de la dona, allò destructiu i allò seductor. En paraules seves:

¿Por qué las mujeres se convierten en mujeres cuchillo? No nacieron como tales. Se les hizo así a través del miedo. En *Femme Couteau* la mujer se convierte en un cuchillo, es una figura defensiva. Para defenderse se identifica con el pene. Una chica puede sentirse aterrorizada por el mundo. Sentirse vulnerable, ya que puede ser herida por el pene, de modo que trata de tomar la misma arma del agresor. Este es un problema que parte de la infancia y de la falta de una educación razonable y comprensiva (Bourgeois, 2002, p.49).

En l'estudi de les pròtesis, les propostes de Javier Pérez també hi ocupen un espai rellevant. En primer lloc, l'obra *Autorretrato* (1993) guarda similituds amb *Finger Gloves* de Horn, atès que el mecanisme de la pròtesi possibilita, un cop més, estendre els dits. Consisteix en dos guants gelatinosos que s'uneixen amb uns dits estesos que es fusionen entre ells. Aquesta extensió de mà es torna limitadora del cos pel fet que va a parar a l'altra mà. La funció d'agafar, tocar, acariciar, etc. queda anul·lada i restringida a la pròpia simetria del cos. Les dues mans es tornen una, i es limiten una a l'altra, queden anul·lades i empresonades entre elles.



Javier Pérez
Soufflé, 1994

Jana Sterbak
Condition, 1987

Jana Sterbak
Sisyphus Sport, 1997

Joan Rom
Peus lligats, 1992

Les mans ajuden a entrar en contacte de manera física amb l'entorn, amb l'exterior. Per tant, són una font de comunicació, intercanviadors entre els estímuls interiors i exteriors, que ens ajuden a comprendre i a manejar tot el que toquem i manipulem. En aquest cas, Pérez trenca aquesta barreira, i tanca aquest circuit de manera que es queda restringit al propi cos. Tot el que intenta sortir torna a entrar. Així, l'artista expressa aquesta impossibilitat de conèixer l'exterior. Tot queda dins la nostra pròpia subjectivitat en una percepció única i intransferible.

La peça *Souffle* (1994) del mateix Javier Pérez és una pròtesi de boca feta de pergamí de pell de cabra. *Souffle* vol dir *alè*, l'aire invisible que expulsem de la boca i que Javier Pérez decideix materialitzar i subjectar amb la pròpia mossegada de dents. Segurament quan un porta posat aquest objecte li és difícil respirar per la boca perquè haver d'aguantar la pròtesi comporta tancar-la.

A la vegada *souffler* vol dir *bufar*. Aquesta pell de cabra està conformada per un tub irregular tancat, buit per dins, de manera que fa l'efecte que l'artista l'ha inflada amb el seu propi alè i aquest ha format un globus de forma allargada. Pérez expectora una entranya que brolla del cos i s'exterioritza a través de la seva boca.

D'altra banda, hi ha tipus d'extensions que no parteixen de la naturalesa corpòria, sinó que són elements externs endossats al cos. Per exemple, l'obra *Condition* (1987) de Jana Sterbak es presenta com a objecte escultòric a mode de motxilla, amb una mena de forma embrionària que s'assembla a una gàbia o una larva. Ve acompanyada d'un vídeo en què la peça és transportada per un home que camina de manera ràpida en cercles per una superfície a l'aire lliure entremig d'unes construccions abandonades, prop d'una immensa pista d'aterratge de l'aeroport. La càmera segueix el camí circular de manera que el paisatge es capta amb moviment i d'una manera inestable. El protagonista nota que té alguna cosa a l'esquena però no acaba de saber què és, percep una presència amb forma de cua que el persegueix, però està darrere seu i no pot endevinar-ho del tot; es tracta d'una càrrega molesta oberta a múltiples interpretacions: el fantasma d'una vida passada? L'acumulació de les experiències viscudes que no li permeten avançar amb naturalitat? El pes de les pressions externes que condicionen la seva essència?...

La humanitat en l'obra de Sterbak es deu a aquests efectes vertiginosos que desestabilitzen poèticament les percepcions rebudes. **En comptes de tendir a arreglar-se, les coses formen part d'un moviment i una temporalitat sense fi o resolució, (...)** a prop de les atmosferes i ressonàncies circulars que es troben en Beckett. Gilles Deleuze i Claire Parnet utilitzen el terme «involució» per descriure aquest procés que ells expliquen com l'experiència d'estar enmig d'alguna cosa en comptes de buscar posicionar-se al principi

i al final. Escriuen sobre Becket que els seus **personatges «estan en constant involució, sempre enmig d'un camí, en ruta.**

El moviment no passa d'un punt a l'altre, sinó que es fa entre dos nivells com en una diferència de potencial, un moviment molt lent, o fins i tot una immobilitat, com un moviment in situ» (Fraser, 2004, pp. 33-34).²⁷

Si bé *Condition* fa referència a una motxilla, però amb una lleugeresa subtil; *Sisyphus Sport* (1997) té una evident càrrega pesada i opressora en la qual la motxilla és una enorme pedra que fa referència al mite de Sísif.

Amb imatges aparentment inofensives, Jana Sterbak crea **presències esglaiadores que defineixen una certa absurditat en les relacions interpersonals. Les seves obres mostren una incerta basculació entre llibertat i coerció, entre els lliuraments i les submissions que constitueixen el nostre espai vital.** Amb l'obra *Sisyphus Sport*, una quasi insuportable motxilla de pedra, l'artista trasllada a un territori de tragicòmica fisicitat tota una problemàtica latent de constriccions psicològiques. Subverteix aquest element quotidià i el converteix en un pur pes indòmit, tot creant un dels seus desafiaments característics a les pròpies limitacions, carregat d'una poètica perillositat. Sotmet tot acte de regular la pròpia llibertat individual, de reglamentar la vida social o d'ordenar la vida material de les coses a un sever buidament de sentit per fer-ne aparèixer el costat reversible (Blanch i Pedrosa, 1999, p.122).²⁸

Joan Rom també fa al·lusió al mite de Sísif amb *Peus lligats* (1992) que ens confronta amb la duresa i el cansament del pas per la vida. Amb dues pedres rodones que es lliquen precàriament als peus, aquests no només

²⁷ Traducció pròpia de l'original: « L'humanité de l'oeuvre de Jana Sterbak tient à ces effets vertige qui déstabilise d'une façon poétique les perceptions reçus. Au lieu de tendre à se fixer, les choses s'inscrivent dans une mouvance et une temporalité sans fin ni résolution (...) proches des atmosphères et des résonances circulaires que l'on retrouve chez Beckett. Gilles Deleuze et Claire Parnet utilisent pour qualifier ce processus le terme «involver» qu'ils décrivent comme l'expérience d'être au milieu d'une chose plutôt que de chercher à se positionner au début et à la fin. Ils écrivent à propos de Becket que ses personnages « sont en perpétuelle involution, toujours au milieu d'un chemin, déjà en route. (...) Le mouvement ne va plus d'un point à un autre, il se fait plutôt entre deux niveaux comme dans une différence de potentiel, un mouvement très lent, ou même une immobilité, comme un mouvement sur place » ».

Fraser, M. (2004). Jana Sterbak: En kamp der gor svimmel/ A Dizzing Struggle/ Lutte et vertige. Dins Burkard, L., Sterbak, J., Westing, B. *Jana Sterbak : video installationer*. (pp.9-33). Catàleg de l'exposició a Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense, del 5 de novembre de 2004 al 5 de gener de 2005. Odense: Kunsthallen Brandts Klaedefabrik.

²⁸ Blanch, T. (1999). Jana Sterbak. Dins Blanch, T., Pedrosa, A. *Dobles vides = Dobles vidas = Double lives: 14 de maig 26 de setembre 1999: Intervencions als museus de Barcelona = Intervenciones en los museos de Barcelona = Interventions at Barcelona museums*. (p.122-126). Barcelona: Institut de Cultura: Electa.

arrosseguen un pes que impedeix el moviment fluid, sinó que desestabilitzen l'equilibri del que podria ser una superfície plana.

Per tant les extensions corporals que hem vist en aquests artistes, lluny de dotar-los de noves capacitacions posen en evidència dificultats intrínseques de la condició humana. Horn emfatitza la seva condició d'aïllament a partir de prolongacions de dits que rasquen els límits d'una habitació. Sterbak i Bourgeois exploren el costat agressiu de la figura femenina, Sterbak amb un gest autorepressor, Bourgeois en defensa pròpia. Pérez extreu per la boca les pròpies vísceres, creant una imatge poètica a la vegada que repulsiva, i finalment Sterbak i Rom adhereixen al cos pedres pesades, aquestes que tots d'una manera o altra arrosseguem.

Les extensions en aquest cas doncs materialitzen pors, càrregues emocionals, i constriccions psicològiques, la majoria de vegades provinents de la pròpia persona com clarament es veu en la peça de Pérez *Autoretrato* on les extensions de dits s'entrellacen entre les dues mans de l'artista mostrant aquesta impossibilitat de relacionar-se amb l'exterior. Es produeix doncs una paradoxa en moltes d'aquestes pròtesis: tot i ser extensions limiten la comunicació amb l'entorn i retornen a un mateix. Apel·len a la subjectivitat irremeiable de l'ésser humà, lligada a un món interior ple de confusions impossibles d'exterioritzar.

2.2.3_ Suports per al cos

El meu treball anomenat *Crosses* (2016) està format per dues peces de ferro que s'aguanten a partir d'un tub de plàstic que les uneix. Poden ser portables a mode d'extensions de braç o crosses. Es penegen del coll per la part del tub.

Dues estructures que, presentades sense relacionar-se directament amb un cos, agafen una gestualitat que els transfereix cert caràcter humanitzat i degut als petits trípodos de la part baixa, tenen una connotació animal.

Aquestes peces passen de tenir una significació abstracte a convertir-se físicament en crosses, cames o braços quan són usades. Tant Jana Sterbak com Mona Hatoum han utilitzat la figura de les crosses en el seu treball. Les crosses són els substituïts de les cames quan aquestes estan ferides o mutilades. Hatoum presenta una imatge desesperançadora on aquest objecte que fa de suport perd tota la seva rigidesa: crosses de làtex que es rendeixen caient. En canvi, Sterbak les presenta altives i sobredimensionades, humanitzant-les amb una dimensió antropomètrica.

A diferència de molts d'aquests artistes que treballen el cos, ja sigui a través de la seva representació o mitjançant l'objecte o el vestit, jo no acostumo a utilitzar objectes identificables que estableixen directament un lligam amb una funció concreta. En el meu cas, les peces no ens remet

2. Cos a cos



Maria Diez
Crosses, 2015
ferro, tub plàstic
120 cm alçada

Mona Hatoum
Crutches, 1991

Jana Sterbak
Crutches, 2002

Pepe Espaliú
El Nido, 1993

Pepe Espaliú
El paseo del amigo,
1993

directament a la figura de les croses. Només és una de les possibilitats que aquestes poden adoptar quan es posen en funcionament amb cossos reals.

L'artista andalús Pepe Espaliú (Córdoba 1955-1993) va jugar amb la presència de les croses en diverses ocasions, agrupant-les de vegades i sobredimensionant-les en altres ocasions, com si d'un joc es tractés.

...la muleta protege, sostiene y sustituye lo que falta, lo ausente. ¿Que significa la metáfora de la muleta? ¿ Qué es lo que sostiene en realidad? Un cuerpo mutilado, imposibilitado, un espíritu frágil, un pensamiento incompleto. Es una especie de prótesis, que sustituye mecánicamente el miembro que falta.

La muleta es lo que lleva, sostiene, completa el cuerpo o el espíritu deficiente. Es pues la solución más común para la fisura, el desdoblamiento, la escisión de la personalidad, para el problema de la identidad. Es como un tutor, una muralla que palia la insuficiencia, el carácter incompleto del arte, de la vida, del amor. Ayuda a avanzar, a mantener, a crear. **¿Es el arte la muleta de la vida, o viceversa?** (Aliaga, Searle i Bernadac, 2003, p.65).

L'any 1993 Pepe Espaliú realitza una sèrie de dibuixos i escultures al voltant de les croses. Una d'aquestes escultures, *El Nido* (1993), està formada per vuit croses de ferro pintat formant un cercle. És paradoxal el títol tenint en compte que el niu s'associa a la protecció, i tanmateix la funció de les croses fa palesa les insuficiències corporals.

La forma de la creua guarda una íntima relació amb el cos humà, és una palanca i a la vegada és suport per a aquest, ja que amb una creua sota cada braç, qualsevol que les utilitzi es pot desplaçar. Les croses de l'artista estan fetes de ferro. Amb aquestes no es pot anar enlloc. Són per la seva pròpia naturalesa discapacitades. *El Nido* crea un espai central on hi podria caber un cos humà dempeus encara que aquest es veuria atrapat i immobilitzat en el seu interior.

En l'obra *El paseo del amigo* (1993) se sobreposen sis croses subjectades a un mur, en forma d'escala. Així col·locades es converteixen de manera evident en objectes inútils, fet que els fa perdre la seva funció portadora, dotant-los, en canvi, de la possibilitat de ser portades. Els dibuixos relacionats amb el tema presenten moltes variants, més de les que es van arribar a materialitzar: les croses van en moltes ocasions emparellades, recolzant-se una a l'altra. També en una ocasió els peus de les croses esdevenen arrels, en d'altres van acoblades a un tub semblant als que trobem en un àmbit hospitalari, en una al·lusió al cos malalt que posa de relleu el dispositiu que provoca la transició objecte-subjecte.

Espaliú (Aliaga, 1998) va emmalaltir de sida i, per a ell, la relació amb la malaltia s'havia de viure des de la mateixa malaltia. Amb paraules seves: «...trato de insertar el sida como otra forma que adquiere el amor.» (p.19). L'artista veu la seva obra com un ajut a suportar la seva pròpia vida:

«**Mi obra es la evidencia de lo que hace mi existencia soportable, y en ese sentido la mantiene**». (Aliaga et al., 2003, p.65)

2.2.4_ Relacions d'interdependència

La interacció constant del cos humà amb altres cossos n'afecta per força la conformació, tant en el pla físic com emocional, i dona lloc a relacions d'interdependència.

Pepe Espaliú crea una sèrie d'obres al voltant de l'acció de transportar que es presenten en diverses formes: la sèrie de cadires de mà i una performance durant la qual l'artista malalt és conduït per dues persones que creuen els seus braços formant una espècie de cadira. *Carrying* ('transportar') és també el mot anglès que s'utilitza per a designar l'acompanyament dels malalts de sida en fase terminal.

Aquesta acció es va dur a terme per primera vegada l'any 1992, quan l'artista ja molt dèbil va ser portat en braços, com en una processó, pels carrers de San Sebastià i posteriorment de Madrid, la qual cosa demostra el seu compromís per la lluita i el reconeixement dels malalts de sida. Pepe Espaliú visibilitza la malaltia a través d'una acció real, on s'unifiquen subjectivitat i col·lectivitat en el mateix pla, en el transport d'un cos malalt i dèbil que creix en aquest conjunt de persones que l'abracen i li donen amor.

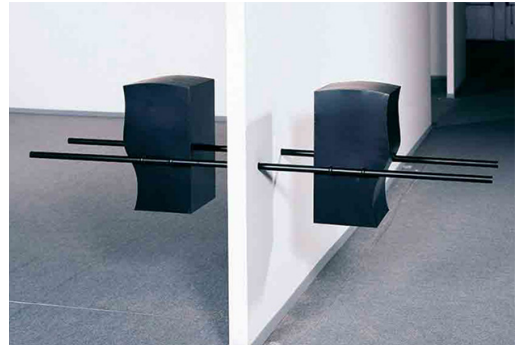
La sida ha deixat un rastre considerable en les maneres de representar el cos i ha contribuït a ressaltar el caràcter efímer de l'existència, la seva fragilitat i la seva precarietat.

La actitud de Espaliú, antes y después de diagnosticársele su contagio de VIH, es bien distinta. (...) su obra a partir de entonces destila unas más altas dosis de intencionalidad y fisicidad. Es más punzante, y pulsa unos resortes y temas más controvertidos. Se aborda en ella lo socialmente incómodo de un modo mucho más abierto, eligiéndose para ello un tipo de acción mucho más concreta donde la presencia del cuerpo adquiere gran protagonismo (López i Báez, 2010, p.11).

No puede olvidarse que Pepe Espaliú, al establecer un conjunto de criterios que se pusieron en marcha en *Carrying*, estaba señalando con el dedo acusador al egoísmo de la sociedad, a su falta de lucidez para lidiar con un virus sin necesidad de tipificar/estigmatizar a los afectados (Aliaga, 1998, p.31).

La presència de l'artista es converteix en el motor de l'obra, una obra que va incidir com cap altra en el seu temps a l'opinió pública del país.

Respecte a les cadires de mà, hi ha una sèrie que també es presenta sota el nom de *Carrying* (1992) i amb la qual Espaliú fa tot el contrari que en l'acció: elimina el contacte tant físic com visual del suposat mort que va



Pepe Espaliú
Carrying, 1992

Pepe Espaliú
Carrying I, 1992

Pepe Espaliú
Carrying VI, 1992

Javier Pérez
Diálogo, 1993

Javier Pérez
Mochilas anatómicas,
1994

dins aquestes caixes. Són estructures de ferro tancades, pesades i fosques que transmeten la dolorosa sensació d'allò que oculten. Presenten formes naturals de l'ésser humà, però són pesos freds, taüts ambulants amb extensions per ser transportats.

L'obra d'Espaliú ens enfronta al límit entre la vida i la mort, i conèixer-la no ens deixa indiferents. Gràcies als seus escrits podem introduir-nos més profundament en el seu món. N'és una bona mostra el passatge següent sobre les cadires de mà: Els seus textos et fan entrar més profundament en el seu món:

Transportar y soportar lo insoportable... caja ciega en la que no ves a un viajero que tan solo es una suposición (nadie puede entrar o salir, ver o ser visto, hablar o escuchar, pedir o denegar, contagiar o ser contagiado, andar o detenerse en esos carros.) Son como un muro absoluto, un peso ciego y anónimo; quizás solo tengan que ver con cierta idea del amor (Cortés, Alcaide i Aliaga, 2016, p.155).

Els textos de l'artista andalús ens brinden l'oportunitat de comprendre l'ésser humà des del seu punt de vista: la persona com a caixa tancada i inaccessible. Posen de relleu el conflicte entre un món intern subjectiu i impalpable que ha de conviure i lidiar amb una realitat externa plena d'imposicions. M'interessa molt la visió que té Espaliú de concebre l'ésser com l'espai buit, com a negatiu del volum extern:

Para quien es bisagra entre la constelación del mundo exterior y los propios espacios internos; entre lo externo como volumen y el cuerpo como cavidad, sabiendo que la visión es siempre una herida trazada en la intimidad y que, mientras tú mires fuera de ti, otros te están mirando (Aliaga, et al., 2003, p.148).

L'artista que ha treballat molt amb les relacions d'interdependència (en aquest cas, entre dues persones) és Javier Pérez. *Mochilas anatómicas* (1994) són dues motxilles de tronc masculí i femení que s'utilitzen per portar a l'altre fent implícita la relació de paràsit. Segons l'artista, l'obra va sorgir de la necessitat de sentir que podria suportar a l'altre i que de la mateixa manera, ell podria ser portat per l'altre.

En aquestes peces es fa evident la condició de càrrega, la persona carregada condiciona el moviment de qui la carrega, i a la vegada pot provocar-ne l'esgotament. Tanmateix, la persona carregada es mostra indefensa, totalment deixada anar amb el seu pes a càrrec de l'altre. Tots tenim rols diferents depenent del moment, de vegades exercim de paràsits i perdem la nostra autonomia recolzant-nos en algú, i d'altres vegades suportem el pes de la dependència que algú diposita en nosaltres. Per Pérez (2004), la peça té una doble lectura:

Plantea cuestiones como el deseo y la interdependencia, estableciendo tensiones entre **el propio deseo de convertir al otro en parte de uno mismo, el deseo de complementariedad y el sentimiento de pertenencia y sometimiento.** (...)

Llevar físicamente al otro, puede tener una lectura negativa, como si de una condena se tratara o una carga semejante a la impuesta a Sísifo, pero a su vez puede entenderse como un deseo de protección, de llevar al otro lo más cerca posible, en continuo contacto físico.

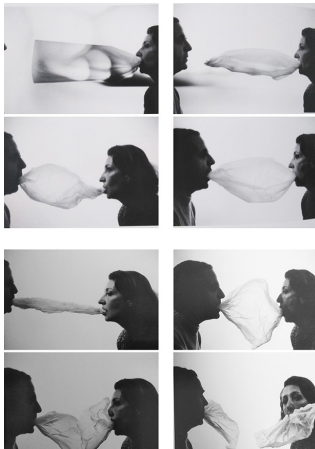
En cualquier caso, esta doble lectura no supone una contradicción irreconciliable, sino que plantea la misma ambivalencia que existe en las relaciones interpersonales (p.28).

Pérez també fa referència a la relació d'interdependència amb *Diálogo* (1993), dues pròtesis de tors sobre cadires que queden unides per uns braços rígids. Aquesta vegada sí que hi ha una relació d'igualtat entre ambdues. La pròtesi de davant no pot ser utilitzada perquè va unida per un pal de ferro a la cadira, però evidencia la presència d'un cos. Els braços de l'artista en posar-se la pròtesi queden totalment anul·lats amb l'única i restringida funció d'estar connectats als d'un altre.

Helena Almeida (Lisboa, 1934) és una artista portuguesa que escapa a qualsevol classificació gràcies a la seva peculiar conjugació de fotografia, pintura i performance. A partir de la fotografia Almeida ha trobat el mitjà idoni per combatre la dissociació entre el cos de l'artista creador i el seu treball, i fa coincidir el ser i el fer. Presenta el seu cos de manera escultòrica i com a marcador de l'espai, com objecte i subjecte, significant i significat. Hi ha una necessitat de dissoldre l'exterioritat i la distància que suposa la pintura. Ho fa a través d'accionar el cos amb objectes del seu entorn, però ho plasma amb la fotografia, de manera que no es tracta d'una performance, l'espectador no pot accedir al seu cos. Al no tenir informació del procés de l'obra en el moment en què es produeix, tenim que intuir-lo, ja traduït en actes i compostat en una imatge. En tot cas, el cos és el protagonista clar del treball d'Almeida:

No comprendem sinó és a través d'infininitat d'actes que el nostre cos ofereix, i de la mateixa manera que tots els objectes, coses, només es comprenen en certa mesura a partir del nostre cos com a extensió funcional i simbòlica. Helena Almeida ho entén d'aquesta manera, descobrint moviments que es perden en un infinit estrany, que no és assimilable, la seva pròpia mà no se la sent seva. (Cotter et al., 2015, p.23)²⁹

²⁹ Traducció pròpia de l'original: «Nós não compreendemos senão por meio da infinidade limitada de modelos de actos que o nosso corpo oferece, enquanto o percebermos, e mesmo todos os objectos, coisas, só se compreendem, por assim dizer, ao alcance do nosso corpo. Helena Almeida reitera esta compreensão, descobrindo movimentos que se aprofundam no infinitamente estranho, inassimilável, a sua própria mão não é sentida como pertença sua.»



Helena Almeida
*Sin título (serie
Desenho)*, 1977

Helena Almeida
Ouve-me, 1979

Jana Sterbak
Remote Control II, 1989

Ariadna Guiteras
Strata, 2017

S'inclou en aquest apartat una de les fotografies d'Almeida, en la qual d'una manera immediata i senzilla retrata la seva cama lligada a la del seu marit i company de treball. Això implica caminar al mateix ritme, amb el mateix peu, creant també una relació d'interdependència. Almeida ho explica així:

Surgió. Me golpeó. Tantos años unida a Artur... Quería plasmar esa compañía atando nuestras piernas como en esas pruebas de yincana en las que hay que ir de un sitio a otro atados. No tiene otro sentimiento (Carlos, Corral, Meio, Molina i Pheian, 2008, p.51).

El seu marit Artur Rosa és qui s'ocupava de fer les fotografies. Per a l'artista això formava part de la lògica del seu treball, que desenvolupava en un espai quotidià i amb la persona més pròxima a ella. Tanmateix, qui sempre s'havia mantingut a l'altra banda, va passar a formar part de l'obra de manera gradual: primer un braç, després la cama, i més endavant ens trobem amb les sèries *A Conversa* (2007) o *Abraço* (2007) on hi apareix la parella en diferents posicions sobre un tamboret, molts cops en posicions desequilibrades com si un depengués de l'altre per mantenir l'equilibri.

En la sèrie de fotografies titulades *Ouve-me* (1979) que vol dir *escolta'm*, es mostren ella i el seu marit relacionant-se a través d'una bossa de plàstic transparent subjectada pels extrems amb cadascuna de les seves boques. Són vuit fotografies que recorren una seqüència de diferents estats. En les dues primeres fotografies ella és l'única que subjecta la bossa amb la seva boca reclamant una resposta al seu company, que té davant. La bossa apareix inflada i desinflada, fent visible la inhalació i l'exhalació d'ambdós, i finalment a l'última imatge la bossa es trenca i la mirada d'Almeida ja no es dirigeix al seu marit, sinó a la càmera. La corporalitat d'aquesta bossa depèn de l'harmonia entre les dues respiracions i és un testimoni material de la fragilitat i la dificultat de mantenir-se en un equilibri perfecte quan hi ha una relació d'interdependència.

Jana Sterbak amb *Remote Control II* (1989) mostra la inevitable dependència que tothom té cap als altres.

Aquest artefacte fou dissenyat per a una coreografia que es va representar per primera vegada el 1989 a *l'Aperto de la Biennial Internacional de Venècia*. Les ballarines, elevades i situades dins d'una estructura metàl·lica amb rodes i bateria, accionaven moviments amb un comandament a distància que a la vegada eren manipulats per altres persones. D'aquesta manera es creava una dialèctica entre la llibertat individual i la repressió exercida pels altres. Sterbak (1993) vol evidenciar que l'autonomia pròpia es veu desviada o condicionada per la dependència dels altres.

Fatalment sempre és el nostre cos el camp on batallen el desig i la llei, el lloc on oscil·lem entre la tendència a deixar-nos portar per les pulsions

i les passions que ens fan anar cap a l'altre, i la tendència a ser subjectes. A subjectar-nos i adaptar-nos a les normes que configuren el jo (p.21).

En una entrevista que li fa Manuel J. Borja Villel, aquest li pregunta quina repercussió té la literatura en la seva obra. Em sembla interessant quan Sterbak fa referència a aquesta peça en concret:

En una de sus novelas, Milan Kundera describe la sensación que experimenta un niño suspendido en el aire por un momento, flotando a medio caminar, gracias a la acción elevadora, a cada lado, de las manos de sus progenitores. Se trata de un poderoso recuerdo físico que muchos de nosotros compartimos. Esta sensación de flotar en el aire debido a un poder ajeno al nuestro engendró la obra titulada *Remote Control*. **Se refiere al dilema creado entre los deseos opuestos, por un lado, de autonomía y, por el otro, de dependencia.** (La persona que flota en un miriñaque motorizado se encuentra en una posición de poder, aunque su acceso a esta posición requiere ayuda. No puede penetrar en el artefacto por sí misma ni puede salir sin sus ayudantes. Lo que es más evidente, **el control remoto responsable del movimiento de la máquina puede permanecer en ella o ser trasladado a otra persona**) (Sterbak i Moser, 2006, p.10).

I des d'aquí faig un salt en el temps per fer referència a la instal·lació *Strata* (2017), on hi ha una nova relació d'interdependència: tot depèn de tot. Ariadna Guiteras (Barcelona, 1986) es planteja una nova corporalitat que pot agafar personalitats múltiples en temporalitats múltiples.

La instal·lació *Strata* es pot entendre com un cos, un organisme viu que és interdependent amb l'espai i amb la mateixa artista. Està compost per una placa solar connectada a una pantalla que a la vegada es connecta via Bluetooth a un petit altaveu que es troba dins d'un bidó d'aigua i aquest alimenta de manera mecànica una molsa.

Aquest cos es tanca amb un petit humidificador que està connectat a la corrent i n'és el suport per a una veu que esdevé un personatge que va parlant en reproducció en línia. Guiteras activa tot el mecanisme en el moment que amb la seva pròpia veu va explicant la història d'un personatge que parla en femení i té totes les formes possibles: des d'un microbi a un animal extingit del Plistocè.

El títol *Strata* fa referència als estrats geològics, l'artista els escull perquè presenten un tipus de temporalitat no lineal. El sòl es mou a causa del moviment de les plaques tectòniques i això fa que els estrats geològics es barregin de manera que si féssim un forat a terra no ens hi trobaríem un ordre cronològic.

D'aquesta manera l'artista reivindica entendre el temps d'una forma circular que ens porta a fer una revisió constant del present. I aquesta concepció és la que guia a Guiteras (2018) a construir el text de la performance:

Entenc la instal·lació com un possible cos i aquí ve una pregunta important: doncs **si un cos no està delimitat per aquesta pell, o si el que tenim al davant és un cos, com aquest cos performa?** I aquí ve la construcció d'aquest personatge que es mou en el temps d'una manera circular, no lineal.

La veu no deixa de ser un personatge però no deixa de ser interdependent a l'organisme, al cos i a mi mateixa.

El personatge parla en primera persona, en femení ja que estem davant d'una veu ancestral i també és multilingüe, parla anglès, castellà i llatí depenent del espai-temps en el que es trobi. També és important com podem multiplicar l'espai temps, via streaming. Qui escoltava la veu no necessitava estar en aquell espai. És bactèria, és ràbia, està «catxonda», va encarnant diferents estats i una de les veus és per exemple la Donna Haraway o el Perica, o d'altres autors que hem estat llegint durant aquest procés.

Strata és prepositiva, davant la pregunta **on comença un cos i on acaba, veient la pell ja no com una frontera sinó com una membrana porosa, em pregunto com treballa amb aquest cos altre que ja no és meu i que està en relació a mi, i si es pot entendre com a cos, com actua i si té veu, què diu.**³⁰

Guiteras està incloent en un organisme viu la condició virtual, sonora, solar, líquida, sòlida, vaporosa, humana...

Es tracta d'una interdependència que va molt més enllà del cos a cos, és un cos que forma part d'un sistema i en el qual cada part és important pel seu funcionament.

Les relacions d'interdependència configuren la pròpia identitat. Com s'ha dit anteriorment l'ésser humà és canviant i adopta diferents actituds en funció del qui té davant. Éssers socials que necessiten la interrelació amb els demés. En aquest apartat s'ha vist a Espaliú en un estat precari a causa de la seva malaltia, i això el converteix en un ésser dependent d'aquests altres cossos que el transporten. A través d'objectes com les motxilles de Pérez es posa en evidència el desig de suportar a l'altra a la vegada que ser suportat, una relació de dos que Almeida explora amb una bossa inflable que fa d'intermediària entre ella i el seu marit. Sterbak mostra el conflicte que suposa el diàleg contradictori entre allò que volem i allò que la societat ens imposa, i finalment Guiteras evidència la relació d'interdependència d'una manera global, sobreentenenent que tot organisme és susceptible de ser cos i entrar dins un sistema viu on tots els elements son d'igual importància.

³⁰ Guiteras, A. (2018). *Strata - Ariadna Guiteras - Terrassa Comissariat 2017/18*. [vídeo microcapsula] «Mesurar amb precisió els cims llegendaris.» Cicle comissariat per Caterina Almirall al Terrassa. Recuperat 21 setembre 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=jJWMM26tOaU>

2.2.5_ El cos com a activador de l'objecte i viceversa

Aquest apartat analitza una sèrie de treballs artístics en els quals és imprescindible l'acció o intervenció del cos humà per activar l'obra. És a dir, els objectes prenen sentit quan passen a interrelacionar-se amb el cos. A partir d'aleshores és quan, d'una banda, s'activa l'objecte i de l'altra, el cos es troba en una situació inèdita.

Jocs amb pròtesis instantànies que s'adhereixen al cos, amb objectes de textures i pesos diferents per activar el tacte corporal, emplaçaments corporals que s'activen en ser ocupats, etc. Tot un seguit d'estratègies que fan que objecte i subjecte canviïn la seva funció o sentit depenent de com es relacionin.

Franz West descriu com a pròtesis les obres escultòriques agrupades sota el nom de *Paßstück* ('Adaptable') (1978), objectes petits dissenyats per ser completats i incorporats voluntàriament al cos sense cap tipus de norma prèvia. De fet, segons l'artista, només passa a ser un objecte artístic quan l'espectador els manipula d'alguna manera, ja sigui a partir del moviment o del contacte amb el cos. West va continuar desenvolupant aquest diàleg d'acció i reacció entre l'objecte i la persona durant tota la seva carrera proposant significats alternatius abstractes:

Aviat vaig adonar-me que l'experiència purament visual d'una obra d'art és, d'alguna manera, insuficient. Volia ultrapassar allò merament visual i incloure també qualitats tàctils. **Els meus treballs no són tan sols per ser mirats, l'observador és convidat a toquejar** (Duncan, 2007, p.2).

Per a l'artista aquestes pròtesis representaven obsessions, neurosis. Des del meu punt de vista, si les obsessions tinguessin forma podrien tenir ben bé aquest aspecte de formes estranyes amb acabats rudimentaris en vies de creixement. No es tracta d'objectes definits amb una funcionalitat, en tot cas són artefactes rudimentaris a través dels quals les persones poden entrar en relació amb elles mateixes. En efecte, aquestes pròtesis es poden interpretar com un intent per tal que una forma sigui capaç de revelar o incidir en el nostre comportament.

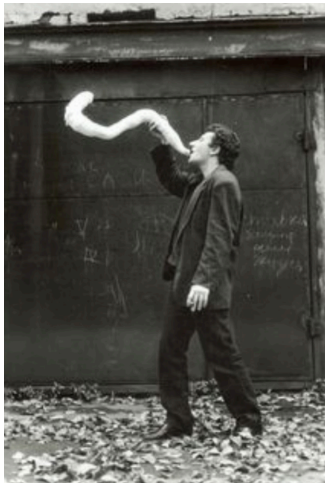
Estas construcciones no son resultados finales de un largo proceso escultórico, sino más bien estados transitorios, gestos congelados en el transcurso de este proceso. Estos estados pueden tomar las formas más diversas: pueden ser mazacotes informes que recuerdan vagamente una silla de una bicicleta, un cañón resquebrajado de parte a parte, el sombrero puntiagudo del mago Merlín o un casco milenario recién desenterrado. Pero como estados que son se oponen a una denominación precisa o a una etiqueta. Estos fragmentos sacados del alma y del espíritu, son de aspecto frágil y al mismo tiempo están muy presentes (Chillida, Szeemann, Basualdo, West, 2001, p.42).

Amb aquestes pròtesis adaptables, West aconsegueix trencar la barreira entre l'obra i l'espectador, una estratègia que sempre està present en el seu treball. L'espectador interactua amb les peces, de fet aquestes només es constitueixen com a obra d'art en la mesura que són interceptades per aquest. Per tant, hi ha una barreja de complicitats entre el veure i el fer, entre el ser i l'estar, entre l'objecte i el cos. Subjecte i objecte convergeixen en una relació fenomenològica i posen en qüestió la condició de l'objecte escultòric. L'espectador es pot apropiat d'elles amb llibertat sense condicionaments d'ús. D'aquesta manera, l'artista també pretén trencar amb la imposició que suposa l'espai museístic, on normalment el comportament dels subjectes dista molt del comportament al carrer.

Erwin Wurm juga de manera similar que West imposant la convivència entre subjectes i diferents objectes que conviuen amb nosaltres en el dia a dia. Ho fa amb la sèrie *One minute sculptures*, que va començar l'any 1980 i en la qual es planteja a si mateix o als seus models interactuar amb objectes quotidians en relacions inesperades o poc habituals. Es tracta d'utilitzar el camí més curt en la creació d'una escultura molt clara, ràpida, i de vegades humorística. Com que les escultures són efímeres, les interaccions són capturades en fotografies.

M'interessa especialment l'ambient que Wurm provoca en les exposicions quan planteja les peces de la següent manera: ofereix unes instruccions a partir de dibuixos senzills i clars, i l'objecte o peça de roba amb la qual la persona ha d'interactuar. A partir d'aquí el públic es presta a interactuar i a assumir aquest repte, de manera que objecte i subjecte es fusionen per crear escultures instantànies, on cap és igual que l'altre. Per tant, ens trobem amb un subjecte que viu directament l'experiència de relacionar-se amb aquell objecte d'una manera completament inèdita; i, d'altra banda, amb el públic que contempla la forma que agafa aquesta escultura. Les propostes de Wurm i West són similars però a la vegada són completament oposades en un aspecte. Si bé West deixa que els adaptables es facin servir lliurement, Wurm dona unes instruccions clares en les quals el subjecte queda totalment restringit i immobilitzat. En el cas de Wurm no podem parlar d'una relació d'apropiació, en tot cas, és l'objecte i les instruccions que l'acompanyen que s'apropien del subjecte.

Per exemple, en el cas dels jerséis Wurm crea unes normes basades a ficar les cames per les mànigues dels braços i ficar el cap cap endins; d'aquesta manera els subjectes queden atrapats en una posició incòmode i inèdita, a més d'una mica ridícula. Aquest tipus d'escultura permet donar diferents versions de les relacions possibles del cos amb els objectes i entorns quotidians. Aquesta és la intenció de Wurm: **«La idea que ha impregnado mi obra durante tres décadas es usar la noción de escultura para procesar la vida cotidiana y nuestro tiempo, y abrir perspectivas nuevas o nuevas posibilidades de interpretación»** (Fernando i Bosco, 2012, p.18)





◀ Franz West
Paßstück, 1978

▶ Erwin Wurm
One Minute Sculpture,
1980

Erwin Wurm
Wrong/Right, 1996

Erwin Wurm
*The artist who swal-
lowed the world*, 2006

Erwin Wurm
Fat house, 2005

D'altra banda, Erwin Wurm té estratègies escultòriques que aplica de la mateixa manera a objectes i subjectes. Juga amb les corporalitats d'ambdós transformant-les i sometent-les a diferents estats. Engreixa a persones de la mateixa manera que ho fa amb cases i cotxes. Doblega i gira cap per avall persones de la mateixa manera que ho pot fer amb un camió o una cadira. És evident que l'objecte és tractat d'una manera animada i pateix les mateixes incomoditats que la persona. Mirant el conjunt de la seva obra sembla que l'artista posa al mateix pla la corporalitat objectual que la humana, sotmès als mateixos patiments: a les mateixes opressions restrictives, o a l'alliberament total de matèria corporal que perd els seus límits. És molt recurrent en el seu treball el despreniment dels objectes com si aquests fossin líquids que estan a punt de perdre la seva forma, per exemple la desmesurada *Fat House* (2005). Deu ser que hi viu una gent que necessita tenir moltes coses?

La confluència entre apropiación y obesidad genera una fértil metáfora: la ambición (el deseo de poder, el afán de acumular mercancías pero también saber o prestigio) linda con el ridículo exceso de carnes, sin que pueda decirse con claridad cuándo y dónde aquella aspiración, aun justificada, se degrada en un estúpido exceso de grasa. El artista que se tragó el mundo es también deforme: una gran esfera de la que apenas sobresalen cabeza y pies. No sabemos que mundo engulló: ¿el de la fama, el del dinero, el reconocimiento social, la ilusión de que podía hablar de lo divino y lo humano? (Fernando i Bosco-Díaz, 2012, pp.24-5).

L'obesitat també està present en certa manera en l'obra de l'artista holandès Hans Hemmert (Voorburg, 1945). Treballa amb l'aire i el làtex en la majoria de les seves escultures, buscant noves formalitzacions molt llunyanes a l'escultura tradicional de materials pesants.

M'interessa especialment la sèrie *Home-Frame II* (1998), composta per vint-i-una fotografies en color. La membrana de làtex groc es converteix en una segona pell en la qual s'hi pot estar un màxim de quinze minuts abans de quedar-se sense aire. D'aquesta manera el cos exterior és una mena d'ovoide tridimensional que agafa la gestualitat humana en el moment que interactua amb objectes de l'exterior.

Les accions performatives que queden registrades estan fetes des de la conjunció d'aire, làtex i el propi artista que és a dins. Des de fora veiem una gran massa que té la suficient flexibilitat, tot i que limitada, perquè l'artista pugui interactuar amb situacions quotidianes: pujar una escala, agafar una capsa o la seva pròpia filla, o seure en una moto. Cada intent d'agafar un objecte està predestinat al fracàs, a la caiguda. En definitiva, són moviments maldestres en escenaris absurds que donen peu a la ironia. Aquí percebem la idea de reconèixer la pell com a límit corporal i com aquesta es torna més fràgil i queda en tensió a l'hora de posar-se en funcionament. El cos passa a percebre's com un recipient d'aire limitat per una

pell fina però que ahora és impermeable i limita la fluïdesa de moviment i l'intercanvi de dins a fora i de fora a dins.

L'interès d'aquestes escultures per a mi també recau en la posició de l'artista dins el globus, és des d'allà on l'experiència deu ser semblant a sentir-te dins de la pròpia pell, amb la possibilitat d'explorar una interioritat corporal. És per això que m'interessa la visió que ens ofereix l'artista amb una altra versió d'aquest globus groc, en la qual aquest s'arrapa a les parets de l'espai interior de casa seva, del seu cotxe, el seu estudi, etc. Es tracta de la seria *Frame I* (1995), on l'artista queda fotografiat o filmat dins d'aquesta membrana de làtex que s'estén cap als límits de l'espai contenidor formant-ne la imatge negativa.

Los límites de la escultura se abren hacia su interior con un resultado exactamente inverso a la escultura tradicional. La percepción del espacio se transforma: se intuyen las superficies de los objetos (la cama, las ventanas, cables en el suelo...), pero estos quedan tan solo a modo de huellas al revés, como testimonios tanto de su presencia como de su inaccesibilidad (Cestelli, 1988, p.22).

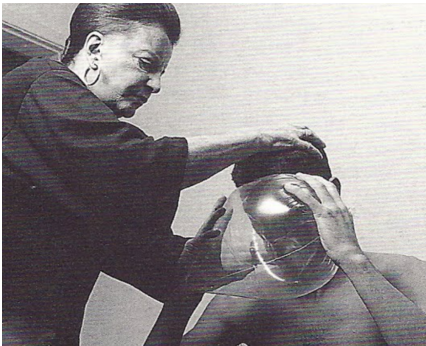
El làtex groc unifica els contorns en la seva totalitat en una única pell, produint l'efecte d'un espai tancat i hermètic. El fet que no hi hagi interrupcions visuals, ja que es converteix tot a una única textura lliscant, fa que es produeixi una sensació de suspensió on l'experiència espai-temps queda pràcticament eliminada.

La frontera de lo real y lo irreal se hace ambigua, su horizonte se desvanece. Los ruidos de la vida cotidiana parecen llegar amortiguados de estas cavidades casi uterinas donde el artista se recluye en una simbiosis entre torre de marfil en forma de burbuja y habitáculo onírico, incluso alucinógeno, que le permite trasladarse junto con el espectador hacia nuevas estructuras perceptivas. La familiaridad del lugar desaparece para ceder paso a un nuevo mundo, molde interno del original, hacia el que nos sentimos atraídos por su clara invitación a la disolución del espacio cotidiano en un nuevo complejo de sensaciones (Cestelli, 1988, p.24).

L'obra de Franz Erhard Walther (Fulda, 1939) desenvolupada des de finals de la dècada dels cinquanta fins a l'actualitat, anticipa moltes de les qüestions que caracteritzen la Història de l'art respecte a la condició de l'objecte artístic (l'escultura, els seus materials, tècniques i modes d'ús) i la naturalesa de l'espectador com a receptor i particip.

La relació entre materials i acció, públic i objecte és fonamental en l'obra d'aquest artista per a qui l'art té una naturalesa immaterial de manera que el cos, el temps i l'espai es converteixen en materials escultòrics.

Walther entén la seva sèrie d'obres d'acció (*Handlungstücke*) com a llocs per al cos, emplaçaments que modifiquen la seva aparença quan



Hans Hemmert
série *Home frame 2*,
1998

Hans Hemmert
série *Home Frame 1*,
1995

Franz Erhard Walther
Der Drehung entgegen,
1986

Franz Erhard Walther
Probenähungen, 2012

Lygia Clarck
Objectes relacionals,
1976-81

emplacen un cos ja que alberguen múltiples solucions formals. Walther convida al públic a participar en el que ell anomena «activacions». És per mitjà d'aquests recursos que l'artista reinterpreta la definició d'objecte artístic, així com la relació entre l'art i l'espectador. Per Walther el cos és ja en si mateix escultura. Des de començaments dels anys seixanta, Walther utilitza materials tèxtils en la configuració de les seves obres de manera que la costura actua com a principi constructiu. Tal com explica Joao Fernandes:

El innegable aspecto táctil, reforzado por el complejo uso del color, dota a estas obras de un carácter lúdico lleno de posibilidades; prototipos textiles que se convierten –en palabras del artista– «en un **conjunto de condiciones más que en un objeto acabado**».

En un primer análisis, el trabajo de Walther con tejidos y su utilización en el marco de una acción pueden remitir a las iniciativas que surgen en Brasil en la década de los 60 como los Parangolés de Hélio Oiticica, los objetos sensoriales de Lygia Clark o el Divisor de Lygia Pape. Sin embargo, la activación que lleva a cabo Walther no se debe interpretar en un sentido performativo pues **la acción y el movimiento no están pensados para una audiencia; cuando se activan las piezas, la acción implica un momento de presentación, no de representación** (Walther i Verhagen, 2017, p. 21).

Normalment, el dia de la presentació de l'obra, Walther mostra les possibilitats de l'activació d'algunes de les seves peces i la resta de dies alguns mediadors desenvolupen altres accions amb peces diferents, a les quals es poden sumar voluntàriament els mateixos espectadors assistents. Així, es produeix una acció col·lectiva oberta i molt innocent que remet a certes accions que podríem trobar en el pati d'una escola. La majoria de vegades les peces són per a més d'una persona, cosa que fa que els participants hagin de tenir en compte el moviment dels seus veïns.

Acabo aquest apartat amb Lygia Clark (Brasil, 1908-1988), una artista que s'obsessiona al llarg de la seva carrera a atorgar l'autoria de la seva obra a l'espectador: vol que abandoni el seu rol passiu i passi a tenir contacte amb la seva pròpia experiència, amb la seva pròpia realitat. Juga a donar objectes sense importància per si mateixos i que només l'adquireixen en la mesura que el participant hi actua. Cerca, doncs, que l'espectador-partícip doni un significat al seu gest i que el seu acte sigui alimentat per la llibertat d'acció. Cada cop agafarà més rellevància la dimensió temporal i la relació física amb els propis objectes, fins que en una última etapa anul·la el sentit de la vista per donar el protagonisme absolut al sentit del tacte. És la interacció entre objecte i subjecte la que aconsegueix transformar l'individu.

Encara que l'objecte no presenti ninguna analogia formal amb el cos del participant, per Clark creava una sèrie de relacions que es convertien en catalitzadores, a partir de diferents textures, pesos, mesures, moviment, temperatura i so. En paraules seves:

...en el momento en que el sujeto lo manipula, creando relaciones de llenos y vacíos, mediante masas que fluyen en un proceso incesante, la identidad con su núcleo psicótico se desencadena en la identidad procesual de modelarse a sí mismo (Brett, Herkenhoff, Ferreira, Rolnik, 1998, p. 319).

Els *Objectes relacionals* (1976-1981) són peces que acabaran tenint un marcat caràcter terapèutic. Entre aquestes peces hi podem trobar un coixí lleuger farcit de boletes de poliestirè, un altre pesat farcit de sorra de platja, un intermedi denominat «coixí lleuger-pesat», un gran matalàs de dimensions similars a les d'un de matrimoni farcit de boletes, mantes de cotó, de llana o farcides, objectes fets amb mitges (que contien pilotes de tennis, de ping-pong, pedres i petxines fines partides), bosses de plàstic farcides de llavors, una xarxa que conté una bossa de plàstic plena d'aire i una pedra ovalada, un tub de goma de submarinisme, una bossa de plàstic plena d'aigua, una altra plena d'aire, una última plena de sorra, petxines, etc.

Un dels objectes més fascinants és la pedra de mida reduïda que al «pacient» li serveix per mantenir el contacte amb la realitat. Rolnik, en una bonica referència a aquest objecte diu:

El viatge cap a aquest més enllà de la representació és tan intens que Lygia, per prudència, deixava una pedreta a la mà del receptor / pacient durant tota la sessió, perquè, seguint l'exemple de «Pulgarcito», poguéis trobar el camí de tornada (Brett, Herkenhoff, Ferreira, Rolnik, 1998, p.343).

Els *Objectes relacionals*, com el seu propi nom indica, no tenen especificitat en si mateixos, sinó que es defineixen en la relació que durant les sessions s'estableix amb la fantasia del subjecte. Un mateix objecte pot expressar significats diferents en diferents subjectes o fins i tot en el mateix, en moments o circumstàncies diferents. Cada individu és un món i les vivències rememorades a través del contacte amb els objectes poden variar segons l'ocasió. Igual que s'observa en la teràpia tradicional, cada persona és un ens diferent i viu les experiències a la seva manera, fet al qual Clarck (Brett et al., 1998) dona molta importància; d'aquí la impossibilitat de les pràctiques col·lectives.

Clark preté, amb la teràpia, que l'individu sigui capaç de retornar a un estat preverbal, que ella anomena «la memòria del cos» i que evoca i reviu amb els *Objectes relacionals* en punts específics del cos del pacient. S'estableix, doncs, una relació entre els objectes i el cos del participant a través de la seva imatge sensorial mitjançant el contacte físic i abandonant, d'una vegada per totes, qualsevol possible al·lusió a la imatge visual de l'objecte.

La voluntat de fer partícip de les obres al receptor provoca que l'objecte adquireixi rols animats diversos en funció de com s'utilitzi: West li dona llibertat de moviment amb els seus adaptables mentre que Wurm li dona unes instruccions sobre com usar objectes de quotidianitat per tal que surtin a

la llum aspectes ocults continguts en l'objecte. Hemmert sobreposa una membrana que fa d'intermediària entre objecte i subjecte, i Walther instal·la escenaris oberts que poden funcionar com emplaçaments corporals des de molts punts de vista. Finalment Clarck porta al límit el sentit del tacte fins al punt d'anul·lar el de la vista.

Quant a l'estudi de la relació simbiòtica entre objecte i subjecte, les propostes recollides en aquest apartat són les que expressen d'una manera més literal aquesta relació en la qual objecte i subjecte queden afectats adquirint noves corporalitats simbiòtiques.

2.2.6_ Màscara i extensions de cap

Captem el nostre entorn a partir dels sentits. L'olfacte, la vista i l'oïda i fins i tot el gust estan concentrats en el cap. D'altra banda, la cara és el tret més característic d'una persona, aquell que ens identifica. És per això que molts artistes han ubicat l'interès corporal en aquest extrem superior. Qualsevol mecanisme que alteri la forma de la cara o el cap estarà alterant també la manera de percebre el món extern. De fet la noció de *màscara* s'utilitza com a símbol d'aïllament o identitat sobreposada, útil com a mecanisme de protecció alterant també la manera de ser percebuts.

Les màscara de Lygia Clarck situen l'espectador en el centre de l'experiència sensorial. A partir d'una sèrie de *gadgets* com miralls ocults, orelles o bosses, s'alteren l'audició i la perspectiva visual alhora que s'ofereixen estímuls olfactivs, generant sensacions que oscil·len entre la integració amb l'exterior i l'aïllament.

Més enllà d'aquestes indumentàries que cobreixen parts del cos, és interessant l'espai sensorial que genera *Abyss Mask* (1967). Aquest treball s'allunya del concepte de màscara i s'aproxima al d'espai generant un buit intermedi entre el cos i l'exterior. L'*espai-màscara* s'acobla al cos i estén les seves possibilitats. Aquí l'experiència de l'usuari no és visual, es tapen els ulls i s'amplifiquen altres sensacions. Es tracta d'un espai sensorial fusionat amb el cos on l'individu interactua amb els materials que es disposen al seu interior. Mitjançant el tacte s'aprofundeix en les emocions i records de l'individu. Es produeix la sensació d'un espai buit imaginari dins del cos. En moltes ocasions Clark fa referència a ella mateixa com un espai intern i extern a la vegada, i la seva escultura explora aquest espai intermedi constantment. En paraules de l'artista:

El que em sorprèn a l'escultura «interior i exterior» és que transforma la meua percepció de mi mateixa, del meu cos. Em canvia. Sóc elàstica, sense forma, sense fisonomia definitiva. Els seus pulmons són meus. És la introjecció del cosmos. I al mateix temps és el meu propi ego cristal·litzat com un objecte a

l'espai. **«Interior i exterior»: un ésser viu obert a totes les transformacions possibles. El seu espai intern és un espai afectiu.**

En un diàleg amb el meu treball «dins i fora», un subjecte actiu troba la seva pròpia precarietat. No més que la Bèstia, el subjecte ja no té una fisonomia estàtica que és autodisciplina. El subjecte descobreix l'efimer en oposició a tot tipus de cristal·lització. L'espai és ara una mena de temps incessantment metamorfosajat per l'acció. El subjecte i l'objecte es troben essencialment identificats en l'acte (Bois, 1993, p.104).³¹

L'obra de Javier Pérez també compta amb més d'una màscara explorant aquesta figura com a estància habitable rere la que ens amaguem. És un mecanisme més d'ocultació juntament amb la roba, el maquillatge, la cirurgia, el pentinat... Múltiples maneres de transformar i emmascarar el cos convertint-lo en un pur acte comunicatiu.

L'any 1966 a la Galeria Chantal Crousel de París, Pérez va fer una performance anomenada *Rester a l'intérieur* que feia referència a la incomunicació. El dia que es va inaugurar l'exposició, l'artista, assegut i absolutament callat, s'amagava darrere d'una màscara fabricada amb crin de cavall (una superfície orgànica que remet a les formes sinuoses del cervell). Els espectadors, quan entraven a la sala se sentien estranys amb aquesta situació. Hi havia un impediment total a establir un diàleg amb l'artista.

Javier Pérez describe la muestra como el residuo de su habitación en la que ha ido acumulando todas las obras que se exponen. Una habitación –que por definición es habitable– donde se presentan objetos habitables.

De esta voluntad de habitar espacios **surge su interés por el parásito –un animal que habita un lugar ajeno– con el que dice identificarse. Incapaz de decidir si él parasita sus obras o viceversa**, si afirma con gran convicción que establece una íntima relación de simbiosis con ellas (García-Meras, 1998, p.41).

En el seu llibre *Estancias* (1997), Pérez escriu sota un dibuix: **«Tras esta máscara, una nueva ya está empezando a crecer. Nunca acabaré de quitarme todas estas máscaras»** (p.6). A partir del dibuix es pot establir

³¹ Traducció pròpia de l'original: «What strikes me in the "inside and outside" sculpture is that it transforms my perception of myself, of my body. It changes me. I am elastic, formless, without definite physiognomy. Its lungs are mine. It's the introjection of the cosmos. And at the same time it's my own ego crystallized as an object in space. "Inside and outside": a living being open to all possible transformations. Its internal space is an affective space.
In a dialogue with my "inside and outside" work, an active subject encounters his or her own precariousness. No more than does the Beast, the subject no longer has a static physiognomy that is self-defining. The subject discovers the ephemeral in opposition to all types of crystallization. Space is now a kind of time ceaselessly metamorphosed through action. Subject and object become essentially identified within the act.»



Lygia Clark
Abys Mask, 1967

Javier Pérez
performance *Rester à l'interieur*, 1995

Javier Pérez
Rester à l'interieur,
1995

Javier Pérez
Esbós catàleg *Estancias*,
1997

Javier Pérez
Máscara de Seducción,
1997

un paral·lelisme amb l'acció de treure una capa de pell per regenerar-la i topar-se de nou amb una altra capa limitadora de la pròpia personalitat, i així successivament de manera infinita. Pérez té present que som uns estranys en el nostre propi cos.

D'altra banda, a la galeria Antonio de Barniola, dins de l'exposició col·lectiva *Belleza Inmácula* (1997), es va realitzar una performance amb la peça *Máscara de Seducción*, una màscara de color blanc portada per una jove amb vestit transparent que anava recorrent la sala buida. A poc a poc, el públic, que s'endinsava en un soterrani amb poca il·luminació, descobria la presència estranya de la dona emmascarada.

...Se vivieron momentos muy tensos. Ella empezó a sentirse acorralada por la gente. Por si fuera poco, el texto de las paredes hacía referencia a la reproducción de los insectos en su dimensión más dramática, cuando la hembra devora al macho tras la copulación. Observar aquella figura imponente producía una especie de temor-atracción, **una sensación indescriptible debida a la sensualidad desprendida por la mujer y al pánico irracional de quien la contempla** (García-Meras, 1998, p.44).

Entre d'altres coses, la màscara permet falsificar la nostra identitat, i això és precisament el que ens permet viure en societat.

Rebecca Horn té més d'una peça que va destinada al cap. Amb la màscara *Cockfeather* (1973), formada per una estructura de corretges amb plomes negres brillants que tapen la visió frontal, l'usuari de l'objecte només pot veure a través dels laterals. La peça està feta perquè hi hagi interacció personal. D'aquesta manera el subjecte de davant topa amb aquest perfil emplomat, que l'impedeix la visibilitat. L'usuari de la màscara només pot veure el que té davant si gira el cap noranta graus. Horn vol posar-se a la pell d'un ocell, que té visió lateral i es caracteritza per moviments d'angles marcats.

En contraposició, l'artista té la màscara de *Cockatoo* (1973), composta per un marc de metall i tela en el qual s'adjunten dues ales blanques plenes de plomes que es poden obrir i tancar. En aquest cas la màscara és un mecanisme per establir un espai d'intimitat entre dues persones. Amb paraules de Horn (1995):

La persona que es troba davant de mi toca les plomes delicadament, després separa i obre les ales. Les ales s'estenen com les ales llargues de les aus, i s'adrecen suaument al voltant dels nostres caps. El recinte de plomes aïlla els nostres caps de l'ambient circumdant i ens obliga a romandre íntimament aïllats, junts (p.42).

Molt més amenaçadora que les anteriors, *Pencil Mask* (1972) transforma el cap de l'usuari en un instrument per al dibuix. Tots els llapis tenen la mateixa llargada de manera que reproduïxen el perfil tridimensional del

rostre del subjecte. En moure el cos rítmicament d'esquerra a dreta davant d'una paret, els llapis van deixant marques traçant un dibuix.

Aquesta peça recorda les extensions de braços que permetien a Horn ratllar les parets d'una habitació. L'artista té la necessitat de relacionar el seu cos directament i físicament amb els límits. La contraposició d'una paret amb la qual ella pot interactuar fa que el propi subjecte es conscienciï de la seva presència i la seva repercussió. Però alhora aquesta peça pot derivar en múltiples interpretacions. La cara, la part del cos que defineix més la pròpia identitat d'una persona i a través de la qual s'expressen les emocions, s'anul·la per convertir-se en un simple instrument de dibuix que només guixa d'una manera rígida i constrictiva.

La màscara també va ser un element molt present a l'obra de l'artista Pepe Espaliú. La seva sèrie de màscares sota el nom de *Santos* (1988), tot i no estar pensades per ser posades, remetent mentalment a la imatge de receptacles de caps o cares. Recoilzades sobre unes petites bases, les escultures de cuir agrupades són rostres desdibuixats que es presenten en forma de caixes tancades amb un interior inaccessible als nostres ulls. Com la pell humana, aquestes màscares també poden acabar envellint. Mostren la possible absència que habita en una carcassa buida.

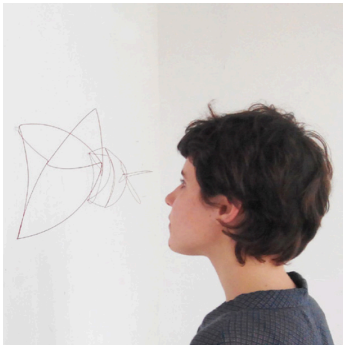
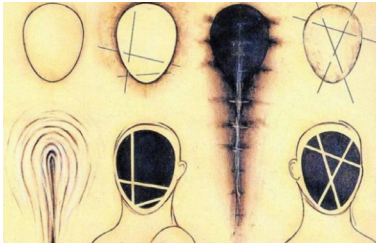
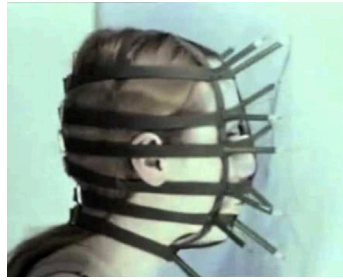
Precedent a la sèrie *Santos*, Espaliú ja havia explorat el tema de les màscares d'una manera molt més espontània i immediata treballant amb gasses i agulles de cap. Referint-s'hi, Aliaga es pregunta:

¿Hay un sentido fetichista en estas piezas vulnerables? ¿Estamos ante un elemento protector cual una rodillera, una suerte de vendaje o una máscara? En realidad más que un revestimiento o segunda piel cuyo cometido fuese el enmascaramiento del verdadero yo (¿existe realmente?) de lo que parece querer hablar Espaliú es el sujeto escindido, de las marcas que le ha dejado la vida, de los traumas que arrastra, de sus insuficiencias, del largo proceso autodestructivo que es a veces vivir, del ser menguado en definitiva (Aliaga, Serale, Bernadac, 2003, p.22).

És pertinent citar aquí el fragment d'una carta que Pepe Espaliú envia al seu amic Guillermo Paneque. De fet, junt amb la resposta de Paneque, les dues cartes van ocupar la capçalera del catàleg d'una exposició que van fer plegats a la Galeria Carles Taché (Barcelona, 1988). Espaliú (1988), després de comentar el fred que passa a Londres i com troba a faltar el seu amic que és a París, explica la sensació que li provoquen les façanes de la ciutat, molt semblant a la sensació que reproduceix a l'obra *Santos*:

Londres es una Ciudad de fachadas, o mejor dicho una Ciudad para las fachadas, no es extraño que esta gente aluda siempre a su innato e histórico sentimiento teatral. (...) Tienes la sensación de que a través de estas pulcras fachadas llenas de ventanas simétricas, de ordenadísimos agujeros se pasará,

2. Cos a cos



Rebecca Horn
Cockfeather, 1973

Rebecca Horn
Cockatoo, 1973

Rebecca Horn
Pencil Mask, 1972

Pepe Espaliú
Santos XII, 1988

Pepe Espaliú
Santos XI, 1988

Pepe Espaliú
Detrás del rostro, 1989

Maria Diez
Cares i caps, 2015
alpaca, pintura acrílica
20x20x20cm apr. c/u

Maria Diez
Cap ressonant, 2018
ferro, vidre, pintura,
altaveu
160x60x60 cm

atravesándolos, a un espacio patéticamente vacío, como si en una lectura clarísima que iría de una fachada a la siguiente, por un pequeño tropiezo, por una equivocación, entraras en un espacio imposible de leer, algo no existente en el que te quedaras atónito y como sin memoria.

Es el sentido de fachada como máscara, no como exponente claro del interior; superficie perfectamente estereotipada, pantalla de una ocultación.

Aludiendo a máscaras; en el British Museum, en el que por fin estuve, me sobrecogieron las salas de estatuarias del Congo, Costa de Marfil, Nigeria, etc...He comenzado algunos dibujos a partir de eso, incidiendo en la idea, –muy museística–, de máscara apoyada en superficie horizontal. (...)

Siguiendo con mis dibujos, los estoy realizando, desnudando a esas máscaras de toda señal identificadora o expresiva, de todo signo ritual o totémico, –como escuetas estructuras que se apoyan en una horizontal... muertas, dormidas. De un dibujo al siguiente el cambio solo se opera en el armazón; avanzo de ese modo y cuando veo que ese objeto va a convertirse en algo determinado, o sea en algo africano me detengo y doy marcha atrás. **Creo que para mí los objetos realmente logrados son aquellos frente a los cuales te quedas así, como en suspensión** (p.3).

D'altra banda, trobo interessant també citar l'aportació que fa Morgan parlant sobre l'obra *Santos*:

...unas ocultas tendencias infantiles conectan su imaginaria: una impresionante afición hacia los uniformes y las pezuñas al galope que alcanzan una plena realización en una fotografía de si mismo de soldado a caballo que Espaliú incluyó en algunos catálogos; un sentimiento tan solo semiparódico para con aquellas imágenes de maternidad que desempeñaron un papel destacado en la Educación de la España de los sesenta o, más recientemente, una fascinación por formas hechas de cuero hueco, que, tal y como él mismo admitiera, «**son esculturas a cuyo lado uno se puede tender**». El cumplimiento de los deseos, una búsqueda de roles modélicos, un intenso gusto hacia lo ideal y una cierta confusión sexual –preocupaciones propias de un muchacho– se ven contraatacadas por unas técnicas de represión adultas: la codificación, el amaneramiento y una necesidad de fraguar adivinanzas. (...)

Espaliú maneja el arte como si se tratara de una búsqueda de identidad, una búsqueda que no hará sino alterar esa misma identidad (Stuart i Morgan, 1988, p.13)

Espaliú també té uns dibuixos, *Detrás del Rostro* (1988), que sugereixen la seva concepció del cap com a receptacle, on a dins sembla que hi ha un espai buit, misteriós i negre. El cap és una de les icones principals d'Espaliú, (Aliaga et al., 2003) en tant que punt de l'horitzó on orientar el treball i la vida. La figura del rostre dibuixat o pintat, anònim o com autoretrat va anar evolucionant de diferents maneres al llarg de la seva trajectòria.

Hay un poema de Jim Morrison que asocia la idea de lo negro con la idea de lo que no se ve, de lo que es tatuaje, de lo que es casi esencia. Para mí es un poco así. **Aludir a lo negro es aludir a algo esencial pero también algo ciego** (p.26).

El meu treball *Cares i caps* (2015) és una sèrie d'estructures tridimensionals de fil que pengen de la paret a l'alçada del cap. La visió del receptor es troba entre el dins i el fora, formes convexes i còncaves, superfícies corbes imaginàries que donen lloc a geometries ambigües. Els conceptes interior i exterior em suggereixen un espai compartit únic, on les relacions són reversibles i estan en constant moviment.

Situades totes ells a l'alçada dels ulls es converteixen en miralls de la teva pròpia cara, possibles emplaçaments del teu cap. El fet d'observar aquestes peces fa que entri en joc la dimensió del temps. L'estat de moviment de l'espectador és una dimensió més, a part de les tres dimensions espacials, que canvien de forma a mesura que et mous.

Finalment la meua peça *Cap ressonant* (2018) pot funcionar com una extensió o alberg del cap. Quan el receptor s'apropa a aquesta mena de cap gros pot accedir per un forat al buit interior, fet que li permet, d'una banda, tenir una sensació d'intimitat i, de l'altra, d'aïllament cap a l'entorn extern. De fons s'escolta un so parlat, onomatopeies que remeten a una veu que vol sortir, que està atrapada, que és com una metralladora de pensament incansable. Una veu que prové del nostre ego, del nostre inconscient... un conjunt de pensaments retorçats que es van repetint, saltant d'un lloc a l'altre...

Tinc la impressió que una de les coses que ens costa més als humans és mantenir el cap en blanc, deixar els pensaments a part. Rebem estímuls de manera exagerada. Informació continua de coneixement que per força produeix dins el cap una reacció múltiple. D'altra banda, s'ajunten les preocupacions de feina, família...i sempre conviuen sentiments contradictoris entre allò que som, allò que voldríem ser o allò que se suposa que hem de ser. La nostra ment projecta, intenta controlar a la vegada que assumir tots els estímuls constants... És una corrent incansable de pensaments en cadena, que es van repetint, sobreposant i ens desconnecten de la presència del moment, del ser conscients d'on som i qui som en aquell instant precís. Aquesta creença la materializo a través d'una veu que emet sons onomatopeics indesxifrables que ni tan sols tenen temps de desglossar-se per definir-se. Aquests sons intenten suplantar i donar veu a aquesta sèrie de pensaments encadenats de manera que per un moment sentim que estem dins del nostre propi cap, accedint a la part inconscient.

Les màscares mantenen ocults els rostres, tenen la capacitat de reemplaçar i transformar la identitat d'una persona. Així es crea una complexa relació simbiòtica en la que ja no es pot parlar d'accessori o pròtesis sense pensar que possiblement sigui el portador qui es converteix en objecte i la

màscara en subjecte. Clark fa servir la màscara com un filtre entre ella i l'exterior, Pérez com un hàbitat que ell envaeix, Horn anul·la la seva identitat per convertir-se en ocell i Espaliú mostra la màscara com una carcassa impermeable i inaccessible. Finalment jo la presento en *Cares i caps* com a element mutant en transformació, i en *Pensament circular* com un cap entreobert on de fons es pot sentir com remuga l'inconscient.

Per tancar aquest segon capítol, *Cos a cos*, reprenc el que diu Espósito (2017) sobre les coses i les persones, elements que des de temps immemorials han tingut categories oposades però que ara s'entrellacen a partir del cos. Quan els objectes s'adhereixen al cos adquireixen cor propi i passen a formar part de nosaltres així com nosaltres d'ells.

Les obres que s'han analitzat en aquest capítol usen el cos com a vehicle i connector de l'objecte i el subjecte. Els objectes que a mode de pròtesis o extensions modifiquen la pròpia corporalitat permeten entreveure, ja sigui de manera explícita o de manera subtil, noves vivències contingudes en nosaltres mateixos. D'una banda, hi ha una necessitat de sobrepassar els límits del propi cos físic, adherint-li ales o extensions vàries i, de l'altra, hi ha la voluntat de presentar aquestes pròtesis com a evidències de les nostres carències.

3

El Cos Contenedor. Interaccions Dins-Fora



Qualsevol límit que conformi una dualitat dins-fora el percebo com un cos amb vida.

Llibreta de Notes M.D.S., març 2016

La vida és una substància en constant regeneració, i en el cas del cos humà, ve donada a partir de l'intercanvi constant dins i fora. L'exemple immediat és inhalar-exhalar.

Llibreta de Notes M.D.S., desembre 2016

He aquí entonces, dos lugares, el interior y el exterior del individuo. ¿Pero eso es todo?

Cuando se considera la vida de los seres humanos hay quienes prefieren pensar de manera superficial. (...). En el lado opuesto están los que ponen el acento en la vida «interior». (...) Yo trato de introducirme entre esos dos extremos. **Si observamos nuestra vida quizás encontremos que la mayor parte del tiempo no la pasamos en conducta ni en contemplación, sino en otra parte. Y yo pregunto: ¿dónde?, y trato de sugerir una respuesta. Una zona intermedia.** (...)

En contraste con las dos realidades enunciadas –interior y exterior– sugiero que la zona disponible para maniobrar en términos de la tercera manera de vivir es muy variable de un individuo a otro. Ello es así porque esta tercera zona es el producto de la experiencia de la persona (Winnicott, 1993, pp.170-173).

Aquest tercer capítol engloba tot el que té a veure amb el cos des del punt de vista de receptacle i que, per tant, separa un dins i un fora. Tal com diu Winnicott, les dues realitats formen part de les nostres vivències i és difícil discernir quina preval sobre l'altra. De quina manera es relacionen l'interior i l'exterior? Què és el que defineix el cos, la seva forma i el seu funcionament?

A continuació s'estudien treballs que centren la mirada en aquest receptacle que és el cos, alguns fan èmfasis en la interioritat, altres exploren la relació entre el dins i el fora i molts d'altres se centren en la frontera que embolcalla el cos, la pell... conceptes que estructurin el capítol en quatre apartats diferenciats:

El cos entreobert. La dimensió íntima analitza i estudia obres que permeten al receptor accedir visualment a una interioritat íntima.

El cos foradat relaciona obres que posen el centre d'atenció en la consciència del cos com a sistema de conductes que a través dels orificis de la pell fan interaccionar interior i exterior.



Maria Diez
Inhalació, 2016
Ferro, tela, fil i grapes
210x80x80cm

Anish Kapoor
Marsyas, 2001

Anish Kapoor
El centro de las cosas,
1987

El cos modelable contempla el cos des de la seva vessant elàstica i deformable a partir d'entendre'l en moltes ocasions com un conducte obturat.

La pell deshabitada estudia la corporalitat des de la pell desproveïda de massa interior. L'absència d'un cos fa palesa una presència corporal.

3.1_ El cos entreobert. La dimensió íntima

Sempre estem en conflicte entre dues realitats paral·leles: l'exterior i la interior. Soc el cos que s'adapta en aquest espai intermedi entre els ecos de fora i les contracorrents internes.

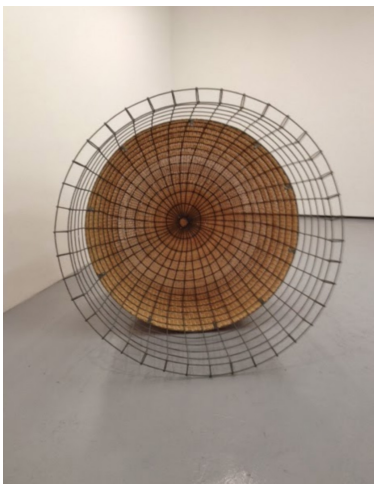
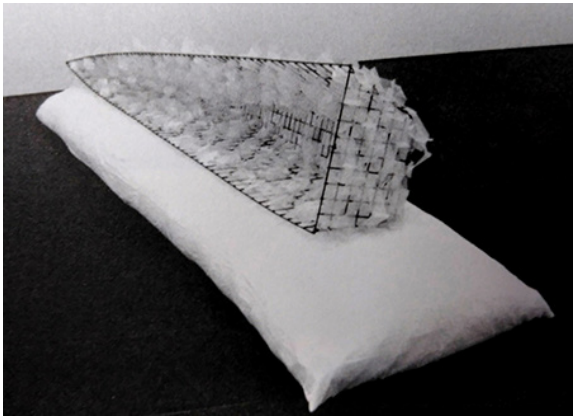
Llibreta de Notes M.D.S., gener 2018

En el meu treball exploro la interioritat corporal, traspasso la pell per accedir a una capsa tancada, al misteri que roman dins el cos, una part de nosaltres que no podem visualitzar. A partir de la meua pràctica accedeixo a l'interior del cos des d'un punt de vista físic i palpable, i jugo a obrir-lo perquè l'*espectador-receptor* se senti participi.

Inhalació (2016) és una corporalitat que vaig construir amb tela i cables semirígid, una forma atrompetada que es manté gràcies a una estructura de ferro en la seva base. Té una alçada antropomètrica i l'obertura a l'alçada del cap del receptor convida a entrar-hi. El títol es refereix a la respiració, aquest intercanvi constant i indispensable per viure que permet que l'aire es regeneri constantment. Un cos estrany que s'obre cap enfora per agafar aire i sembla que et vulgui xuclar. Entren en relació objecte i subjecte de manera que hi ha un diàleg íntim en el qual el subjecte pot sentir que està veient la seva pròpia interioritat.

L'escultor britànic d'origen indi Anish Kapoor (Bombai, 1954), té obres on el protagonista de l'escultura és el buit interior, més que la pell en si. L'artista provoca infinitat de lectures corporals que alteren la percepció de la mesura relativa de les peces proporcionant relacions d'escala. Curiosament una obra de gran mesura pot suggerir relacions d'intimitat amb l'espectador, gràcies a les seves formes i colors. Ell mateix ho explica amb l'obra de *Marsyas* (2001)³²: «**Estoy realmente interesado en lo íntimo, el arte es bueno enfrentándonos a relaciones íntimas.** Uno de los problemas que tenía la Sala de las Turbinas era conseguir intimidad» (Kapoor, Balmond i Salvo, 2003, p.51).

³² *Marsyas* és una instal·lació de 150 metres d'alçada i deu pisos dissenyada per Anish Kapoor i Cecil Balmond. Fou exhibida a la galeria Tate Modern de Londres el 2003, encàrrec com a part de la Serie Unilever.



Susana Solano
Rumores, 1998

Susana Solano
Oromo III, 2002

Susana Solano
Bura II, 2002

Els seus pigments vius també van cobrir les formes semiesfèriques fetes de fibra de vidre en l'obra *El centro de las cosas* (1987) que es mostren per la part còncava, fent visible l'interior. D'aquest tipus en té moltes versions de molts colors diferents i totes elles fan referència al símbol femení i la divinitat hindú *Kali*. La cavitat evoca la feminitat de la gran deessa suggerint les profunditats ocultes del ventre matern (Kapoor et al., 2003).

L'artista catalana Susana Solano (Barcelona, 1946) té una extensa obra que consta majoritàriament de cossos entreoberts, artefactes que omplen l'espai a la vegada que el modifiquen. Les seves peces de gran format s'instal·len a l'espai i l'ocupen a mode de corporalitats, «entren en relació amb les nostres presències, hi juguen, ens enfronten i encaren, en certa manera ens acompanyen (...) **objectes intermedis, mediadors entre la nostra presència i l'espai**» (Llorente, 2014, p.43).

Les seves obres s'han constituït en moltes diverses escales, en referència a les mesures del nostre cos i a la de diferents espais, hàbitats o exteriors. M'interessa aquí mencionar els objectes que creen una dimensió íntima, especialment fer al·lusió a l'exposició que va tenir lloc a la Fundació Suñol l'any 2014 amb el títol de «Vol Rasant»:

La imatge de *Vol Rasant* remet al vol dels éssers vius, dels ocells, dels insectes; a la seva forma de buscar i de descansar a la terra. La imatge remet a la relació immediata de la nostra figura recorrent el territori, l'espai, ja que vivim arran de terra. De les franges que l'espai humà coneix, aixecades unes sobre altres en una organització imaginària, la nostra, la que ens correspon per dret, és la que frega amb els peus a terra, la que obre camins. **Som criatures de la terra encara que visquem sobre una capa d'asfalt o pedra, alçats en contenidors arquitectònics en edificis i torres artificials, tornem i tornarem a terra** (Llorente, 2014, p.106)

Moltes de les obres d'aquesta exposició promouen, potser pel fet de veure el seu fantàstic intradós, aquesta sensació de recolliment íntim, escultures que basades en una elaborada pell teixida construeixen formes que permeten apreciar la pell tant interna com externa.

Amb *Rumores* (1998) Solano parteix d'una malla de ferro en la qual s'hi subjecten plàstics nuats formant una capa de plomes al vent que contrasta amb la solidesa del ferro. Hi ha més d'una obra de Solano amb aquest tipus de configuració, però el meu interès per aquesta també es basa en el coixí que fa d'intermediari entre la peça i el terra, marcant la imatge del cos quan roman estirat al llit. D'altra banda, la forma que recorda a una barca recull les proporcions d'una corporalitat, i sembla que estigui fet per emplaçar un cos.

La idea de vol rasant s'acosta també, d'altra banda, a la idea de **la caiguda lenta sobre una superfície en repòs, des de l'aire: sabem que cauen les**

fulles i cauen les llavors. Com llavors dipositades a terra són algunes de les obres de Susana Solano. Un conjunt de peces que ens donen una visió precisa de barques abandonades a la riba (Llorente, 2014, p.113).

Aquest record concret dona forma a *Oromo III* (2002), una peça amb estructura de *barca-fula* feta de ferro i amb vímet entreteixit que, com l'obra *Rumores*, té la capacitat d'acollir-nos i que el nostre cos quedi encaixat en aquest espai íntim, una estratègia que Solano utilitza en diverses peces. Destaco també *Bura II* (2002) que ens obre aquest espai d'intimitat però de forma esfèrica i atrompetada, amb un tramat que convida a entrar-hi d'una manera hipnòtica.

Podem fer referència a l'interior del nostre cos d'una manera exhaustivament física, amb tot el que materialment hi ha dins: els òrgans, els conductes, la sang, l'aigua, els ossos... Però sempre que es fa referència a una interioritat, un buit; s'està fent referència a un espai íntim, un espai tancat o semi tancat a l'exterior i, per tant, una dimensió inèdita i desconeguda. La interioritat que explora Solano, i sobre la que jo també intento reflexionar en moltes de les meves peces, vol traspasar allò físic i fer referència a allò mental, a allò emocional, a allò espiritual... però no des d'una premeditació, sinó des d'un impuls creatiu que guarda la memòria de les seves vivències. La majoria d'obres de Solano delimiten un buit i queda en suspensió a què fan referència, però per a mi hi ha una cosa que es manté en totes elles: són embolcalls de vida.

En paraules de Teresa Blanch (1992):

La escultora se interroga acerca de los entornos, secretos y protegidos, cualquiera que sea su carácter y entidad, y les da forma. Atmosferas rurales, paisajísticas, domésticas, eclesiales, introducidas en **elementos que encierran vida, semejantes a hornacinas, arcas, celdas de reposo, cubetas, umbrales...** De ahí deriva su dominio de los juegos de escala en la obra. En palabras de la misma artista: «no importa si me refiero a una cajita, un estanque o una casa, da igual el tamaño, puede ser sugerido». Dentro de estos espacios vacíos acotados, se producen cruces o disoluciones. La artista demarca el espacio aludido, dentro de él todo es maleable. **Un peculiar efecto de vastedad envuelve finalmente las obras, fruto de la experiencia intensa y desolada de la intimidad** (pp.15-21).

Aquesta dimensió íntima l'evoca la meva peça *Nus reversible* (2018), en la qual un pot endinsar la seva mirada a una interioritat translúcida que desprèn una misteriosa llum rosada. Es tracta d'una peça recolzada a terra.

L'exterior és blanc i d'una tela porosa, amb forma de prisma indefinit, i l'interior és un embut de silicona impermeable que acaba amb un nus. Per tant, el dins i el fora presenten formes i textures completament diferents, fent referència a la impossibilitat que tot el que passa dins el nostre cos s'expressi cap a l'exterior tal com és. La nostra interioritat no és accessible

ni tan sols per a nosaltres mateixos. La nostra aparença, el nostre cos físic, conté complexitats contradictòries difícils de clarificar.

Recorda la forma d'un melic sobredimensionat, aquest punt central del nostre cos que sembla que lligui tota la pell, el punt on convergeixen i es comuniquen el dins i el fora. El punt sensible des d'on hi havia la nostra comunicació amb la mare a partir del cordó umbilical que fa de conducte i font d'alimentació. Després de fer la peça vaig fer aquesta anotació:

El melic és el punt que lliga la pell i fa d'intersecció entre el dins i el fora un punt intermediari, adimensional. La silicona que em rellisca per les mans, se m'escapa i cedeix deixant-se caure, rendint-se al forat central que l'engoleix. Encara que tot girés de cop i es tornés reversible, el nus (melic) tindria la mateixa tendència a caure pel forat.

Llibreta de Notes M.D.S., febrer 2018

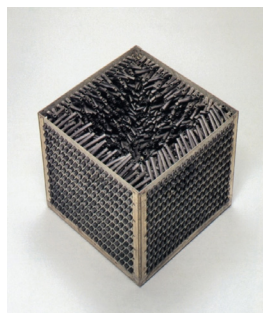
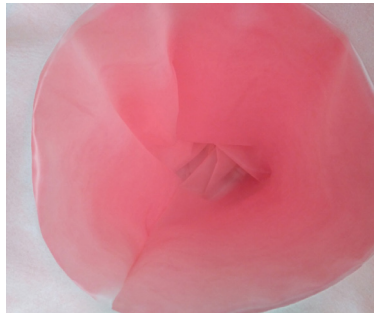
El meu interior es presenta com una alteritat, un perfecte desconegut. Amb aquesta peça, com en moltes altres de les meves, hi ha la voluntat de conèixer aquesta part, obrir el cos per veure la simplicitat i la bellesa que aquest alberga. És fer realitat aquesta necessitat de clarificar l'interior, poder-lo tocar i percebre'l de manera diàfana. D'altra banda, en aquesta peça continua havent-hi un espai inaccessible: l'espai que queda amagat entre la pell exterior i la interior; un buit que interromp la transmissió, ja que res del que passa a dins es pot traspasar directament a fora i viceversa.

Didier Anzieu (2010) analitza la pell des del punt de vista psicològic i parla d'una pell externa i una interna, com si fossin dues fulles en convivència i harmonia. A partir de l'estat d'aquestes es poden definir certes patologies:

Si la hoja externa es demasiado laxa, el Yo carece de consistencia. La hoja interna tiende a formar una envoltura lisa, continua, cerrada, mientras que la hoja externa tiene una estructura en red de malla. Una de las patologías de la envoltura consiste en una inversión de las estructuras: la hoja externa impuesta por el entorno se hace rígida, resistente, cerradora (segunda piel muscular) y la hoja interna es la que se muestra agujereada, porosa (p.72).

Nus reversible no se centra en la tensió i la rigidesa de les diferents capes, tot i que sí que podria dir que la de fora conserva una forma més o menys definida quan la interior es deixa caure totalment pel pes de la gravetat, sense atendre a cap formalitat. En qualsevol cas, tant en aquesta peça com en la que explico a continuació, tinc la inquietud de presentar el cos amb una doble pell, i, per tant, amb un espai intermediari entre allò extern i allò intern.

3. El cos contenidor. Interaccions dins-fora



Maria Diez
Nus reversible, 2018
Tela d'espuma, silicona,
ferro
75x51x51cm

Maria Diez
Incubadora, 2017
plàstic, feltre, cautxú
80x80x80cm

Erwin Wurm.
Untitled (T-shirt pedestal), 1992

Erwin Wurm.
Untitled (T-shirt pedestal), 1992

Eva Hesse
Accession III, 1967

Eva Hesse
Accession IV, 1968

Incubadora (2017) és un cub fet amb una superfície exterior de cautxú gris i una interior construïda amb feltre groc. Un plàstic transparent ens permet accedir visualment a dins, però alhora fa de barrera física impermeable. En col·locar-lo a terra, el cub agafa aire i de manera natural es queda en una posició entre dreta i caiguda. Només resta dins un aire retintut, no sabem si està a punt de tornar-se a inflar per erigir-se o s'està buidant d'aire per caure del tot. D'altra banda, el contrast de llum entre el fora i el dins és molt considerable. El cautxú extern és de color gris opac i mat, molt propens a agafar la pols de l'entorn; en canvi, el dins és de feltre càlid, groc i lluminós.

El dins i el fora lluiten entre si. Un cos contrafet per la falta de direccions. Intern i extern es contradiuen, se separen i només aconseguen caure. Es necessiten un a l'altre però no ho reconeixen.

Un cos que s'està quedant sense alè, sense aire.

Llibreta de Notes M.D.S., novembre 2017

Acostumo a fer referència a les meves peces en termes físics i formals. Tanmateix, el meu treball pretén transcendir aquesta dimensió, ja que per a mi allò físic va totalment lligat a allò emocional, mental, espiritual... Si faig una lectura en aquests termes és amb la voluntat de plasmar un cos intern essencial amb llum pròpia que es veu corromput i entra en conflicte amb tots els estímuls externs, de manera que contràriament a fer-se visible roman reprimat a l'interior. Això desemboca en una deformació del propi ésser que repercuteix en el cansament físic i en el conflicte d'intentar fer conviure corrents contradictòries que fan que ens debatam entre allò que som, allò que voldríem ser i allò que els altres creuen que hauríem de ser.

Hi ha una petita sèrie d'obres d'Erwin Wurm que formalment recorden especialment a aquestes últimes meves. Un simple prisma rígid de color blanc amb un interior tèxtil que forma un embut amb final indefinit. Tot i que no ho sembli a primer cop d'ull, es tracta d'una samarreta.

Aquesta samarreta posada del revés, deixa aquest buit que guarda les proporcions del tors d'un cos humà. Aquí l'artista juga amb la dialèctica entre el buit i la matèria, i les possibilitats intrínseques del material. Allò conegut per pròxim i quotidià, una peça de roba, es converteix en una pell estranya, impròpia i allunyada del nostre entorn, i passa a adoptar rols completament diferents.

Tant amb els objectes com en la roba, Erwin Wurm hi treballa des de dos punts de vista diferents. D'una banda, fent-los interactuar amb persones, a partir d'unes instruccions, convidant a que aquest objecte o peça de roba esdevingui una altra cosa, lluny de l'ús conegut que sempre li donem, més aviat l'artista juga a que aquests elements del quotidià facin el rol d'opressors o limitadors del moviment. Però d'altra banda, Wurm juga

amb aquests elements fent que esdevinguin escultures autònomes, com és el cas d'aquesta escultura *Untitled*, 1992. Manté la constant de fer que desaparegui la forma convencional que estem acostumats a veure per produir formes inèdites que ens fan perdre la referència del que són. Wurm (Weyns, Tempel, Stamps, Meewis i Heylen, 2011) ho explica en una entrevista i especifica que finalment aquestes escultures sempre són momentànies, atès que poden tornar al seu estat anterior:

El que més em crida l'atenció és la connexió entre un objecte i una persona que ha de fer alguna cosa amb aquest. Aquí hi ha un vincle directe amb les peces de *One Minute Sculpture*.³³ (...) D'una banda, el procés té molt a veure amb les instruccions i amb l'escultura performativa. D'altra banda, em va interessar usar mobles com a punt de partida. Després els transformo en obres d'art en eliminar d'alguna manera la seva funció. Però d'una altra manera els dono una nova funció... (...) És com els jerseis, els primers, que funcionaven amb instruccions d'ús que especificaven l'ordre en què havien d'estar penjats. **Eren jerseis primer, un cop es penjaven, d'alguna manera es transformaven; i funcionaven com a objectes d'art.** Després tornaven al seu estat de normalitat, tornaven a ser objecte (p. 110).³⁴

El receptacle obert també l'explora l'artista americana d'origen alemany Eva Hesse (Hamburg, 1936 - Nova York, 1970), que tot i tenir un recorregut breu degut a la seva mort prematura, va revolucionar l'escultura pel fet de treballar de manera pionera amb materials que fins llavors no havien format part del món de l'art: làtex, fibra de vidre, plàstics, etc. Aquest és un dels factors que ajuda a que la seva obra avui en dia sigui vigent.

Hesse mostra un cos entreobert amb l'obra *Accession* (1968), una peça que l'artista va versionar quatre vegades. S'explora la dualitat intern/extern en un mateix cos on l'exterior és una superfície llisa i neta, i l'interior són unes parets plenes de pues que trenquen aquesta plasticitat suau: dos extrems compactats en un cos. De vegades aquestes caixes s'han interpretat com un autoretrat de l'artista: els temors i l'angoixa que intenten trobar una via de sortida dins aquest cub compacte i rígid.

³³ Wurm, E. *One minute Sculptures*, mirar pàgina 115

³⁴ Traducció pròpia de l'original: «What most drew my interest is the connection between an object and a person who has to do something. So there is a direct link with my *One Minute Sculptures*. (...) On the one hand the process has a lot to do with instructions and with performative sculpture. The second thing that interested me was to use pieces of furniture at the starting point. I then make them into works of art by removing their function in a way. But un another way I give them a new function, that of furniture again. (...) It's like the sweater pieces, the really early ones, which worked with instructions for use specifying the order in which the sweaters had to be hung out. They were sweaters first and then they were hung up, and in a way they were transformed; and they functioned as art objects. It then became a normal out period, the concept was restored to the object.»

Accession significa lo que se une o incorpora, y efectivamente describe una caja. Todas las versiones son extremadamente palpables y tangibles; las grandes son además sigilosas. **Solo cuando uno se inclina y se asoma dentro (tienen una altura de 78 cm) se ve sometido a ese sentimiento que es más abiertamente accesible en el resto de la obra de Hesse.** Es la más impersonal de sus esculturas. Mientras que la versión más pequeña y menos profunda es más acogedora y, debido a su escala, incluso vulnerable, la grande es ominosamente absorbente. **Las cerdas son suaves, pero las asociaciones son espinosas y, con su exterior duro, tiene una cualidad inevitablemente defensiva.** Sol Lewit indica que **sus contrastes ofrecen «lo mejor de los mundos posibles».** La misma Hesse al final le perdió cariño a *Accession* «Se vuelve demasiado preciosa, por lo menos desde donde estoy parada ahora», dijo en 1970. «Demasiado correcta y demasiado hermosa (...) En este punto quisiera algo que haga un poco más de mal» (Lippard, 2017, p.165).

Accession convida al subjecte a endinsar-se amb la mirada en aquest interior punxegut i misteriós. Tal com la mateixa artista explica, és una de les seves peces més formals, atès que el treball de Hesse precisament es caracteritza per ser processual amb peces materialitzades com un pur esdeveniment, impregnades de força i sinceritat, com és el cas de l'obra *Inside 1* (1967): amb una mida de quasi bé un metre quadrat té una textura uniforme però rugosa feta de paper maixé. El cub és prou profund com perquè s'hagi de treure el cap per sobre d'aquestes parets gruixudes i descobrir que alberguen un embolic de fils grisos de diferents gruixos.

L'interior del cos és un espai inaccessible –no el podem veure, ni tocar–, a dins s'hi amaguen una amalgama de mecanismes, vísceres, tubs, corrents de pensaments, emocions... Amb les obres estudiades els artistes l'obren de manera diàfana, cossos entreoberts que permeten accedir a un buit intern lluminós en el meu cas, arrodonit i harmònic en el cas de Kapoor i Solano, i dolorós i caòtic en el cas de Hesse. El protagonista d'aquestes escultures és el buit interior, el qual roman a l'espera de que la mirada del receptor l'ompli de ressonàncies pròpies.

3.1.1_ La reversibilitat del dins i el fora

Tubs, trompetes, conductes-embuts, formes canviants a punt d'intercanviar el dins pel fora i el fora pel dins, el que és convex amb el que és còncav, a punt per fer el gir absolut, però allà es queden, en aquest estat límbic, lluiten, s'esforcen però mai arriben a fer el pas. (...) Estem condemnats a viure en aquest estat de forces oposades que van modelant la nostra pell.

Libreta de Notes M.D.S., abril 2018

Tot organisme vital es pot definir com un receptacle conformat per un interior embolcallat per una pell o closca que el limita d'un exterior. Alhora, l'exterior també és un organisme viu que pertany a alguna cosa més gran, i aquest exterior pot passar a entendre's com l'interior. Per tant, des del meu punt de vista, l'interior i l'exterior són condicions momentànies que en un moment donat poden passar a ser l'altre.

L'artista mexicà Gabriel Orozco (Xalapa, 1962) té un recorregut artístic que engloba molts interessos, i precisament no tracta directament el tema del cos però sempre està implícit en la seva obra. Comparteixo la seva visió que tot es pot veure des del punt de vista de recipient, pensament que queda molt ben il·lustrat quan Orozco respon a una entrevista que li fa Benjamin H.D Buchloh³⁵:

Cuando te comes una naranja lo que queda es la cáscara hueca. Pienso en el interior de los objetos como la *Caja abierta vacía de zapatos*³⁶ o el vacío de los objetos geométricos banales, o el vacío (o lleno) de una pieza de plastilina compacta como una piedra.³⁷ **Pienso en como crece la fruta, en como crece el universo en expansión: como las frutas parten de un punto inicial y van construyendo su estructura hasta llegar a la cáscara.** Tenemos la hamaca vacía en el jardín del Moma, que espera un cuerpo, entre esos bronceos que representan cuerpos pero que son huecos. La escultura tradicional en metal permite la ilusión del volumen, pero se trata de una mera ilusión. Me interesan los cuerpos de transporte, como la *DS*³⁸, que es un vehículo para transportarse, como las frutas son el medio para transportar las semillas. Entonces las frutas son contenedores, como la caja de zapatos, como la *Piedra que cede* (Birnbaum et al., 2005, p.117).

La seva peça *Naturaleza recuperada* (1990) sorgeix del procés de tallar un pneumàtic, obrir-lo i soldar-hi dos cercles d'un altre pneumàtic per inflar-lo per la seva part interior. Per tant, l'artista li dona la volta, però no perd la naturalesa essencial de l'objecte que en definitiva és un contenidor d'aire, que fa la sensació que respira subtilment sota aquesta pell impermeable. Tal com diu Orozco: «**en cada obra la primera preocupación**

³⁵ Orozco, G. a Benjamin H.D Buchloh entrevista a Gabriel Orozco a Nova York. Dins Birnbaum et al. (2005). *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. (p.85-126). Es publica per primera vegada a Clinton Innocent, París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris Musées, 1998. Versió editada per l'artista.

³⁶ Obra de Gabriel Orozco, *Caja de zapatos vacía*. El 1993 l'artista presenta a la Biennal de Venècia aquesta capsa de sabates buida dipositada a terra, va ser una obra que va causar molta polèmica.

³⁷ Obra Gabriel Orozco *Piedra que cede* mirar p. x

³⁸ La DS (1993) És una obra en la qual Orozco talla una secció horitzontal interior del cotxe (model Citroën DS) i torna a muntar les dues meitats restants de manera que l'objecte manté les qualitats formals tot i haver-se encongit, i podria fins i tot mantenir la seva funcionalitat.

para mí es tener una conexión con el ser del material» (Birnbau et al., 2005, p.220), però aquesta materialitat també està associada a la corporalitat, en paraules de Buchloh:

Hay un énfasis en la **fusión del objeto corporal con el industrial, en intentar que ambos se interrelacionen, en traerlos hasta una especie de presencia o de vida que me impresionó profundamente.**(...)

Yo diría que ésa es una de las extraordinarias capacidades de Gabriel: el poder traer esos campos, **lo corporal y lo mecánico, lo corporal y lo industrial, en una nueva especie de correlación. Por supuesto hay antecedentes; uno puede comparar a Gabriel con Eva Hesse.** Hay una reflexión preexistente sobre **la necesidad de inscribir la fenomenología de la experiencia corporal en la materia del objeto escultórico** partiendo –en el mismo grado– de ese antecedente (Birnbau et al., 2005, pp.171-172).³⁹

Orozco ha transmutat els estats en els seus oposats i conserva la naturalesa pròpia de l'objecte tot i haver tret l'intradós a la intempèrie. Ha canviat la forma, i el resultat és completament inèdit: si sabem que l'origen és un pneumàtic podem ser capaços de veure-ho, però no és evident. D'altra banda, la part interna d'un pneumàtic presenta una textura completament llisa, quan nosaltres estem acostumats a veure sempre la part rugosa.

Amb l'obra *Elevador* (1994) l'artista aplica una estratègia semblant. Orozco està interessat en tots els receptacles contenidors de cossos que permeten moure'ns i ser transportats: el cotxe, la moto, l'ascensor, etc. Amb la peça *Elevador* també passa una cosa interessant quant a la relació interior i exterior de l'objecte. L'interior de l'ascensor acostuma a ser la que s'utilitza, la part lluminosa, neta, i tot el que està a fora queda ocult, està ple de pols i de greix. En extreure'l del context això queda totalment visible. S'ha invertit la seva condició. Orozco (Birnbau et al., 2005) diu al respecte: «Al sacarlo del edificio es como invertir la cáscara de una media naranja presionándola hacia fuera con los dedos para que la cáscara quede en el interior y los gajos en el exterior.» (p.192)

L'artista va anar darrera d'aquest ascensor, buscant un edifici que hagués de ser enderrocat per aprofitar-ne un dels ascensors. Finalment en va trobar un adequat que va poder exposar al Museu d'Art Contemporani de Chicago.

Fue mucho trabajo para no destruir lo que está exactamente en el centro de un edificio. Fue memorable ver al final del edificio demolido, el suelo llano

³⁹ Buchloh, B. a Molly Nesby, Benjamin Buchloh y Gabriel Orozco conversan en la ciudad de México. Dins Birnbau et al. (2005). *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. (p.155-182). La conversa va tenir lloc al Museu Internacional Rufino Tamayo el 4 d'octubre de 2000.



Gabriel Orozco
Elevador, 1994

Gabriel Orozco
Naturaleza recuperada,
1990

Maria Diez
Boca, 2018
Tela
25x40x40 cm

Maria Diez
Donar-se la volta, 2018
Escuma
81x102x92 cm

y un terreno baldío con un elevador en el centro, igual que como lo vemos ahora, porqué no lo cambié mucho: solo lo corté y lo ensamblé a mi estatura (Birnbaum et al., 2005, p.191).

L'artista percep els objectes com a corporalitats, organismes vius, recipients habitables. Té la capacitat de transferir vida pròpia a elements industrials, tornar-los presències vitals amb cert punt de tendresa. Em sento identificada amb això, el meu procés de treball amb les peces culmina en el moment que aquestes esdevenen presències vitals, cossos que respiren, corporalitats que dialoguen amb nosaltres.

Per Orozco de fet es pot percebre tot com un recipient, no només en el sentit físic, sinó també en el sentit conceptual, recipients contenidors d'idees:

Muchas veces en mi obra estamos ante el encuentro entre dos recipientes vacíos: el espectador y el objeto como recipientes que se encuentran. Creo que la mayor manera de establecer contacto con mi obra es cuando estos dos polos se encuentran en su vacío, para ser llenados por la experiencia en tiempo real, en ese momento precisamente (Birnbaum et al., 2005, pp. 171-172).

Així doncs, l'artista veu el subjecte (espectador) com un recipient que davant d'un altre recipient (l'escultura) pot establir una relació d'intercanvi en la qual els dos queden afectats, ja que s'omplen de l'experiència que els proporciona aquest diàleg. Evidentment, em sento identificada amb aquesta teoria d'Orozco perquè en el fons sempre estic intentant provocar això mateix des de l'objecte, intentant que aquest faci el rol de subjecte.

Hi ha treballs propis que també exploren aquesta condició reversible. Per exemple *Boca* (2018) mostra la seva condició reversible d'una manera molt senzilla. Es tracta d'una espècie de sac entreobert on hi ha un canvi de tela entre la capa externa i la interna. La de fora és gris i semirígida de manera que contrasta amb la de dins, vermella i amb molta caiguda. La juntura entre ambdues és contínua i un simple gest les pot fer canviar d'estat. En aquest cas la peça es mostra amb la seva caiguda natural, però pot agafar múltiples formes, atès que no presenta una estructura interna que domi la seva forma. Això li atorga una gestualitat que l'anima i li dona vitalitat.

Busco aquest límit constantment, en el qual sembla que està a punt de succeir alguna cosa, es percep un moviment latent que no acaba de passar mai: peces que sembla que estiguin a punt de caure, altres a punt de girar-se, altres a punt de desaparèixer, altres a punt de tancar-se, o obrir-se... Això probablement és un dels factors que ajuda a percebre els objectes com a hàbitats de vida, cossos animats.

Amb una altra de les meves peces, *Donar-se la volta* (2018) es percep aquest estat intermedi en el qual cos d'escuma està capgirant-se, a punt per donar-se la volta de manera que l'anvers passi a ser el revers i

viceversa. La pell exterior s'atapeeix per ser xuclada cap endins, mentre la pell interior s'està donant la volta cap enfora i de mica en mica guanya terreny per fer d'embolcall. Les formes sinuoses que es creen remetent a interioritats corporals, vísceres, budells, intestins...

Els conceptes interior i exterior em suggereixen un espai compartit únic, on les relacions són reversibles i estan en constant moviment. Entenc la vida com el fluir constant d'aquests dos termes. Des d'aquesta concepció sorgeixen un tipus de dibuixos que venen conformats per línies que es dibuixen en l'espai, formant cossos sense pell, on interior i exterior s'uneixen i se separen en la meua imaginació. Mentalment puc construir diferents tipus de plans que cobreixen aquestes estructures i donen lloc a diferents relacions entre dins i fora.

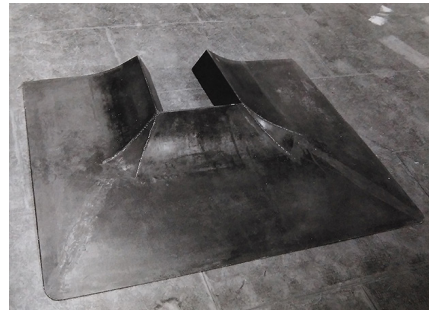
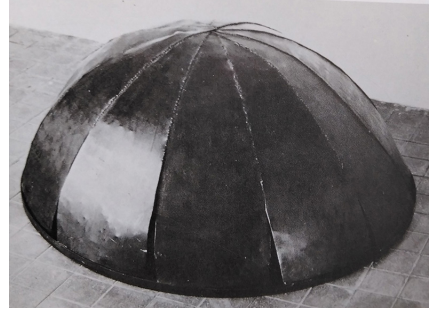
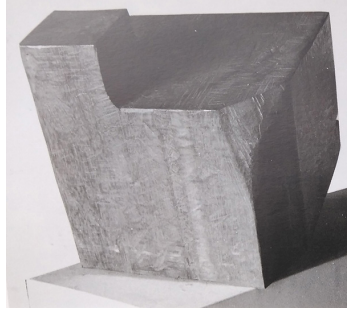
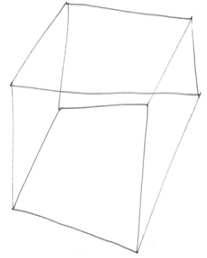
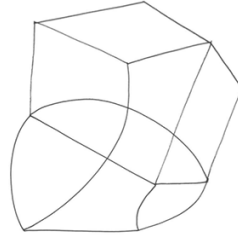
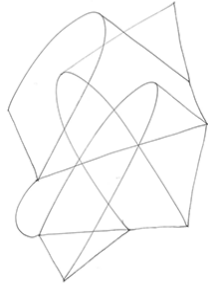
Al llarg dels últims anys he fet una gran quantitat de dibuixos (*Perspectives mutants*) de manera espontània, a mà alçada. Començo concebant-los com figures geomètriques, però de seguida aquestes es comencen a torçar, a deformat, i les línies estan al servei de múltiples punts de fuga. La mirada es perd en un llindar on ja no sé si estic dins o fora, si el que veig és un pla o un volum.

Bachelard (1975) ens parla de la dialèctica dins-fora referint-se al ser, on aquesta relació es multiplica i es diversifica en innumerables matisos. Aquests dibuixos sintètics són la plasmació de com jo percebo aquest moviment constant i intercanviable entre el dins i el fora.

El ser es por turnos condensación que se dispersa estallando y dispersión que refluye hacia un centro. Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, íntimos; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados. El punto central del «estar-allí» vacila y tiembla (p.188).

Reprenc l'obra de Susana Solano, atès que moltes de les seves escultures també suggereixen aquesta ambigüitat del dins i el fora. A l'artista li preocupa el que podríem anomenar la segona pell de l'escultura, la cobertura, el revestiment dels cossos. Teresa Blanch (1992) ho explica fent referència a diversos treballs de l'artista:

Aproximándonos a muy diferentes grupos de su obra temprana, nos es fácil establecer **asociaciones entre torsos humanos e incipientes receptáculos** (*Intus* n°1, *Palau* n°1, *Reclòs*), **entre montículos y cabezas** (*Capitell* n°3, *Homenatge a Brunelleschi* n°6), **entre abombamientos y cúpulas** (*La lluna* n°3), **entre envolturas solemnes de espacios y capas** (*Mediterrani*), **entre unas varillas de madera y el hueco dejado por la respiración** (*Horizontal*), **o bien entre estrechos conductos cosidos sobre lonas planas y la profundidad del sexo** (*Lona Ref.* n°4), entre montañas y casquetes (*Colinas Huecas* n°4), entre protuberancias abruptas del plano y dos senos (*Colinas Huecas* n.9)...



Maria Diez.
Dibuix PM03 *Perspectives mutants*, 2016

Susana Solano
Meditarrani, 1983
Capitell n°3, 1981
La Lluna n°3, 1985
Homeaje a Brunelleschi n°6, 1985

Son asociaciones que tienen su fundamento en un principio de veracidad que debe **aliar el interior desnudo y el exterior visible**.

Nunca estamos seguros de si la imagen viene construida desde su concavidad o desde su convexidad, como crecimiento des del centro, o como recubrimiento exterior. Finalmente deducimos que en esta dialéctica de acoplamientos, de acordes sugerentes que transforman el sentido de las imágenes, reside su valor.

Nos recuerda la autora con ello que en ese pequeño límite entre la faz y el envés de las cosas, y por tanto **en cualquier espacio limítrofe, el conflicto está latente**, y en ocasiones el corte puede ser abismal. Su forma, a modo de contracurva, sintetiza como si se tratara de un signo ancestral, **la tensión de ambas fuerzas complementarias que se cierran y se abren al espacio en una acción reversible, en un acoplamiento sinuoso** (p.24).

Aquí, doncs, els cossos entreoberts es reverteixen, l'interior empeny amb força amb la necessitat d'estar en contacte amb la intempèrie. Les forces de dins i fora entren en conflicte, cossos capgirats o bé a punt de capgirar-se, pells que dolorosament s'adapten a una nova situació i creen receptacles de nou, com veiem amb *Naturaleza recuperada* d'Orozco. Els receptacles de Solano no sabem si creixen des del centre o des de la superfície, i en el meu cas estan a mig camí de capgirar-se o de tornar al seu estat original, congelats en aquest instant intermedi. El nostre cos no pot fer un gir com aquest, però amb les obres que s'han revisat es posa en qüestió i s'explora la necessitat de mutar les condicions imposades, d'alliberar-se de la condemna que suposa viure dins una capsa tancada.

3.2_ El cos foradat

Laigua que em circula es congela, es tenyeix i s'evapora en funció del que entra per cada porus de la meva pell. Soc un colador, un filtre.

Llibreta de Notes M.D.S., gener 2018

El cos és un sistema de tubs que es comuniquen i estableixen connexions entre el dins i el fora. Això implica necessàriament que el cos presenta una sèrie de forats, atès que aquests tubs travessen el llinard de la pell i, per tant, la foraden. Marta Segarra (2014) desenvolupa la teoria dels cossos foradats, que essencialment es basa en què qualsevol forat físic i imaginari –incloent els dels cossos celestes– es relaciona amb els orificis del cos humà, la qual cosa es reflecteix en els discursos científics, però també en els relats mítics i en la actual cultura popular, entre d'altres.

Los orificios anatómicos son, en efecto, los elementos en torno a los cuales se organiza la experiencia y el progresivo autoconocimiento del

cuerpo desde las primeras semanas de vida, y seguirán ejerciendo una suprema fascinación a lo largo de toda nuestra existencia (p.10).

Entendre millor el cos no és més que entendre millor el funcionament de qualsevol corporalitat. Qualsevol entitat corporal, per petita que sigui –per exemple, una llavor– o per gran que sigui –per exemple, el planeta terra– funciona i s'alimenta de la mateixa manera que ho fa un cos humà. A través d'una pell amb forats que fan de comunicadors i transmissors entre dins i fora. Em refereixo als orificis que defineixen els nostres sentits: els ulls, la boca, el nas... o també als porus de la nostra pell. La pell és l'òrgan que no estableix la relació dins-fora en forma d'un forat únic, sinó que tota ella és un tamisador, un filtre que permet que tota la nostra superfície sigui una via de comunicació entre el dins i el fora. El tacte, el ser tocats i tocar, el sentim en la totalitat de la nostra superfície. Amb els ulls podem veure l'exterior i a la vegada plorar traient les emocions de dins a fora. Amb les orelles podem escoltar el que passa fora, i des de dins podem segregar la cera per tal que aquestes no es taponin. Amb el nas accedim a les olors del nostre entorn, i alhora ens permeten buidar les mucositats i les toxicitats interiors. Els orificis baixos (la vagina, l'anus i el penis) ens permeten rebre i donar el plaer sexual, alhora que ens ajuden a extreure tot allò que el nostre cos ha menjat o begut a través dels excrements i l'orina, així com els fluids semen i menstruació.

Segarra (2014) fa un recorregut citant diferents presències rellevants en el nostre món quotidià i simbòlic que estableixen una relació inherent amb els orificis corporals, fent èmfasi en la metonímia cos-casa-objecte:

Así el agujero es manifiestamente un principio fundamental en arquitectura, desde la misma idea de verticalidad de los edificios humanos, hasta la distribución de las aberturas, puertas y ventanas en los muros de las casas. (...) incluso las fortalezas más impenetrables están acribilladas de agujeros, aunque sean diminutas troneras, por no hablar de los hoyos que se encuentran en su interior: criptas, fosos, celdas... Y quizá ello explique la fascinación que despierta el iglú, que recuerda a la madriguera y se basa esencialmente en un agujero para entrar y otro para dejar salir el humo, a modo de chimenea. De ahí podría provenir también la atracción que despiertan los boquetes cavados en el suelo urbano. (...)

...todos los instrumentos musicales están hechos a base de orificios que permiten la circulación del aire produciendo sonidos. Pero es que incluso el tambor y sus derivados, que parecen escapar a esta regla general, también podrían verse como una cavidad taponada, un hueco colmado de aire fabricado por la mano humana (p.23).

El cos entès com un sistema de conductes és una associació que l'artista Robert Gober té molt present. L'element de desguàs apareix en els seus lavabos, que per a ell són analogies del cos on de vegades

adhereix uns tubs i d'altres vegades unes cames. Però encara és més sorprenent com Gober inserta desguassos en fragments corporals hiper-realistes modelats amb guix i amb pèls reals adherits. (Flood, Garrels i Temkin, 1999). La peça *Sense títol* (1991-93) és la reproducció del seu propi cos de cintura en avall. Apareix bocaterros evocant una inquietant sensació d'impotència i incomoditat. La superfície de la figura de cera està perforada per diversos drenatges, establint un paral·lelisme amb les úlceres que apareixen amb la malaltia de la sida. És un cos que s'està fil·trant a partir d'aquests desguassos que comuniquen el dins i el fora. Són elements que accentuen la separació entre allò intern i allò extern, i emfatitzen la naturalesa dual del cos com privat i públic. Gober amb aquestes cames mutilades i foradades, ens enfronta a sentiments confusos que podem associar a diferents pors o fòbies.

Las transformaciones, los desplazamientos, las asociaciones de **imágenes y de pensamiento se inscriben sobre las propias piezas, llevando a cabo raros injertos**: los sifones perforan las piernas y las nalgas de la mitad inferior de un cuerpo de hombre; un pecho mitad masculino mitad femenino, ha brotado de una bolsa de arena para gatos; sobre unas piernas aparecen velas, como si fuesen las marcas de una enfermedad repentina, y esas piernas pasan a convertirse en la reliquia de un culto privado o de una moderna Vanidad.

Son unos sentimientos confusos y compartidos los que nacen frente a estos objetos indefinibles que a cada cual le remiten a su propia imaginación, a su neurosis, a sus miedos, sus fobias, sus fantasmas. El horror de lo que provoca un cuerpo hecho pedazos y la evocación real o simbólica de la mutilación (Simon i David, 1991, p.40).

Gober té una obra intimista marcada pel sinistre que s'inscriu dins del que Julia Kristeva va anomenar *Abject Art*,⁴⁰ un concepte que s'utilitza per descriure obres d'art que exploren temes que transgredeixen i amenacen el nostre sentit de la neteja i la propietat, o bé que es consideren impures o inadequades per a la presentació o discussió pública, particularment en referència al cos i a les funcions corporals.

Tal com ho descriu la teòrica francesa Julia Kristeva, **l'abjecció és «el que pertorba la identitat, el sentit, l'ordre, el que no respecta les fronteres, les posicions, les regles. (...)** Aquesta teoria de l'abjecció es dibuixa a partir de dos elements clau: **un desdibuixament de fronteres entre el jo i l'altre, que**

⁴⁰ L'abjecte és un complex concepte psicològic, filosòfic i lingüístic desenvolupat per Julia Kristeva en el seu llibre *Powers of Horror* de 1980. Va ser influenciada en part per les idees anteriors de l'escriptor, pensador i dissident surrealista francès, Georges Bataille. La mateixa Kristeva va comentar: «els deixebles i els cadàvers mostren el que em va deixar endavant per viure»

es relaciona amb les idees psicoanalítiques del «inconscient visceral» i del «cos corporal»; i la noció de «materialisme bàsic», introduït pel dissident escriptor surrealista Georges Bataille, que desafia els conceptes dominants del dualisme mental i corporal i les nostres categories establertes de tabús socials a través d'una investigació d'elements degradats (Ben-Levi, Houser, Jones, Taylor, 1993, p.7)⁴¹

El terme abjecció literalment significa «l'estat de ser expulsat», és a dir, allò abjecte és allò que ha estat rebutjat, empès enfora... L'abjecte té un fort context feminista, en què les funcions corporals femenines, en particular, són «abjectades» per un ordre social patriarcal. A la dècada de 1980 i 1990, molts artistes van conèixer aquesta teoria i la van reflectir en el seu treball. El 1993 el Whitney Museum de Nova York va organitzar una exposició titulada «Abject Art: Repulsion and Desire in American Art», que va donar al terme una concepció més àmplia en l'art. Cindy Sherman és considerada una de les principals contribuents a aquest tipus d'art, a més de molts altres com Kiki Smith i Helen Chadwick, incloent artistes que s'estudien en aquestes pàgines com Louise Bourgeois, Eva Hesse o Robert Gober. Amb Hesse s'explorarà més a fons el terme d'Art Abjecte (p.236)

Les obertures del cos humà funcionen com un límit entre el que pertany al cos i el que pertany al món exterior. Kristeva distingeix tres categories de coses que, segons les circumstàncies socioculturals, es consideren **abjectes: menjar/residus (oral), residus corporals (anal) i signes de la diferència sexual (genital)** (Ben-Levi et al., 1993, p.65).

Els fluids que expulsa el cos humà generalment fan referència a la vulnerabilitat, amb els seus dolors i malalties. Tota eliminació corporal representa la pèrdua d'una cosa que pertanyia al propi ésser, matèries que travessen les seves fronteres i passen a ser un element marginal i repulsiu. Reprèn l'artista Cotanda i l'exposició «...que no desemboca» (1997) que va tenir lloc a la sala La Gallera. L'artista aprofita l'estructura circular de l'edifici per fer una instal·lació que relaciona la sala central de doble alçada i el primer pis que la rodeja com una balconada:

En el primer pis de la sala La Gallera, allí estan penjats els cinc-sempre cinc quadres de vellut blanc, cada un amb un dit dibuixat que apunta cap avall.

⁴¹ Traducció pròpia de l'original: As described by the French theorician Julia Kristeva, abjection is "what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. (...) This theory of abjection draws from two key elements: A blurring of boundaries between self and other, which relates to psychoanalytic ideas of the "visceral unconscious" and "bodily ego"; and the notion of "base materialism", introduced by the dissident Surrealist writer Georges Bataille, which challenges dominant concepts of mind/body dualism and our established categories of social taboos through an investigation of degraded elements.





◀ Robert Gober
Sense títol, 1991-93

Ricardo Cotanda
Instal·lació «...que no
desemboca», 1997

▶ Ricardo Cotanda
Delante de las fuentes,
1997

Ricardo Cotanda
Vierte y suma, 1997

Dits grocs que sobreixen dels seus contorns, ultrapassen els seus límits i deixen escapar uns dolls, com fonts, d'un brut líquid. **Tot corre, es vessa i s'evacua cap al pis inferior.** Estem *Delante de las Fuentes*, com les anomena el mateix autor. Paral·lelament, els cinc díptics titulats *Vierte y suma*, situats a la planta baixa són la combinació d'uns dits-flor, una espècie **d'embuts buits però plens (perquè semblen arreplegar el líquid que cau del pis superior)**, que estan dibuixats amb tinta groguenca sobre estovalles blanques. Objectes de gran densitat voluptuosa que semblen fràgils, però que, com no estan marcits, s'assemblen a objectes fàl·lics (Cotanda, 1998, p.21).

Tant el vellut com les estovalles són d'un blanc impol·lut tacat per aquest fluid groc (orina?) que s'estén i s'escampa per les porositats de la superfície. Tot lliga amb el volum que reposa estirat al mig de la sala, una estora enrotllada sobre si mateixa amb cinc desguassos inserits, el mateix nombre de quadres que hi ha a dalt i a baix. **«És un cos ambigu, entre animat i inorgànic, un encreuament de transició que no és objecte ni subjecte però que ens fascina.»** (Cotanda, 1998, p.21)

L'artista aconsegueix mostrar un cos expandit per tot el museu, l'estora amb desguassos, recull o perd tots els fluids repartits per la sala. Per a Cotanda, igual que per a Gober, l'obra guarda una relació amb el desig homosexual i la plasmació d'una sexualitat vinculada als fluids i a l'experiència de la pèrdua. Hi ha una referència al desig sexual oral i anal, uns desitjos considerats tabú perquè fan trontollar l'ordre establert. Abjectes són també les obres de Cotanda perquè desafien els límits.

El forat té una doble significació, obre l'interior a l'exterior i viceversa. Els orificis corporals permeten transmutar el sentit de l'ordre, i així explorar allò no reconeixible, estrany, incorporar l'alteritat del propi cos i, per tant, pertorbar l'estètica corporal. Forçar la mirada de l'espectador que es veu interpel·lat amb sensacions contradictòries de pertinença i repulsió, voler mirar però sentint pudor.

3.2.1_ Cos-conducte

Qualsevol sistema vital ja sigui micro o macro depèn del circuit constant dins-fora, el qual és possible gràcies al sistema de conductes i forats que estableixen les comunicacions entre els dos espais.

Llibreta de Notes M.D.S., abril 2016

Percebo el cos com un receptacle que alberga un sistema de conductes per on hi circulen líquids, sòlids, gasos, sang... que entren i surten com un sistema de clavegueres. El funcionament d'un clavegueram es pot

fer extensible a qualsevol organisme. En una ciutat el sistema s'engranxa i es torna més complex, però funciona de la mateixa manera que el cos humà. Concebo molts espais des d'aquest mateix punt de vista. Per exemple, el metro que circula per grans tubs subterranis i transporta les persones d'un lloc a l'altre o les carreteres que faciliten el moviment dels cotxes. Finalment, tot es resumeix en circuits de vida que podríem anar ampliant successivament fins a parlar de planetes i galàxies.

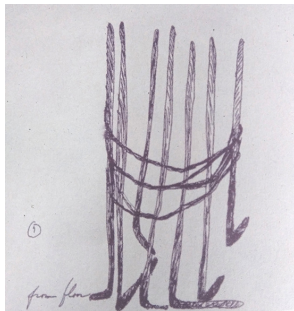
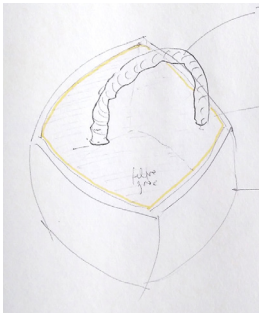
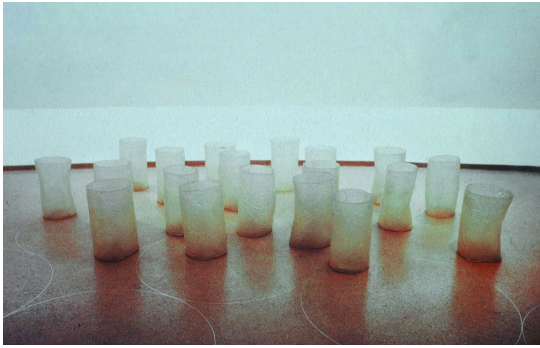
Una artista amb la qual em sento molt identificada és Eva Hesse, tenim visions comunes a l'hora d'entendre el cos com un sistema d'infinits conductes que es comuniquen. Repetir era un recurs de l'artista, una manera de fer seva l'obra. Lippard (2017) explica que *Repetition Nineteens* és una peça formada per dinou tubs que l'artista va realitzar en tres versions diferents: *Repetition Nineteen I, II, III*.

En el verano de 1967, Hesse le escribió a Rosie Goldman que estaba desarrollando una idea por diversión, ilustrándola con pequeñas cubetas cilíndricas con mangueras que brotaban de ellas. Sin que se completara un año después, *Repetition Nineteen* existiría en tres versiones, aunque la que tenía mangueras nunca se ejecutó en pleno. Varios dibujos muy completos fechados en el verano y otoño de 1967 muestran la forma de la cubeta achaparrada de fondo falso des de la que brotan cordones umbilicales largos de hule. (...) Sin embargo, lo que en realidad se hizo ese verano fue una serie de 19 formas que eran más altas y delgadas que el dibujo, sin los cordones (p.170).

Hesse va anar afinant aquestes peces fins arribar a *Repetition Nineteen III*, l'última i més coneguda de les versions, que va completar el 1968, un any després del seu primer intent. En el seu diari, fent menció d'aquest treball, escriu: «El trabajo que generó tanta ansiedad ahora se está manejando de forma constructiva» (Lippard, 2017, p.171).

Aquesta última versió de fibra de vidre va ser mostrada en la seva primera exposició individual. En aquesta versió els dinou tubs no són repeticions exactes, ella dona individualitat a cadascuna de les peces, ja que les fa a mà i tenen un registre orgànic: cada peça va ser manipulada per obtenir una configuració diferent. Una s'apropa a la perfecció mentre que d'altres semblen estar a punt de caure; com són translúcides, la llum juga un paper important en la instal·lació. L'espectador s'apropa per veure què hi ha dins, el buit és el que predomina. El caràcter de cada versió de *Repetition Nineteen* és molt diferent gràcies a que la mida i la naturalesa dels materials canvia completament la seva presència. La versió en pasta de paper no és tant interessant com la de fibra de vidre, on Hesse aconsegueix una subtilesa amb aquests receptacles translúcids que reben la llum alhora que contenen les ombres a les seves bases.

Hi ha un paral·lelisme entre el primer dibuix que Hesse planteja de *Repetition Nineteen* i un esbós propi anterior a la peça *Incubadora* (p.145),



Eva Hesse
Repetition Nineteen III,
1968

María Díez
Esbós *Incubadora*, 2017

Eva Hesse
Esbós *Repetition Nine-
teen I*, 1967

Eva Hesse
Sense títol, 1970
Esbós *Sense títol*, 1970
Maqueta *Sense títol*,
1970

Nancy Graves
*Variability of Similar
Forms*, 1970

on hi apareix un tub que posteriorment no hi vaig arribar a posar. Ambdós dibuixos contemplen el receptacle, en el cas de Hesse cilíndric i en el meu cúbic, des del qual hi surt un conducte.

Amb Hesse coincidim a tenir un treball processual on es busca que els materials s'expressin a partir de les seves propietats intrínseques. En el seu diari Hesse parla del seu entusiasme quan descobreix el làtex que per ella va suposar una evolució en la seva obra. En una carta que va escriure a Dorothy James, Hesse escriu:

El pasado viernes, 15 minutos antes de que el lugar cerrara, compré un hule líquido para vaciar y relleno y separador. Experimenté todo el fin de semana. Es un gran medio para mí (...) Hoy (me lo acabé el fin de semana) fui por una provisión más grande. Sus posibilidades son infinitas. Voy a vaciar mis 19 piezas. Trabajé en cosas pequeñas mientras experimentaba con distintas proporciones de hule con relleno, grosor, etcétera. Puedo alterar el color también y lo translúcido (Lippard, 2017, p.171).

Hesse treballa a partir d'establir un lligam molt fort amb la matèria, investiga incansablement per descobrir les propietats i la capacitat de transformació d'aquesta. Hesse parla de la capacitat de comunicar que posseeixen certs materials per si sols:

...si un material es líquido puedo controlarlo pero en realidad no lo quiero cambiar. No quiero agregarle color ni hacerlo más grueso ni delgado (...) No quiero conservar ninguna regla; quiero cambiar las reglas a veces: pero en este sentido, **el proceso, los materiales, cobran importancia y yo hago tan poco con ellos que supongo que allí está lo absurdo. A veces los materiales parecen muy importantes para el proceso porque hago muy poco adicionalmente con la forma.** Mantengo todo muy simple (Lippard, 2017, p.211).

Una de les darreres obres de Hesse, *Sense títol* (1970), també presenta una estructura clarament tubular. Aquesta és una peça que ella mai va arribar a veure exposada, la va concebre primer en forma de maqueta un dia que va visitar l'estudi de Nancy Graves i va veure la seva obra *36 Legs: Variability+Repetition of Variable Forms* (1970). Graves li va donar guix i Hesse va modelar una maqueta. Posteriorment, Corning li va fer un encàrrec basat en aquesta maqueta. De fet, Lippard (2017) explica una anècdota referent a un dibuix posterior que Hesse fa a l'Hospital.

Gioia Timpanelli recuerda haberla visitado, y aunque Hesse estaba muy enferma sacó un bloc de papel grueso y le mostró a Gioia un dibujo a lápiz; «Me reí y le dije que era la pieza más chistosa que había visto en la vida, y ella dijo que le daba gusto porque pensaba lo mismo. Era el dibujo de un pie. Dijo que iba a hacer una pieza para la exposición de Corning basada

en eso». Un segundo dibujo muestra siete de estos «pies» mirando en varias direcciones pero atados en un semicírculo por una cuerda y cordón (p.281).

La peça es va començar a construir el 1970. Són unes carcasses de filferro embolicades amb làmines de polietilè, que després va cobrir amb resina de fibra de vidre. En aquella època l'estat de salut de Hesse era molt delicat, ja no podia fer res sola i l'ajudaven assistents estudiants, que finalment van haver d'acabar la peça sols. Fins i tot, malalta en un llit d'hospital continuava produint.

Si bé a la maqueta aquestes estructures es presenten unides entre elles a través d'una base i d'un filament que les envolta, van acabar sent (per decisió de la mateixa artista) una mena de cames independents i incorporades que es podien passejar aleatòriament en un espai lliure. El seu amic i artista Robert Smithson diu sobre la seva obra:

La obra de Eva era muy racional, pero una lucha, con fuerzas irracionales abriéndose paso a través de ella... existía una comprensión de las áreas más conflictivas, una especie de entendimiento natural, no sentimental, sino algo así como enfrentado a éstas. **No tenía noción externa alguna de un mundo fuera del suyo. Yo la veía como una persona muy interior que realizaba modelos psíquicos** (Lippard, 2017, p.78).

D'altra banda en un article publicat a la revista Lápiz l'any 1993, Alicia Murría posa en valor l'obra de Eva Hesse fent referència a que en un inici s'havia amagat o menyspreat, com va passar amb diverses dones artistes dels anys seixanta i setanta. Hesse, però, va transcendir a aquest fet i va acabar sent molt valorada per part de molts crítics.

Eva Hesse no sólo mantiene un extraordinario interés, sino que además conecta con preocupaciones y temas que se están planteando en el arte de los últimos años, tras lo que se podría llamar, superación de las interpretaciones y **discursos artísticos que trazaban férreas líneas de separación entre producción intelectual y producción intuitiva, entre el territorio de lo mental, y el territorio de lo corporal. Hesse, quizá como muy pocos artistas en su momento, introdujo el factor de lo corporal y de la escala humana en la obra de una manera metafórica y compleja**, ahí se sitúa probablemente la relación de empatía que generan sus piezas (...), el espectador sale tras el recorrido de la última sala con una necesidad de tomar aliento (Murría, 1993, p.62).⁴²

Moltes de les meves peces es materialitzen de manera sintètica en forma de tubs. *Ressonància* (2016) té com element principal un tub d'alumini

⁴² Murría, A. (1993). "Objetos obstinados". *Lápiz: revista internacional de arte*. Año 93, núm. 92 (abril 1993), p. 62-6

amb l'interior pintat. Els trípodas que l'eleven estan sobredimensionats pel poc pes que han de suportar, li donen a l'element una connotació animada, d'animal-persona, una imatge estranya.

La peça viu de la mirada aliena i funciona com una extensió corporal. Només una persona pot encaixar el cap entre aquestes dues boques del tub, així és com s'endinsa a un espai d'intimitat. El tub lleuger d'alumini capta qualsevol vibració propera: el so de la respiració o de qualsevol paraula entra per un orifici i surt per l'altre, distorsionat. Es pot entendre com un circuit d'entrada i sortida de la mirada, de la veu o de la respiració. Una espècie de *cos-mirall*, on es comprèn que tot el que entra surt i viceversa. El fet de pintar un extrem groc i l'altre vermell fa referència a que tot el que passa pel cos es transforma, no entra tal com surt sinó que en aquest traspass el cos ha fet de sedàs canviant les seves característiques.

Per tant, la peça és una síntesi d'entendre el cos com un circuit d'anada i tornada, on tot el que deixem anar ens retorna transformat, i tot el que ens ve de fora ho retornem amb una nova versió; per exemple, l'aire que inspirem no és el mateix que retornem i això es pot fer extensible a qualsevol estimul o matèria que ens entra, tant físic com psíquic.

Lucía C. Pino (València, 1977) amb l'exposició «Non slave tenderness»⁴³ (2018) proposa un espai de ciència-ficció especulativa amb una sèrie de sistemes i mecanismes que posen diferents cossos a un nivell d'equivalència. Per tant, aquí ja no es fa referència al cos en si com a sistema de tubs, sinó que es presenta un sistema de cossos connectats per tubs entre ells.

La instal·lació que va tenir lloc a l'Espai 13 de la Fundació Miró, en el qual s'hi accedeix baixant unes escales que no permeten al visitant preveure on anirà a parar fins que és a baix i gira el cap. C. Pino dona importància a aquest fet, per la qual cosa la llum canvia en travessar el llindar, de manera que el visitant accedeix a una nova dimensió, com si es traslladés a una nova temporalitat. Hi ha volums dispersats en l'espai, i connectats entre ells, així com una cortina translúcida al fons que sembla que amaga tot el mecanisme que funciona com a font d'energia que alimenta el sistema.

Els volums són corporalitats conformades per una amalgama de materials acumulats: vidre, metall, materials viscosos... i de tots ells emergeixen cables o tubs, com si fossin tentacles expansius... A mesura que un passeja per aquest paisatge futurista va descobrint detalls que, degut al tipus d'il·luminació, requereixen de l'apropament corporal. Amb paraules de Pino (2018):

Diguem que aquest **sistema tentacular que està format pels cables, tubs, vidres...dona moviment a una matèria que de vegades és perceptible i de vegades no**. Hi ha un pitch de l'exposició que és com tènue i una atmosfera

⁴³ Traducció: Tendresa no esclava



María Díez
Ressonància, 2016
Ferro, alumini, pintura
160x90x40cm

Lucía C. Pino
Non Slave Tenderness,
2018

molt densa però té una temporalitat tranquil·la i càlida com de protecció. Com si hi hagués un espècie de cèl·lula que encara no coneixem que estigués incubant-se en aquesta espècie d'ous estranys (...).

És un entorn en què està molt desitjat el fet que cada element, **tant la persona que el visita com els materials que hi formen part com qualsevol element, sigui informàtic, sigui físic, sigui en forma d'ona o d'electró, formi part d'una estructura major.** La intenció és que tu siguis el que siguis et sentis que formes part d'una cosa més grossa, formada per moltes altres, i **tu estàs enmig d'un sistema i ets part d'ell. Tot està relacionat i no hi ha res que sigui més important. Les coses més petites necessiten de les més grans, és una mica la idea general.**

L'entorn que es proposa és un entorn fabulat en què el sistema de correspondència entre els elements és un sistema no parasitari, sinó de simbiosi en què les relacions de sotmetiment o d'extracció estarien superades i la proposta de correspondències estaria més afavorida per relacions de tendresa, de cura, de goig, de força vital i de respecte.⁴⁴

En aquest apartat, doncs, a través de Hesse, Pino i el treball propi, s'introdueix el concepte del cos com a conducte o sistema de conductes, això implica una circulació que desemboca en una sortida, o una entrada depenent com es miri. L'analogia cos-casa es fa evident: els forats del cos humà, ulls, boca, anus, nas, orelles, porus... s'equiparen a les finestres, portes i sortides de ventilació; l'aparell digestiu que connecta la boca i l'anús és l'analogia de tot el sistema d'evacuació d'una casa que desemboca en un claveguera; la pell capta la calor del sol, el fred o les humitats igual que ho fa la façana de la casa; els ossos i tot l'esquelet també s'equipara a l'estructura que manté dempeus una casa; i així podríem augmentar d'escala, com Segarra quan relaciona els planetes amb el cos humà.

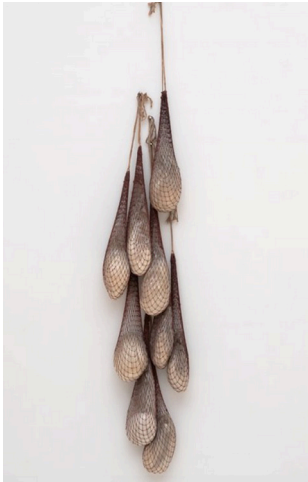
3.2.2_ Conductes obturats. El cos pesant

El cos és una membrana cansada de resistir cíclicament i constantment un seguit de pressions de l'exterior i de l'interior. L'equilibri de l'ésser es resumiria en una acció de compensació sobre el seu cos membranós per tal d'equilibrar l'univers exterior amb el seu reflex interior.

Llibreta de Notes M.D.S., febrer 2017

Quan els límits es fan forts, les parets es densifiquen i l'interior no té contacte amb l'exterior, la substància s'acumula, li falta l'espai per respirar, s'ofega i comença a girar en un espai reduït, la circulació es torna lenta, tot

⁴⁴ Pino, L.C. (2018). *Lucia C. Pino. Non Slave Tenderness*. [vídeo]. Barcelona: Fundació Joan Miró. Recuperat 21 novembre 2018, de <https://vimeo.com/251805148>



Eva Hesse
Not Yet, 1966

Eva Hesse
Vertiginous Detour,
1966

Maria Diez
Cul de sac, 2015
ferro,tela, serradures
100x70x40 cm

Maria Diez
Fotografia CM02 *Cul de
sac*, 2016

es densifica, s'obtura, s'asseca, es petrifica, s'endureix, s'obtura, es bloqueja, para i cau.

Llibreta de Notes M.D.S., novembre 2017

Per tant, a través dels nostres forats, els nostres conductes i la nostra pròpia pell necessitem establir vies de connexió. Si el propi sistema corporal es tanca en si mateix, el cos reté, memoritza i forma dins seu parts enquistades, zones que es tanquen, se solidifiquen i pesen.

Reprenc Eva Hesse que va treballar amb aquests estats corporals traduïts en masses pesants que es tensen. La seva peça *Not Yet* (1966) està formada per nou bosses de malla que alberguen un volum ovoide de poliuretà. Hi ha un efecte de pesantor, ja que la gravetat ha allargat aquests contenidors flexibles i esgotats, amb ganes de desprendre's d'aquesta retícula que amb prou feines les sosté. De fet, el mateix títol fa referència a un estat límit, *Not yet*, 'encara no'.

Una estratègia semblant s'aplica a *Vertiginous Detour* (1966), una peça rotunda i en aquest cas unitària: una xarxa i una esfera interna negra. En realitat, la peça és de paper maixé i poliuretà, però fa la sensació de pesadesa: una fina xarxa la sosté, però sembla que no serà per gaire temps. Un cop més tenim aquest concepte de fragilitat i inestabilitat, en aquest llinar perillós que provoca un pressentiment de caiguda. Hesse té moltes peces d'una naturalesa semblant en el sentit de mostrar diferents elements ja siguin masses, tubs o filaments que cauen pesants, i amb els títols ens acaba de confirmar les seves pors i el seu vertigen. Llegint els diaris de Hesse es percep la seva vida inestable plena d'alts i baixos, però sobretot d'inseguretats i pors constants que la bloquegen.

Si por una vez para siempre puedo perder el pánico sé que soy capaz de ser una gran artista, una gran persona.

El terror se interpone en mi camino. Es una obsesiva experiencia paralizadora, que siempre temo que se produzca, y que cuando se produce es incluso peor de lo que imaginaba... Ahora en mi trabajo todo va bien: sé todo lo que es importante. En mi vida, sin embargo, aún me queda un largo trecho que recorrer (Lippard, 2017, p.188).

Aquestes obres d'Eva Hesse em recorden la meua peça *Cul de sac* (2015), un conducte de tela ple de serradures subjectat per una estructura de ferro. És una peça sense autonomia pròpia, per aguantar-se necessita d'un racó per mantenir-se dempeus. Queda a l'alçada de la nostra cintura i podem sentir la gravetat del pes dins aquest conducte obturat. Com moltes altres peces presenta una resistència fràgil, un petit moviment li pot fer perdre l'equilibri.



Senga Negundi
R.S.V.P. I, 2003

Senga Negundi
Performance a Levi
Gorvy Gallery, NY, 2003

Maria Diez
Retenció de líquids I,
2018
plàstic, silicona
140x22x10

Maria Diez
Retenció de líquids II,
2018
mitges, fang
170x30x8

Ernesto Neto
*Que no te asuste el
caos*, 2014

Cul de sac és un conducte embussat que pesa, com en les peces de Hesse, on una massa estira cap avall i una pell tensada resisteix i sosté aquesta massa. Però el cos es manté ferm dempeus, aguanta més enllà del seu límit i es deforma i s'estén fins on faci falta abans de caure abatut.

Una de les meves fotografies també es titula *Cul de sac (CM02, 2016)*, un sac ple amb una acumulació de material pesant a la base que arruga tota la pell. S'aguanta dempeus però en un equilibri fràgil.

Senga Nengudi va començar la seva carrera professional entre un grup d'artistes d'avantguarda que van ser molt actius a Los Angeles i Nova York en els anys setanta i vuitanta. Entre els primers projectes de Nengudi es troba *R.S.V.P.*, sèrie amb la qual va debutar el 1977 a «Just Above Midtown» (JAM), un espai d'art pioner a Manhattan que presentava treballs d'afroamericans i d'altres artistes racialitzats. La sèrie consisteix en unes mitges desgastades, de color fosc que s'enganxen parcialment en sacs plens de sorra penjants, que després s'estiren i s'adhereixen a la paret en diverses formes canviant.

Les mateixes mitges ja ens porten directament al cos, atès que fan de segona pell de cintura en avall. Però aquestes es deformen a partir d'estiraments i del seu contingut pesant (sorra dipositada en certes zones dels seus conductes).

Encara que es mantenen soles com a instal·lacions escultòriques, aquests peces serveixen també com a llocs d'actuació de Nengudi i d'altres artistes. Els intèrprets entrellacen diferents parts del seu cos amb les mitges i les estiren, les arrossen, les amplien, juguen amb elles i passen a formar part del cos. Aquestes accions reflecteixen que la dansa és part integral del treball de Nengudi.

R.S.V.P. va sorgir de les reflexions de Nengudi sobre els canvis que va patir el seu cos durant el primer embaràs i, més en general, sobre l'experiència compartida de la dona. Amb la seva coloració en tons de carn, i en les seves formes bulboses, plenes de sorra, les mitges evocuen el que l'artista descriu com l'elasticitat del cos: «**el cos només pot suportar-se i estirar-se fins que no cedeixi, mai reprendre la seva forma original**» (Pietragnoli, 2017a, p.164).⁴⁵

Nengudi considera que la psique femenina és elàstica de la mateixa manera que ho és el cos físic, i també té com a objectiu reflectir aquesta qualitat en el treball. La psique també pot estirar-se, estirar-se, estirar-se fins a canviar de forma en un punt de no retorn.

Amb aquestes peces de Nengudi estableixo una connexió bastant directa amb dues peces meves: *Retenció de líquids I i II*. Normalment fins ara havia

⁴⁵ Traducció pròpia de l'original: «The body can only stand so much push and pull until it gives way, never to resume its original shape.»

sintetitzat el cos com un conducte, o bé una estructura monolítica. Si bé en alguns casos utilitzava com a suport dues o tres potes, el focus d'interès sempre havia estat de cintura en amunt, en el tors. Tanmateix, en aquestes peces tot el cos ve suplantat per un conducte dividit en dues parts que acaben amb un gran pes: la matèria que hi havia dins s'ha escorregut deixant-se endur per la gravetat i ha quedat solidificada i enquistada a baix de tot de manera que posa en tensió tota l'estructura.

En el cas de *Retenció de líquids I* (2017) la massa interior es desborda dels conductes que li donaven forma. Els tubs queden com a pells deshabitades, buits i sense raó de ser, ara simplement es mantenen tensos i fan de suport per a subjectar tot aquest pes, en una situació límit, a punt de trencar-se.

Entenc el cos com una massa mutant que va canviant: líquid, aire, massa viscosa, material disgregat...Tot circula per dins de manera equilibrada, reptant-se... però si alguna cosa falla el sistema s'obtura.

Llibreta de Notes M.D.S., maig 2917

En el cas de *Retenció de líquids II* (2018) les masses pesants estan contingudes dins d'una mitja, es percep perfectament el pes i la desproporció de massa que queda suspesa a baix de tot: unes masses estranyes intenten trobar el seu lloc, la manera d'escapar d'aquesta pell que les reté i no les deixa ser un fluid lliure.

L'artista brasiler Ernesto Neto (Rio de Janeiro, 1964) concep les seves obres perquè siguin travessades, habitades, sentides i fins i tot olorades, cosa que permet que l'espectador experimenti amb el seu propi cos i els seus sentits.

Per aconseguir això, Neto se serveix de materials tous i formes modelables. En la majoria de casos podem veure un sistema de tubs fets de teles fines o ganxet i plens de diferents elements. Aquestes queden suspeses des del sostre i arriben fins a terra de manera que s'evidencia el pes d'aquests interior, molt semblant a la sensació que crea Nengudi amb *R.S.V.P* o jo amb *Retenció de líquids I i II*.

L'artista brasiler crea llocs i espais perquè el visitant pugui escapar-se de les preocupacions quotidianes. Deixar de pensar per refugiar-se en aquestes instal·lacions que l'acullen. Examinaré la instal·lació *Que no te asuste el caos* (2014), presentada al Guggenheim de Bilbao dins de l'exposició anomenada «El cuerpo que te lleva».

Per accedir a la sala el visitant es treu les sabates i transita per l'espai mentre el transforma: el terra està folrat d'una massa tova que va agafant diferents formes a partir de les petjades. El sostre està fet de la mateixa manera, fet que distorsiona la percepció del mateix espai. Neto fa referència a una inestabilitat desordenada: D'una banda, l'aleatorietat dels

elements i, de l'altra, el fet de caminar sobre un terra modelable, proporciona una experiència inèdita i que per força augmenta la consciència del pes del propi cos..

Personalment, les instal·lacions de Neto sempre em transporten a un espai íntim on sembla que estiguem dins d'un cos, rodejats de conductes que es connecten i es desconnecten.

D'alta banda, la instal·lació també compta amb uns coixins tous dipositats al terra amb formes antropomòrfiques i modelables. El visitant pot endinsar-se en ells i sentir la complementarietat entre el cos propi i el cos que abraça, un intercanvi de pell amb pell.

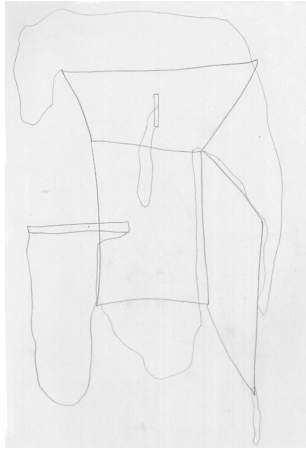
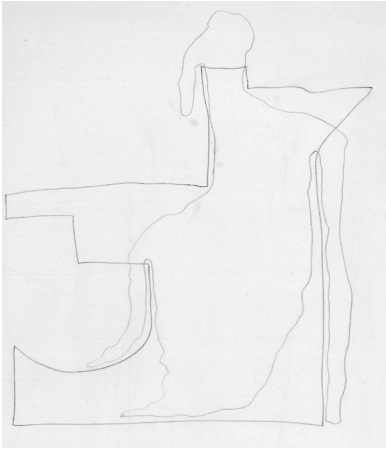
De la mateixa manera que els conductes d'una casa s'embussen, el cos pot col·lapsar-se. Si la matèria que hi circula no s'evacua, s'acumula i es densifica. Hesse penja masses en xarxes fràgils, provocant un sentiment de fragilitat i perill el límit, de la mateixa manera que ho faig jo amb *Les retencions de líquids* on hi ha forces que es contradiuen i el pes de la massa ja toca al terra. Nengudi interpel·la al receptor amb aquestes cames fetes de mitges que agafen una elasticitat allargada i subjecten com poden les masses arrodonides que fan referència a la panxa de la dona. Neto convida al receptor a ser una massa pesant més, que enfonsa el terra cada cop que el trepitja. Són obres que exploren el pes del cos per comprendre fins a quin punt l'estructura corporal és capaç de sostenir-lo.

3.3_ El cos modelable

Sé que soc cos perquè soc capaç de tocar, apretar i deformar el que m'envolta, i perquè tot el que m'envolta i em toca, m'apreta i em deforma.

Llibreta de Notes M.D.S., gener 2018

El cos és vulnerable i susceptible de canviar de forma en funció dels esdeveniments del seu entorn, o dels estats interns tant físics com emocionals. En el meu treball moltes vegades vull mostrar aquesta vulnerabilitat i fer visible la flexibilitat de la massa corporal. Sovint incorpore l'element rígid en contraposició d'un element tou, fent així visible la contradicció continguda en un cos: una massa tova formada per la carn, la pell i la sang conviu amb una estructura rígida formada pels ossos i les vèrtebres. Més enllà d'aquesta lectura des de la perspectiva física, la dualitat també està continguda en les nostres pròpies contradiccions emocionals i psíquiques. Som animals, i com a tals tenim uns desitjos instintius que sovint venen reprimits per l'educació rebuda, per convida en una societat que ens marca el límits de manera rígida. Això fa que visquem en unes contradiccions constants entre allò que som, allò que volem ser, allò que hauríem de ser... Se'ns imposa des de ben petits una manera normativitzada d'actuar,



Maria Diez
Dibuixos de l'escrit
Liquid-pedra, 2017

Maria Diez
Fart, 2017
Ferro, coixí de boletes
de porexpan
110x60x70

Maria Diez
Conducte obturat, 2018
Fang, espuma, tela
impermeable
62x62x22cm

allunyada moltes vegades del nostre instint primari, i amb els anys, ja no sabem si la nostra voluntat és nostra, o és la que se'ns ha inculcat, sempre convivim entre dues o més forces contradictòries.

En una de les notes de la meva llibreta tinc un escrit acompanyat d'uns dibuixos, on es fa palesa aquesta inquietud que la matèria interna del cos no circuli fluidament, un líquid que acaba per solidificar-se en una pedra a causa dels límits inamovibles que l'empresonen:

El líquid – pedra

Una estructura rígida feta de patrons heretats. Ens encorseta, ens oprimeix i ens limita però alhora ens protegeix. La massa líquida lenta com una lava s'adapta, es conforma, es revela, s'accelera i goteja vessant-se, cansada, pesant... Fins que s'asseca, es solidifica i es torna pedra rendida.

Llibreta de Notes M.D.S., novembre 2017

Comprenc el material a través del tacte i sobretot a partir de la seva transformació, veient com reacciona a base de sotmetre'l a diferents accions i processos decideixo intervenir-hi d'una manera o altra. Tinc tendència a portar-lo al límit, a sotmetre'l a una mena de maltractament. És així com el material va responnent transformant-se amb matèria viva. M'interessa la trobada entre dos materials diferents, obligats a conviure en un estat de tensió, on cap dels dos és per si sol, on cap dels dos s'expressa lliurement.

La meva peça *Fart* (2017) està formada per dues parts ben diferenciades: un coixí gegant tou i una estructura de ferro que l'atrapa i el desborda. Es produeix una confrontació. La rigidesa imposada de l'estructura no permet que el cos respiri lliurement. El cos queda vessant de l'estructura, cansat, sense ànims de lluitar, totalment a expenses del seu entorn. Un cos que es modela en funció d'allò que li vingui imposat.

Conducte obturat (2018) és una altra peça meva formada per tela impermeable blava en forma tubular plena de masses de diferents textures i pesos. A baix una massa amorfa pesant que empeny la pell cap enfora, amb la intenció de traspasar-la. A dalt sembla que la massa és més lleugera, i el contrast de la part de baix amb la part de dalt, fa que hi hagi un *punt* d'inflexió, on tot el cos es doblega.

A través de la pell i les seves arrugues som capaços d'entendre el tacte i el pes interior que acaba per determinar la forma i el gest del que veiem. És un cos a la vegada tens i flàccid, pesant i lleuger, dur i tou, sòlid i airós...

En el meu dia a dia observo l'entorn: bosses d'escombraries, sacs de runa, contenidors plens de coses... Molts d'ells em remetent directament a una



Maria Diez
Fotografia CM06 *Sac
rèptil*, 2016

Maria Diez
Fotografia CM09 *Recol-
zament*, 2016

Gabriel Orozco
Piedra que cede, 1992

Eva Fàbregas
«Imagina't que ets un
tros de mantega que es
desfà», 2018

corporalitat vital. En la fotografia CM06 *Sac rèptil* (2016) es pot percebre una sensació semblant a la peça *Conducte obturat*. La pell i el gest corporal venen guiats per la matèria interna. Ens trobem amb un sac ple de materials disgregats que l'han fet caure pel seu pes i això ens pot fer connectar amb un cos vulnerable i indefens.

D'altra banda, la fotografia CM09 *Recolzament* (2018) ens mostra una bossa d'escombraries plena només per la part de baix de manera que el resta de la bossa cau recolzada sobre la paret agafant una postura molt particular, un cos assegut i esgotat.

Un gran exemple per entendre el cos com a material modelable és la peça de Gabriel Orozco *Piedra que cede* (1992), una massa compacta de plastilina que pesa el mateix que l'artista. L'acció que l'artista fa amb *Piedra que cede* consisteix a passejar aquesta pilota de plastilina fent-la rodar pels carrers de la ciutat de manera que va quedant impresa pels objectes que es troba al seu pas que deixen rastres o queden enganxats a la seva superfície. Ens fa entendre la vulnerabilitat del cos, modelat pel propi entorn: el pes, els obstacles, el temps... un cos rendit al seu entorn. La seva forma no depèn d'ell mateix, sinó de tots els obstacles que es trobi mentre cau rodolant, els quals la conformen. És un cos a expenses d'allò extern.

És impressionant com la peça de plastilina acaba agafant una materialitat pedrosa fins al punt de camuflar-se enmig de la ciutat com un tros més d'asfalt, aquesta massa grisa i opaca que tot s'ho menja. En una conferència Orozco explica que és una peça que conté diferents lectures:

La masa de plastilina tiene mi peso, es grasosa y nunca endurece, por lo que todo lo que le sucede lo recibe y se convierte en parte física de ese cuerpo. Además del hecho de haber sido rodada en la calle como método para formarla y de que todo ese polvo se le fue adhiriendo por la grasa, por su consistencia y por su peso, al ser expuesta sigue impregnándose de las huellas de los dedos de los espectadores que la tocan. Sigue sucediendo en el presente, tiene una actividad natural posterior. Contiene tiempo. (...) **Entendí que lo lógico era demostrar que, a través de la fuerza de mi cuerpo rodándola, sumada a la fuerza de gravedad, se formaba ese otro cuerpo** (Birnbaum et al., 2005, pp.119).⁴⁶

En una de les entrevistes que li fa Benjamin Buchloh, Orozco parla d'aquesta massa compacta com un recipient.

B.B: ¿De qué es recipiente la piedra que cede?

⁴⁶ Buchloh, B. a Molly Nesby, Benjamin Buchloh y Gabriel Orozco conversan en la ciudad de México. Dins Birnbaum et al.(2005). *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. (p.155-182). La conversa va tenir lloc al Museu Internacional Rufino Tamayo el 4 d'octubre del 2000.

G.O: De sí misma, de su materia, así como es el recipiente de las huellas de las manos de la gente que la toca y de todo el polvo impreso en su grasa. Es una sustancia que es un vehículo, un recipiente y un contenedor (Birnbaum et al., 2005, pp.117-118).

«Imagina't que ets un tros de mantega que es desfà» (2018) és el títol d'una exposició de l'artista Eva Fàbregas a l'Espai 13. Aquestes paraules ja ens interpel·len directament i ens proposen veure el nostre cos com un tros de mantega desfent-se, per tant, el nostre cos com a matèria homogènia que pot passar de l'estat líquid a l'estat sòlid en un procés de canvi de forma i d'estat.

L'artista proposa una aproximació al material a partir d'una instal·lació de grans peces toves, centrada en els sentiments subjectius que desprenen els objectes de consum. La sala es converteix així en un espai d'experimentació sensorial basat en la cultura del benestar i la relaxació. Fàbregas (2017) explica:

El projecte sorgeix d'un interès en com la indústria del marketing durant els anys 60, va començar apropiant-se de diferents tècniques del psicodrama per tal d'arribar a treure tots aquells desitjos dels consumidors que estan en l'inconscient i a partir d'això van començar a sortir nous «targets» de consumidors de manera que van sorgir nous productes de consum en referència als nous «targets». (...) El projecte ha derivat cap a un interès per unes cultures com són les teràpies «new age» de relaxació o de autohipnosis o fins i tot teràpies de «coaching», de feminitat, del benestar corporal. Concretament m'interessa una que s'anomena ASMR que fan servir estímuls auditius per crear cert pessigolleig en el teu cos. Veus femenines que parlen de manera pausada i sensual i et conviden a per exemple estirar-te sobre una escultura, **fondre't sobre l'escultura, també hi ha un viatge al fons de la matèria d'una escultura de manera que acabes formant part d'aquella escultura, fonent-hi.**⁴⁷

Per tant, l'artista busca que un s'arribi a sentir part d'aquestes escultures que funcionen com un sofà que agafa diferents formes i el nostre cos s'hi adapta. El meu interès resideix en com a partir de l'encontre del nostre cos amb aquest altre cos podem concebre la nostra capacitat d'adaptació. L'objecte i el subjecte s'afecten mútuament i amb l'ajut de l'audioguia, Fàbregas ens porta a connectar amb el nostre cos capaç d'adquirir diferents formes i estats.

⁴⁷ Fàbregas, E. (2017). *Eva Fàbregas. Imagina que eres un bloque de mantequilla deshaciéndose*. [Vídeo]. Barcelona: Fundació Joan Miró. Recuperat 21 novembre 2018, de https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=KcrpNFzEipQ

3.3.1_ Cossos d'aire

El cos és modelable quan la massa interna permet la flexibilitat i, per tant, la deformació. L'aire és un agent que molts artistes han utilitzat per interactuar amb cossos inflats amb capacitat de desinflar-se. De fet l'aire és la matèria vital per un cos, sense ell morim.

En dies ventosos he filmat escenes protagonitzades per plàstics, bosses o cortines que cobreixen bastides, elements que s'inflen i es desinflen intermitentment, elements inerts que de sobte agafen vida i respiren de manera evident. *Pulmó* (2018) n'és un exemple. Quan l'aire entra per alguna escletxa la tela verda s'infla al màxim, agafa aire i s'arrodoneix cap enfora; però aquesta mateixa corrent de cop és expulsada, la corporalitat es desinfla, exhala tot l'aire i queda arrapada a les estructures de la bastida que es transparenten com les costelles del cos es marquen quan traiem tot l'aire.

L'artista valenciana Núria Fuster (Alcoi, 1978) té una obra en la qual juga a acoblar peces aparentment inconnexes que cobren nova vida en unir-se i creen precioses dicotomies que van des d'allò més poètic a allò més brutal. Un exemple és el cas de l'obra *Presionador I* (2013), un matalàs inflable pressionat per un ferro clavat a la paret. L'aire contingut a dins es veu obligat a densificar-se i crea aquest gest, plegant-se amb dolor. Una estratègia que també aplica a *Presionador II* (2013), però aquest cop amb un pneumàtic.

Són peces de gestos immediats, senzills i rotunds, amb elements aprofitats, ja existents. En aquest cas els elements inflables estan pressionats per les barnilles de ferro i això modifica la forma del matalàs i el pneumàtic que reaccionen des d'un impuls vital.

Som capaços de detectar sense saber-ho de què està composta una peça, si és un material pesat, si és lleuger... tot i que de vegades l'ull ens enganya. L'estratègia de fer confrontar dos materials ens ajuda a entendre millor la naturalesa d'ambdós. Si posem un material molt pesat sobre un material tou, aquesta interacció ens ajudarà a entendre les característiques pròpies de cada un dels materials. Veurem que el de sobre aixafa i, per tant, pesa. Comprendrem que el de sota era tou perquè ha quedat aixafat, però ara té un estat transitori de material dur. En aquest cas, el fet de veure la reacció que tenen un amb l'altre ens corrobora i ens fa més present que estem davant d'un cos d'aire pressionat per uns perfils de ferro.

Quan Fuster explica la seva obra no parla específicament de cossos, però sí de la necessitat de crear realitats materials que interpel·lin el subjecte des del punt de vista físic:

Me interesa acercarme a la realidad lo más próximo posible. Volver a la fisicidad de las cosas. Sentir aspectos físicos de agentes como el aire (...) Volver al inicio, a experimentar, a vivenciar eso como elemento físico



Maria Diez
Pulmó, 2018
Duració: 2,35m

Núria Fuster
Presionador I, 2013

Núria Fuster
Presionador II, 2013

Sergio Prego
Hight Rise, 2017

Laia Estruch
Moat. Structure III. An Inflable, 2016-17

real... abrir la escultura a todo, a como tu piensas, a como sientes el aire, el calor, el sonido. (...)

Con el objeto funciona de una forma más intuitiva, como quien hace una poesía, que tiene las palabras y de repente le sale. Con los objetos lo mismo, ver uno, combinarlo con otro... ¡ahí hay algo pero **no hay un «a priori» de voy a buscar esto y aquello. Me interesa mucho el proceso y la parte de caos y de aleatoriedad en este, ya que también esto es parte de la realidad.**⁴⁸

Això em remet als grans cossos inflables que instal·la Sergio Prego (Sant Sebastià, 1969) en els espais per tal que els visitants hi transitin i hi interactuïn. L'escultor basc va estar vivint més de deu anys a Nova York, on va representar com a únic artista un grup d'enginyers i arquitectes que formaven part de l'estudi d'Art Conceptual de Vito Accouni. Al llarg de la seva trajectòria Prego (2013) ha qüestionat l'art tradicional i el sentit de la performativitat:

Me considero parte de una generación que somos los que empezamos a trabajar a finales de los 90 y que empezamos a cuestionar el elemento performativo que implica casi cualquier acción en relación a un objeto artístico. Yo en mi caso por ejemplo des de una trayectoria que tiene que ver con la tradición de la escultura, empecé a entender la importancia de la performatividad a la hora de crear sentido y significado, es decir, la contextualización del objeto en un entorno.⁴⁹

Prego treballa amb materials dúctils i lleugers de la manera que la forma dels objectes que crea depenen d'una acció continuada sobre la matèria que les compon. La seva col·locació en l'espai on les inserta provoca que l'arquitectura i l'escultura es fusionin d'una manera indissoluble.

Per exemple, amb la seva gran instal·lació *High Rise* (2017) al Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid, l'artista envaeix el triple espai de dotze metres d'alçària del centre de l'edifici. Es tracta d'un inflable gegant i transparent que remet a formes orgàniques i queda inserida a la sala com si es tractés de les vísceres d'aquesta. Prego té molt en compte la presència del cos humà dins les seves canonades d'aire:

Los módulos son un principio de organización espacial, una solución al problema de ocupar el espacio y una referencia al cuerpo, al módulo como el indicio de cómo la arquitectura se forma siempre en referencia al cuerpo que va luego a habitarla. El límite de la definición de cada elemento es

⁴⁸ Fuster, N. (2016). *Oral Memories. Entrevista a artistas emergentes y media Carrera*. [Vídeo]. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperat 10 gener 2019, de <https://vimeo.com/152257289>

⁴⁹ Paraules extretes de Prego, S. (2013). *Entrevista con Sergio Prego. Presencia Activa*. [vídeo]. Vigo: LABoral Centro de Arte. Recuperat 4 octubre 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=HTrLVpuzpvg>

precisamente la tensa piel de la membrana que limita la expansión del aire encerrado en su interior. Su superficie se define tanto por su interior como por su exterior. Como decía el fenomenólogo Merleau-Ponty, «**cuando tocamos no tocamos otros cuerpos, sino que tocamos cada vez el límite de nuestro cuerpo con otro, que lo que tocamos es siempre nuestra propia superficie: “Mi cuerpo está hecho con la tela del mundo”**».⁵⁰

Amb el títol d'aquesta instal·lació, «High-Rise», Prego fa al·lusió al títol de la novel·la de J.G. Ballard⁵¹ i la seva voluntat de trencar les fronteres entre interior i exterior descrivint un regne imaginari en el qual el món exterior de la realitat i el món interior de la ment es poguessin fusionar. La persona que es col·loca dins aquesta espècie de budells gegants segurament que es troba en un espai liminar on interior i exterior amb totes les seves complexitats poden formar part d'un espai compartit únic.

Acabo l'apartat amb Laia Estruch (Barcelona, 1981), una artista catalana que treballa en l'àmbit de la performance des de la veu com a matèria d'experimentació. M'interessa concretament mencionar el seu treball *Moat* (2016-17), una pràctica experimental escènica que es plasma en tres tipus d'estructures basades en les arquitectures dels parcs infantils de principis del segle XX. Les estructures s'activen a través de l'exploració del propi cos o veu de l'artista.

Amb *Moat, Structure III. An Inflatable* (2016-17) l'artista interacciona amb un enorme objecte inflable i a mesura que el seu cos el recorre, s'adapta i es fusiona amb ell, Estruch emet amb la seva pròpia veu uns sons indesxifrables. El gest del cos de l'artista deforma la corporalitat d'aire i aquesta acció va en sintonia amb la seva veu que de vegades sembla que sorgeixi de les profunditats d'aquest inflable que agafa connotacions animades. Estruch (2017) explica:

Lo empecé a trabajar con la idea de forzar más el cuerpo en relación a la voz y también para trabajar otra vez con la escultura. (...) El hinchable es una tipología dentro de los *playgrounds* que dentro del mundo del arte se ha trabajado mucho y yo tenía ganas de trabajarla a mi manera, de introducir todos estos experimentos que estoy haciendo de búsqueda en relación al

⁵⁰ Sergio Prego. *Hight Rise*. (2016). Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo (CAM2). Segade, M. (comisario) Recuperat 7 de setembre 2018, de http://ca2m.org/images/documentos/Prensa/2017/HOJA_SALA.PREGO.pdf

⁵¹ Ballard, J.G. (Shanghái, 1930 - Londres, 2009) va ser un escriptor anglès de ciència-ficció que en molts casos descrivia distòpies, com per exemple *Crash* (1973) o *El Imperio del Sol* (1984). En el cas de *Hight Rise* (1975), que es tradueix com a 'gratacels', l'autor pren l'edifici com a metàfora per reflectir la subdivisió en classes de la societat i les terribles conseqüències derivades d'aquesta subdivisió.

cuerpo y la voz, no tanto para jugar sino más bien para convertirme en una especie de animal.⁵²

Aquí hi ha la confrontació de dues corporalitats, el gran inflable contenidor d'aire i el cos de la pròpia artista que entre altres coses, també és un contenidor d'aire capaç d'emetre sons. El cos de l'artista actua com un pes que va deformant l'inflable a mida que el recorre, es fa molt present la comunicació entre ambdós de pell amb pell. Didier Anzieu (2010) reflexiona sobre el cos com a pell, l'únic òrgan que envolta tot el cos i que permet tocar i ser tocat:

La piel posee una primicia estructural sobre los otros sentidos. Es el único sentido que recubre todo el cuerpo. En sí misma contiene diferentes sentidos (calor, dolor, contacto, presión...) cuya proximidad física entraña la proximidad psíquica. Finalmente, el tacto es el único de los cinco sentidos externos que posee una estructura reflexiva: el niño que toca con el dedo las partes de su cuerpo experimenta las dos sensaciones complementarias de **ser un trozo de piel que toca, al mismo tiempo que de ser un trozo de piel que es tocado** (p.71).

El sistema del nostre cos, i de qualsevol cos depèn d'infinites conviències: les de l'entorn, les internes, afectacions emocionals que afecten al físic, canvis físics que afecten el nostre estat emocional... Qualsevol petit bloqueig pot desencadenar una nova manera de funcionar, en la qual el cos com a sistema troba altres maneres de tirar endavant, una màquina intel·ligent amb instint de sobreviure. Per això, la meua pràctica artística insisteix a provocar afectacions als cossos, gestos que obliguen a la matèria a expressar la seva tensió a partir de deformar-se. Orozco fa el mateix amb una gran bola de plastilina que es deforma a partir de tots els obstacles del seu entorn, Fàbregas convida a que el subjecte se senti com una massa líquida que es fon amb els objectes que ella ha construït mentre que Fuster fa reaccionar uns cossos d'aire sota la pressió d'unes cintes d'acer. Prego convida el receptor a entrar en un cos inflable transparent on dins i fora es confonen i finalment Laia Estruch amb el seu propi cos deforma i dona vida a *Moat*, una relació de pell amb pell que s'acompanya amb la veu.

A partir de les obres d'aquest apartat s'explora la condició matèrica del cos des d'un punt de vista modelable. El cos es modela com un tros de fang que està a expenses de l'entorn. Reacciona al frec, als cops, a l'aire, al pes, a la tensió... i així s'encongeix i s'expandeix, muta la seva forma perimetral de manera constant.

⁵² Paraules extretes d'Estruch, L. (2017). *Entrevista a Laia Estruch. Artistas en residencia 2017*. [vídeo]. Madrid: La Casa Encendida. Recuperat 18 juny 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=Y6I5EmO0oRE>

3.4_ La pell deshabitada

Soc aquesta fina capa que embolica un dins, i em separa d'un fora.

Mai em desembolicaré del tot, però un petit gest em pot tornar com una pansa arrugada.

Llibreta de Notes M.D.S., gener 2018

Interessar-se pel tema del cos, i entendre'l com un contenidor que separa un dins d'un fora, és inevitablement interessar-se per la pell, el límit que fa de frontera a la vegada que de transmissor i intercanviador d'interior i exterior.

Mas la verdad, es la piel. Está en la piel, hace piel: auténtica extensión expuesta, completamente orientada al afuera al mismo tiempo que envoltorio del adentro, del saco lleno de borborismos y de olor a humedad. La piel toca y se hace tocar. La piel acaricia y halaga, se lastima, se despelleja, se rasca. Es irritable y excitable. Toma el sol, el frío y el calor, el viento, la lluvia, inscribe marcas del adentro -arrugas, granos, verrugas, excoiaciones- y marcas del afuera, a veces las mismas o aun grietas, cicatrices, quemaduras, cortes (Nancy, 2007).⁵³

L'interès cap a aquest òrgan ha anat creixent, fins al punt de tractar la pell com un element aïllat, entenent que aquest ha estat o serà un hàbitat corporal.

Si fins ara els objectes es componien de masses i d'estructures que formaven cossos o d'espais que acollien i interpel·laven el cos, ara ja no hi ha una forma definida, ja no es fa referència a cap cos present, en tot cas, a un cos absent.

Llibreta de Notes M.D.S., octubre 2018

Aquest apartat estudia alguns artistes que sobreentenen el cos a partir d'una pell, ja sigui a través de bosses buides, de teles, de jaquetes... pells que no contenen res, però podem percebre o tenir la sensació que van embolcallar un cos viu, o bé que estan a l'espera de tornar a ser ocupades.

Ivana Radovanovic va participar a la Biennal de Venècia de 2017 amb la instal·lació *The Hollow Men* (2011-2017), que consisteix en una sèrie de pells embolcalls de grans dimensions que pengen del sostre i queden sostingudes a poca altura de terra. A terra hi ha sorra, com si aquests cossos s'haguessin després de tot el seu contingut i ja només en quedessin aquestes pells fantasmagòriques. Passejar per la sala és deambular entre presències absents, cossos que han deixat el seu rastre i marquen el lloc que ocupaven en aquest món.

⁵³ Nancy, Jean-Luc.(2007) *58 indicis sobre el cos. Extensión del alma*. Aquest va ser escrit originàriament per un número de la revista portuguesa Revista de comunicação e linguagens (n° 33, Lisboa, 2004).

Inspirat pel poema «The Hollow Men» de T.S. Eliot, l'artista **tracta sobre l'ésser humà, essencialment, com a creador i destructor**, que viu entre Eros i Thanatos. Les seves figures representen persones desfavorides o **persones sense cares, sense qualitats, sense significat, indiferents i degradades pel que fa a la seva dignitat humana** (Pietragnoli, 2017a, p.122).⁵⁴

Les peces estan fetes amb materials naturals (corda palla, tela de sac...) que formen capolls cosint de manera rudimentària diferents peces entre elles. Tot i haver estat fetes de la mateixa manera, cadascuna és diferent de forma, algunes tenen un sol conducte i d'altres es bifurquen en dos, com si fossin unes cames gegants. Radovanovic (2015) explica que en les seves primeres escultures hi apareixia molt la figura humana, però sempre li faltava una part del cos:

Em vaig adonar que, en les meves obres anteriors, havia treballat en la figura humana, sempre sense una part del cos, era una cosa que passava intuïtivament, sense una intenció, ho feia espontàniament. Els últims treballs que he realitzat són d'aquesta forma de pilar, recorden cames, potser és el sobrant d'alguna etapa en la qual vaig treballar abans. Allò era al voltant del moviment, i ara s'ha transformat en forma de capoll.⁵⁵

Aquests capolls, tal com l'artista els anomena, són fets de materials d'on ella prové, una zona rural on ha conviscut amb aquests materials. La culminació d'aquesta obra es produeix quan l'artista retorna aquestes peces a la terra de la qual provenen i els pren foc. En el procés d'incendiar-les es pot percebre com aquests cossos contenen diferents materials disgregats que en cremar-se van caient fins que esdevenen cendres que es dissoldran altre cop en la seva terra d'origen.

Així com Radovanovic presenta cossos-pell que encara alberguen matèria, Bourgeois en una de les seves cel·les es desprèn de qualsevol contingut corporal amb *Rabbit skins, Scrap Rags for Sale* (2006), tot i que la sensació de cos és molt present. Les teles que pengen, amb una gran presència tàctil, suaus i vaporoses, contrasten amb aquesta dura carcassa

⁵⁴ Traducció pròpia de l'original: «Inspired by the poem "The Hollow Men" by T.S. Eliot, the artist deals with the human being see essentially as a creator and a destroyer, living between Eros and Thanatos. Her figures represent defaced people or people without faces, without qualities, devoid of any meaning, indifferent and degraded in terms of their human dignity».

⁵⁵ Traducció pròpia l'original: «I noticed that, in my earlier Works, when I worked on human figure, it always lacking a part of body it was a thing that happened intuitively, without my intention, it happened spontaneously. The last Works I made are in this pillar form, reminding of legs, maybe it's a leftover from some chapter I worked on before. It was about the movement, and now they transformed in the form of cocoon». Radovanovic, I. (2015). *Art News - The Hollow Men*. [video. min.4.24]. arTVision - A Live Art Channel. Recuperat 2 juliol 2018, de https://www.youtube.com/watch?v=w8vI_afl5NM



Ivana Radonovanovic
The Hollow Man,
2011-17

Louise Bourgeois
Vendo pieles de conejo,
trapos y chatarra, 2006

Maria Diez
Pell - Matriu, 2017
Ferro, silicona
100x85x35cm

de ferro enreixada a través de la qual es poden contemplar; i entremig s'erigeix una columna de fragments de pedra de marbre coronada per una anella de pell.

El meu focus d'interès aquí són els sacs de teles penjats, que remetent a presències fantasmagòriques flotants, com si els cossos que hi habitaven s'haguessin evaporat, però encara hi hagués el seu rastre. Són teles de color carn, estan buides, flàccides i ens poden remetre tant al cos, com a parts d'aquest o fins i tot a òrgans o pells internes. En paraules de Rocha Watt:

Recuerdan a figuras amortajadas, a pechos, a escrotos, úteros, membranas, a pieles sin cuerpo.

La piel que cubre el cuerpo es una superficie continua expuesta a la sensación, al tacto y al roce de la mirada. **La piel lleva puesta su propia visibilidad, y así oculta y exhibe al mismo tiempo.** Oculta el funcionamiento del cuerpo físico que alberga, aunque revela o traiciona las respuestas del cuerpo ante los sucesos fisiológicos o emocionales mediante el cambio de color de textura. La piel hace visible el encuentro del cuerpo con el mundo y el paso del tiempo por medio de magulladuras, rasguños, cortes, pecas, cicatrices. Se regenera y se repara a sí misma. La piel –inscrita des del interior y des del exterior– es una barrera protectora y permeable, una película vulnerable al límite del cuerpo, una frontera perceptible entre el individuo y el mundo (Cooke et al., 2016, p.83).

El títol d'aquesta cel·la fa referència a la frase que Bourgeois de petita sentia cridar al *chiffonier*. Els mètodes del *drapaire* de fet guarden certa similitud amb els que l'artista utilitza en aquest cas: recopilar coses que han estat descartades per poder-les reutilitzar i donar-los una segona vida. No oblidem que Bourgeois recopila objectes i materials del seu passat, de casa seva, de l'estudi de Brooklyn, de la ciutat... Col·lecciona i compon a través d'ells, agrupant trossets de memòria de la seva vida. Aquestes teles, en efecte, reencarnen els cossos que un dia van cobrir i tocar, cossos que ara no hi són. Malgrat no poder-les tocar directament, aquell que contempli aquesta cel·la pot sentir-ne els cossos, dins d'aquestes pells.

En els últims temps Bourgeois es va servir cada vegada més de teles, material tèxtil que per ella podia establir connexió amb històries que formaven part de la seva narració personal: «Cada prenda tiene una historia, una razón de ser; **detrás de cada prenda hay una persona** que no soy yo, el otro, como Antúnez, Robert, los niños, Alfred, mi madre, los vecinos, un amigo, celos de una novia; verificar, revivir» (Cooke et al., 2016, p.85).

Així és que les pells deshabitades, com jo les anomeno, sempre guarden el rastre de qui les ha omplert, encara guarden olor de vida. Però n'hi ha



Núria Fuster
Pulmón, 2009

Núria Fuster
Leather II, 2006

Joan Rom
Pell Suportada, 1990

Joan Rom
Bessó clar i Bessó fosc, 1991

Joan Rom
Germans I i II, 1991

Joan Rom
Divan, 1993

d'altres que més aviat em fan pensar en pells que encara no han estat habitades, sinó que romanen a l'espera d'un nou ésser. És el cas del meu treball *Pell-Matriu* (2017), una peça de silicona que s'adapta a l'entorn, a les estructures o als espais amb els quals es relaciona. D'aquesta manera, poso de manifest la vulnerabilitat de l'objecte, sol i indefens completament a expenses de l'entorn. Per això, presento aquesta pell sola o bé la poso en diàleg amb una estructura mínima que, com un esquelet, la subjecta i li dona una forma, encara que sigui momentània. És una pell generatriu d'un cos que l'ompli de vitalitat.

Em suggereix més aviat la part baixa d'un cos, tot el que alberga el sistema reproductor femení, una pell oberta a l'espera de rebre alguna cosa. M'interessa aquesta translúcidesa que té la silicona, que canvia depenent de com li vingui la llum. S'aguanta simplement pel doblec dels extrems de la pell que es recolzen sobre dos punts, fet que em recorda a un bressol de bebè, que a partir de la suspensió en dos punts està preparat per balancejar-se. Hi ha un paral·lelisme, doncs, entre la *pell-matriu* protectora i generadora de vida; d'un fetus i la pell d'un bressol que protegeix a un bebè a la vegada que el balanceja.

Núria Fuster, amb la seva obra *Pulmón* (2009) ens mostra una pell deshabitada per un cos humà. La peça està composta per varis elements superposats: uns pantalons i les botes que els segueixen, una lona impermeable i l'estructura d'una cadira de metall. Això ens remet a una figura fantasmagòrica. La figura humana és absent i la roba de protecció suggereix una segona pell que actuaria de protecció si fos portada per un individu.

La posició d'aquest cos evoca un instant relaxat. *Pulmón* ens remet també a l'acte vital de respirar. En tractar-se d'elements identificables, un pot crear una narració amb ells, un cos cansat que es relaxa i descansa després d'haver treballat.

Núria Fuster no sempre fa servir elements reconeixibles, també té peces abstractes, tot i que en general, encara que no ho sembli d'entrada, quan ens hi apropem podem identificar elements del nostre quotidià: una jaqueta, una roda, una porta, un trípod...

Per exemple, en la peça *Leather II* (2006) podríem llegir-hi un cos amb una estructura que el subjecta i una pell desarrelada del cos. Però quan ens hi apropem de seguida podem veure que és un trípod i una jaqueta de pell. Núria Fuster sap jugar amb els elements per confrontar-nos amb ells, de manera que esdevenen volums que ens interpel·len i ens fan més conscients de la nostra pròpia naturalesa.

Para mí lo real va íntimamente ligado a la experiencia de realidad, es por eso que a través de mi trabajo **busco provocar experiencias físicas reales como por ejemplo el peso del estrés con unas hombreras de hierro**, o el sonido de la superficie de las esculturas mientras se ve la obra. Me interesa mucho

la materia que queda oculta en apariencia pero que es igualmente existente, como por ejemplo el aire (Fuentes Guiote, 2016).⁵⁶

Es pot establir un lligam estret entre aquesta última obra *Leather II* i alguna de les obres de Joan Rom tot i que els separen quasi setze anys de diferència. La peça *Pell Suportada* (1990) és només això, un tros de pell sense forma definida recolzada sobre dos pals de fusta. D'una banda, veiem un fet anecdòtic: la pell que aquí està suportada per dos pals pertany a velles caçadores que Rom s'ha molestat a fragmentar i recosir, en canvi Núria Fuster posa directament la jaqueta sencera sobre el tripode.

La verticalitat de la peça *Pell Suportada* que combina aquesta estructura i una pell que hi penja ens pot remetre directament a un cos descompost, en el qual la pell s'ha desenganxat de la seva estructura.

Moltes de les peces de Joan Rom podrien pertànyer a aquest apartat. Per exemple, la sèrie de *Germans* (1991) o la sèrie de *Bessons*. Aquesta última està conformada per unes pells amb una estructura interna de fusta, però amb *Germans* ja no hi ha estructura, la pell es presenta flàccida, però alhora guarda la forma d'un cos estrany que anteriorment l'omplia de vitalitat. De fet, les pells de Rom provenen de pells animals que han estat portades com a roba d'abric pels humans; per tant, han estat desenfundades d'un cos i s'han desmuntat per posteriorment tornar-les a muntar. En una entrevista que li va fer Glòria Picazo descriu aquest tipus d'obres en les quals apareix el cuir i la fusta:

La forma adopta unes ressonàncies antropomòrfiques. Aquesta idea de la pell com una cosa tova, sense forma, i que necessita d'uns cavallets de fusta a l'interior, m'interessa molt, així com **veure el cos com una carcassa (...)**.

Quan vaig començar a utilitzar la pell va ser casual; tenia com una mena d'estructura de fusta que volia cobrir amb algun material que tingués aquesta qualitat de tou, de tal manera que encara que no es veiés el que hi havia sota, s'intuís que hi havia d'haver alguna cosa que ho sustentava. La casualitat em va portar a obrir un armari i descobrir-hi una caçadora de pell; és aquest fet que fa que la mirada es quedi enganxada en una troballa. Vaig descosir-li les costures i vaig tornar a muntar-la, i automàticament em vaig adonar que **la pell parla de tothom, és com un retrat** (Rom, 1991, p.12).

D'altra banda, Manel Clot (1995) explica:

Tots els objectes de Joan Rom constaten un seguit d'experiències psíquiques transformades en presències irrealment transformatives, plenament evolutives cadascuna d'elles des d'estadis més o menys simples vinculats amb

⁵⁶ Fuentes Guiote, M. (2016). "Núria Fuster. Escultora de la realitat." *Metalmagazine*. Recuperat 29 juny 2018, de <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/nuria-fuster-escultora-de-la-realidad>

etapes inicials de pensament fins a situacions de gran complexitat en les quals **una posada en escena mínima apel·la al seu origen descomunal. Procedint d'experiències del psíquic, reclamen, igualment, mecanismes ancorats en la pròpia experiència subjectiva de l'espectador** (p.4).

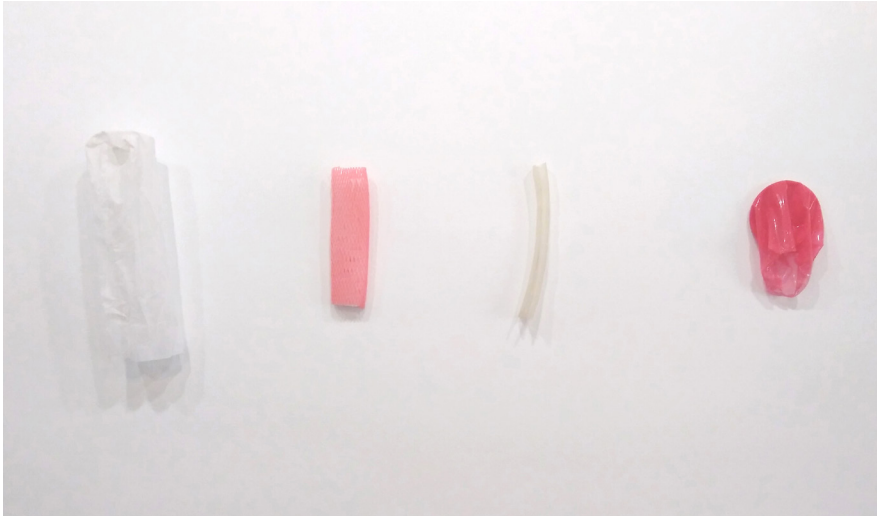
Les obres de Rom sempre apareixen com prolongacions de la idea de cos. Pròtesis, instruments, ortopèdies, alteritats, vestigis, restes... Són presències precàries, quasi fantasmagòriques.

...records antropomòrfics, estructures buides desproveïdes de virtualitat significança, elements arquitecturals, damunt de pedestals, a terra, enfilades a petites escales, extrems d'un context il·lusori, esqueixos d'elements més grans, i sempre funcionant amb dues possibilitats: una gairebé total simplificació d'aparences per mitjà d'una certa uniformitat dels materials externs, i una més que evident vinculació amb una idea ampla del cos, que fa que les obres es puguin veure com a records formals o com a extensions instrumentals. Sigui com sigui, la pretensió de l'artista és ara la de **mostrar, sobretot, els vestigis reals que parlen de l'antiheroi, tal vegada el veritable «dépeupleur», la figura de l'autor, per tant desproveïda d'imatges de transcendència i de pervivència**, expatriat a terres de l'exili on tampoc esdevindrà profeta, condemnat a escriure's perpètuament, un infinit limitat ple de reminiscències, un passat immemorial d'experiència, **una obra en ruïnes com una reverència, l'oblit que precedeix la memòria**, perllongant-se, mantenint-se, consagrada, admesa, adherida ja sense remei, també, al meu jo, com un mot d'amor (Clot, 1995, p.7).

Clot explica amb unes paraules molt adients com és aquest cos del qual parla Rom. I crec que aquesta interpretació es podria fer extensible a l'obra de molts dels artistes citats en aquest estudi. El cos entès com un element precari, desproveït de romanticismes i perfeccions, ben lluny del que entenem com un cos heroic, corpulent i fort. El cos humà entès des de la seva condició de caducitat, sotmès a les lleis de la naturalesa i això implica, susceptible de podrir-se, d'arrugar-se, de plegar-se, d'assecar-se... Estats que apropen el cos a la mort.

El cos entès des del punt de vista carnal, lluny d'entendre'l com una corporalitat superior a les altres espècies, sinó tot al contrari: les obres que estudio presenten el cos com un tros de pell, un tros de carn, un simple volum inflat o desinflat, obès o prim, però vulnerable a qualsevol petita inclemència.

La pell deshabitada es convoca també amb la peça de Rom, *Divan* (1993), que curiosament presenta una similitud també amb la peça *Pulmón* de Núria Fuster, citada anteriorment. Aquesta escultura és una simple pell, que deixa entreveure que és la funda d'un cos, ja que guarda la mateixa forma i proporcions. Rom li posa el nom de *Divan* perquè, de fet, la *tela-funda* presenta la forma d'aquest moble. A la vegada ens pot remetre fàcilment



María Diez
Pells, 2018

María Diez
Fotografía PD03 *Despu-
lles*, 2016

Ángela de la Cruz
Loose fit (Yellow), 2002

Ángela de la Cruz
Clutter, 2004

a la funda per a un cadàver; pot semblar, en efecte, que contingui un cos pesant a punt de ser enterrat. Rom (1991) no tenia por a l'hora d'afrontar-se a temes vinculats a la mort: «M'interessa el buit perquè és una qüestió tabú en la nostra cultura; ens horroritza que tingui unes connotacions de mort, de final. Però hi ha una altra manera d'entendre el buit, més oriental, una necessitat de buidar-se de coses» (p.13).

Joan Rom (1992) no parlava massa de la seva obra, era dels artistes que creia que les paraules per acompanyar una obra han de ser poques, i si n'hi ha, en tot cas, que no siguin paraules que donen una solució, sinó que funcionin com activadores de pensament:

La obra nada debe a su autor.

Aun cuando la obra de arte ocupa (llena) un espacio, su misma presencia crea un vacío, ese vacío se presenta en forma de interrogante, contiene la pregunta sobre el lugar desde el cual esta obra es contemplada. (...)

El arte no tiene por qué basarse en la pequeña diferencia, la marca que identifica el estilo, la factura, la autoría.

No querer convencer, es decir, vencer con la obra como objeto pesado, arrojado.

La posibilidad de construir sentido se encuentra muy a menudo no en el centro de lo que se nos propone, sino en los márgenes, en el límite entre el objeto y el mundo, en el lugar donde se produce un hundimiento de lo visual (p.17).

El meu procés de treball ve acompanyat per la fotografia i per petites proves matèriques que complementen la comprensió d'allò que m'ocupa en aquell moment.

La petita instal·lació *Pells* consta d'uns embolcalls que han quedat deshabitats.

Les pells, per la seva banda, s'han després del cos, ja no queda res del cos que habitava dins, només un rastre. La pell ja no té a qui subjectar, ja no té on agafar-se i queda amorfa, sense raó de ser, és un vestigi d'allò que un dia va ser cos. Esperen embolcallar un nou cos; pells a l'espera. Estan en aquest estat límbic, entremig de la mort i la vida.

Llibreta de Notes M.D.S., novembre 2018

La fotografia *PD03 Despules* (2016) és la pell d'un sofà que em vaig trobar al carrer. Encara es poden endevinar certes arestes que recorden a l'estructura interna que hi havia, i que permeten que el volum tingui un punt de rigidesa i es pugui mantenir mig dret. Sembla que el cos que l'habitava s'acaba de desenfundar la seva pròpia pell i l'ha deixat abandonada. Encara hi ha rastres de vida.

L'artista gallega Àngela de la Cruz (La Coruña, 1965) té moltes obres que es poden inscriure en aquest apartat de *La pell deshabitada*. Comença la seva carrera artística des de la pintura, però des que decideix treure el bastidor dels seus quadres i agredir, trencar o simplement deixar a terra els seus llenços es perd el concepte de pintura; i queda com anecdòtic davant d'allò que ens presenta: una pell agredida violentament que forma una volumetria corpòria.

«Objectes específics» és una expressió trobada per Donald Judd (De la Cruz, 2006) per designar aquestes obres tridimensionals que no són ni pintura ni escultura:

Aquesta expressió es pot aplicar a una àmplia varietat d'artistes, aplicant-se també al minimalisme, del qual el propi Judd era ja en el moment un dels exponents màxims i un dels principals portaveu.

(...) Judd veia en l'objecte tridimensional l'alternativa per excel·lència al camí sense sortida al qual segons ell, tant en pintura com en escultura s'havia arribat i la possibilitat de superació de les restriccions i limitacions inherents a aquestes –el pla rectangular bidimensional col·locat sobre la paret, o l'ús de materials com la tela i la tinta a l'oli, o l'il·lusionisme i la èmfasis en la dimensió òptica. (...)

Les noves possibilitats per a l'obra d'art obertes per l'objecte específic, i més en particular pel minimalisme, com alternatives a les insuficiències i als camins sense sortida de la pintura i l'escultura, són un capítol determinant per la manera com Àngela de la Cruz va conceptualitzar certs aspectes del seu treball i va construir el seu propi llenguatge (pp.11-12).

En una conversa amb Trevor Smith, Àngela de la Cruz (2006) explica el conflicte que li va representar estudiar pintura:

Durant la meua època d'estudiant d'art, tenia la sensació que la pintura era considerada l'«aneguet lleig». Hi havia un sentiment d'antipintura, de mort de la pintura. La pintura estava en crisi, i en general era el menys interessant que passava. Recordo que em van dir que la pintura era una activitat patriarcal i, des del punt de vista teòric, sense cap interès per a una artista-dona. (...)

Penso que tot això em va fer tenir plena consciència de ser pintora, no sense un cert sentiment de vergonya, ja que qualsevol altra forma d'art semblava molt més atractiva.

Mirant enrere, tots aquests sentiments de malestar en relació a la posició que la pintura ocupava van determinar en certa mesura el treball que faria després. Pensava **que si la pintura havia perdut la seva posició, no quedava**

una altra alternativa que explorar el seu llenguatge des d'una perspectiva històrica (p. 183).⁵⁷

L'artista sotmet la pintura a un procés de transformació perdent-ne cada cop més la referència. Té multitud de sèries d'obres en què en algunes conserva el marc, però la pintura agafa relleus orgànics (*Loose Fit*, 2002). En d'altres (*Clutter*, 2004), De la Cruz trenca els quadres inclòs el bastidor de la tela, de manera que aquestes es presenten com un cos caigut amb una volumetria orgànica. En la sèrie *Deflated* no hi ha marc de manera que senzillament ens trobem davant d'una tela pintada que penja tan sols d'un punt, i agafa una gestualitat natural fins arribar a la sèrie *Nothing* (2004), on ja no hi ha ni el marc, ni tan sols la paret i la tela queda arrugada a terra. De la Cruz explica: «El concepte *Nothing* va començar per ser una bona manera de reciclar pintures que d'alguna forma s'havien esgotat. No era una qüestió que les pintures fossin bones o dolentes, però abans ja havien complert la seva funció de pintures» (De la Cruz, 2006, p.21).

La meua peça *Pell groga* (2017), tot i no haver estat anteriorment una pintura, té molt a veure amb la sèrie *Nothing* d'Àngela de la Cruz. És una simple tela embeguda en silicona i es presenta reposant a terra sense buscar una forma definida. La silicona un cop assecada és un sòlid, però pel seu aspecte viscós i el seu acabat em fan pensar en un líquid petrificat. Les pintures de De la Cruz sempre m'han donat aquesta mateixa sensació. Cito aquí un fragment dels meus apunts després d'haver treballat amb silicona:

És un material sense memòria. No recorda en cap moment el gest anterior, no deixa marca, viu el present i borra tot rastre de passat. Fins i tot si li fas un tall amb cúter, s'esborra sobre si mateix.

La silicona és desmemoriada, una massa que tendeix a ajuntar-se per molt que la separis, busca la massa, la densitat, es cola per tot arreu... sense por.

Llibreta de Notes M.D.S., octubre, 2016

Cal assenyalar que aquí podríem fer una distinció processual que fa que la meua peça i les seves de la sèrie *Nothing* distin conceptualment

⁵⁷ Traducció pròpia de l'original: «During my time at college, I felt that painting was considered to be the "ugly sister". There was a sense of antipainting, the death of painting and so on. It was perceived to be in crisis and generally thought to be less interesting than everything else that was going on. I remember being told that painting was patriarchal activity and that it was theoretically unchallenging for any female artist. (...) I think that all of this made me very conscious of being a painter, quite ashamed in a way, as every other art form seemed far more glamorous. (...)

Thinking back, all these feelings of uneasiness about the position of painting to a certain extent determined the work to come. I thought that if painting had lost its position, what was left was to carry on with its language, from historical perspective.»



Ángela de la Cruz
Deflated (Yellow), 2002

Ángela de la Cruz
Nothing VI (White), 2004

María Díez
Pell groga, 2016
Tela i silicona
Mides variables:
2x120x40 cm

Ángela de la Cruz
Clutter Wardrobes II,
2004

Ángela de la Cruz
Half Clutter, 2004

en una cosa: De la Cruz per arribar fins aquí ha passat per un procés de destrucció. Si el punt de partida és una pintura, això ara és una pintura menyspreada arrugada i a punt per ser llençada a la paperera. De fet hi ha fins i tot aquesta ambivalència. És obra o són escombraries? Com ella mateixa explica en la cita anterior, la idea sorgeix de totes aquelles pintures que van ser descartades i després decideix presentar com a tals.

En el meu cas vaig abocar un pot de silicona tintada de groc sobre una tela, amb la intenció de viure l'experiència de veure com aquest material passa de líquid a sòlid, fins que es congela en aquesta viscositat. Percebem que té un pes gran per les seves arrugues i la seva caiguda. El seu aspecte em fa pensar en una pell interior, com si estiguéssim veient l'intradós del cos d'una manera inèdita totalment exposada a la intempèrie, en un estat vulnerable, ja que és una pell que sempre ha restat a dins, protegint una interioritat. De la Cruz descriu el seu recorregut a través de la pintura:

Siempre he pensado que mi pintura es en realidad una imagen figurativa. Hace mucho tiempo que dejé de pensar en la diferencia entre imagen y objeto. Creo que, a través de mi experiencia pictórica, he llegado a un momento en el que la obra ha ido asimilando o desarrollando un lenguaje propio. En los últimos años he estado explorando la idea de *Clutter* (amasijo), y me he dado cuenta del poco interés que llevo a tener por la superficie. O más que desinterés, lo que quiero decir tiene que ver con **la democratización de la pintura: ha llegado un momento en donde veo como todas las piezas se convierten en la misma, y como van desapareciendo. Ya no tengo aquel apego a la imagen, ya no me preocupa tanto ser la mano que pinta.** Por ejemplo *Clutter with Blamket* (amasijo con manta) y *Half Clutter* (medio amasijo) están basadas en las imágenes del 11-M y en la Guerra de Irak, en la idea de representar algo que esta vivo o muerto y cubierto por una manta. De este modo, **toda noción de objeto-pintura y pintura-objeto desaparece, para mi es la pintura como un ser;** pero lo interesante en mi obra es el hecho de que sigo utilizando pintura (Álvarez Basso, 2005, p.30).

Per tant, la mateixa artista qüestiona on està el límit, de si allò s'ha de llegir com una pintura. D'una banda, hi ha una emancipació del concepte de pintura com a tal, per convertir-se en escultura tridimensional; però de l'altra, sembla que De la Cruz no es desvincula mai del tot d'aquesta pràctica artística. En aquest sentit, també és interessant veure una altra obra de la Cruz on el punt de partida no és el llenç, sinó una sèrie de mobles que tenia a l'estudi i no volia llençar. Amb *Clutter with Wardrobes I i II* (2004) l'artista utilitza la mateixa estratègia que amb la sèrie de pintura *Clutter* però aquest cop amb armaris. Els armaris s'apilen i s'encaixen entre ells. Hi ha un canvi, doncs, amb el material tractat, i també es veu a través de les seves paraules que hi ha una intenció de supplantar la corporalitat humana:



Maria Diez
Tota la pell, 2018
Espuma, film transparent
44x28x25cm

Maria Diez
PD02 *Pell arrapada*,
2018

Maria Diez
PD10 *Pell mullada*, 2018

Elegí un grupo de armarios que tuvieran mi estatura física (1,53m) y empecé a hacer permutaciones, de la misma manera que suelo hacerlo con la pintura. El antecedente de las esculturas está en piezas como *Still-Life*. Se trata de otra opción de reciclaje. En el caso de las pinturas, durante el proceso de realización de *Clutter* identificaba la tela con un contenedor; durante el proceso de los armarios, estos a su vez actuaban como contenedores de su mismo material, identificando un nuevo espacio físico de modo similar al de las pinturas. En ambos casos había caducado su primera función de objetos (Álvarez Basso, 2005, p.33).

No he trobat cap entrevista en la qual Ángela de la Cruz tracti directament la qüestió de la corporalitat, però sí que hi ha de tant en tant aquesta referència al seu propi cos, i des del meu punt de vista hi ha una exploració de la pintura com a pell que agafa diferents aspectes i crea un espai intern que ens pot remetre a una vida animada: «**La primera vez que corté aquel lienzo en 1996, lo colgué en una esquina y se convirtió en una especie de objeto animado, pero manteniendo todas las características de la pintura**» (Álvarez Basso, 2005, p.52).

La pell per si sola, desproveïda del seu cos encara porta senyals del cos que ha habitat allà, encara respira i està insuflada d'allò que hi havia hagut. En una peça pròpia, densifico tota aquesta pell en una corporalitat atapeïda: *Tota la pell* (2018) és una corporalitat conformada només per pell. Una pell interior d'escuma tova que queda compactada i atapeïda a dins d'una altra pell fina i transparent que l'embolcalla.

Per a mi és una peça en un estat latent que com una mena de cri-sàlide o embrió està a punt de patir un procés de metamorfosi. D'altra banda, semblen uns budells enredats, unes entranyes que juntes formen una espècie d'òrgan empresonat. En ser la pell externa fina i transparent ens permet veure la concentració d'aquesta matèria atrapada i ofegada.

Finalitzo l'apartat *La pell deshabitada* amb dues fotografies: *PD02 Pell arrapada* (2018) i *PD10 Pell mullada* (2018), mostren dos fragments de pell arrugats, abandonats, buscant una corporalitat, disposats a fer de pells arrapant-se a la textura més propera. Fa la sensació que una serp els acaba d'abandonar.

Les vides de la pell

*La pell dura que s'ha de punxar,
La pell desarrelada que no té on agafar-se,
La pell pressionada a punt de petar,
La pell filamentosa que s'entreteixeix,
La pell porosa per on passa l'aire,
La pell rendida que es plega,
La pell amb escames que es perd,*

*La pell que es desenganxa del cos,
La pell membranosa translúcida,
La pell incandescent i calenta,
La pell que es refreda fins a gelar-se.*

Llibreta de Notes M.D.S., abril 2018

La pell, doncs, pot adquirir diferents formes i dureses, o bé guarda el volum del cos que l'habitava, com són els capolls de Radovanovic o bé penja desinflada com en la cel·la de Bourgeois on cada pell és una persona, tal com diu ella. En el cas del meu treball *Pell-Matriu*, més aviat es tracta d'una pell generatriu d'un cos que l'ompli, està a l'espera. En canvi, amb Fuster i Rom, la sensació és que només queden les restes, les despulles d'allò que un dia va ser cos. De la Cruz també presenta les teles de pintura com una pila de pell malbaratada.

La pell és la part visible d'allò que passa dins nostre a la vegada que pateix les inclemències externes: s'endureix, s'estova, es pela, s'arruga, es tensa, es crema, es torna blanca i es torna fosca. En les obres vistes a *La pell deshabitada* aquest embolcall està desproveït del cos, és una despulla, un recipient informe.

En aquest tercer capítol s'ha fet un recorregut pel cos entès com a contenidor, un receptacle que serveix als artistes per explorar diferents aspectes. La interioritat es deixa veure en el cas del cos entreobert i ofereix al receptor espais d'intimitat; seguidament es posa el focus en el receptacle foradat i a tots els conductes que es poden equiparar amb el sistema de fontaneria de qualsevol casa. El *cos modelable* estudia els cossos tous que queden deformats, i en el darrer apartat es desdibuixa el propi volum corpori. Per tant, es posa de manifest el cos com un espai conflictiu entre dues realitats: interior i exterior, el cos com una zona intermèdia entre allò subjectiu i allò objectiu.

4

Els Estats Mutants del Cos-Matèria



Les partícules microscòpiques que corren dins meu mai estan quietes, hi ha bacteris i paràsits que es mouen a través dels líquids que es barregen amb tots els meus òrgans interns, fets de vísceres i de matèria tova, elements flexibles que bombegen, contenen, s'estiren i s'encongeixen. Tot el que menjo passa a formar part de mi, per després expulsar-ho amb altres parts de mi, tot el que toco em toca, em contamina, tot el que inspiro s'incorpora al meu cos barrejat-se amb mes aire que després expiro. Sóc matèria, però en cada instant tinc una composició diferent atesa la transferència constant amb altres matèries.

Llibreta de Notes M.D.S., març 2019

Com més m'he endinsat en la investigació sobre el cos, tant des de la pràctica artística com conceptual, més abstracta s'ha tornat la meva visió respecte a ell: qualsevol matèria la concebo com un organisme viu, una corporalitat amb capacitat de transformar-se en funció de les condicions del seu entorn. Això provoca que objecte i subjecte, vistos des de la seva vessant matèrica se situïn a un mateix nivell, sense jerarquies, i es desdibuixa, per tant, la separació històrica entre cosa i persona.

Per ampliar aquest concepte faré referència a Jane Bennet i la teoria que exposa a *Vibrant Matter*, que demostra que tant les entitats humanes com les no humanes (inclosa la matèria inorgànica) estan compostes del que ella anomena «matèria vibrant». Per iniciar la seva tesi, Bennet (2010) comença explicant el concepte «thing-power» a través d'una petita narració en la qual es troba amb una sèrie d'elements en principi insignificants –un guant de plàstic negre, una catifa de pol·len de roure, una rata morta, un tap d'ampolla de plàstic i un bastó finet de fusta– que de seguida cobren importància en relació al seu punt de vista:

En el moment en què em vaig topar amb aquests elements, aquests passaven intermitentment de detritus a cosa – entre, d'una banda, coses per ignorar, excepte en la mesura que indicaven activitat humana (els esforços del treballador, el gest de l'escombriaire, la victòria del mata-rates) i, d'altra banda, com existents en excés de la seva associació amb significats humans, hàbits o projectes. Just després, **les coses exhibien el seu «poder-de-cosa»: emetien un avís, encara que no pogués entendre massa bé el que deien. O com a mínim, provocaven efectes en mi:** vaig ser repel·lida per la rata morta (o estava simplement dormint?) i consternada per les escombraries, però també vaig sentir alguna altra cosa: una consciència sense nom de la singularitat impossible d'*aquella* rata, d'*aquella* configu-

ració de pol·len, d'*aquell* altrament banal tap d'ampolla de plàstic d'aigua produït en massa. (p.4)⁵⁸

Bennet, doncs, concedeix als objectes el poder de ser emissors de missatges interrogants que interpel·len i afecten la pròpia existència humana. Un cúmul d'elements insignificants es tornen coses vitals en el moment que el subjecte les mira, les interpreta i les relaciona amb ell mateix. Per tant, l'autora inicia una investigació en la qual l'objecte es pressuposa actiu. A continuació, Bennet (2010) s'introdueix en la qualitat matèrica de l'objecte i el subjecte:

He intentat augmentar el volum en la vitalitat de la materialitat per se, perseguint aquesta tasca fins ara centrant-me en els cossos no humans, és a dir, representant-los com actius més que com a objectes. Però el cas **de la matèria com a necessitat activa també reajusta l'estat dels actius humans: no negant els poders increïbles i horribles de la humanitat, sinó presentant aquests poders com evidència de la nostra pròpia constitució com a materialitat vital**. En altres paraules, **el poder humà és una mena de «poder-de-cosa»**. A un primer nivell, aquesta afirmació no és controvertida: és fàcil reconèixer que **els humans estan formats per parts materials** (la mineralitat dels nostres ossos o el metall de la nostra sang o l'electricitat de les nostres neurones). Però és més difícil concebre aquests materials com animats i autoorganitzats, en lloc de com a mitjans passius o mecànics sota la direcció d'alguna cosa no material, és a dir, d'una ànima o d'una ment activa. (...)

Ara estem en una millor posició per designar aquesta altra forma de promoure la salut i la felicitat humana: *elevant l'estat de la materialitat de la qual estem compostos*. **Cada humà és un compost heterogeni de matèria meravellosament vibrant, perillosament vibrant. Si la matèria en si mateixa és animada, no només es minimitza la diferència entre subjectes i objectes, sinó que es millora l'estat de la materialitat compartida de totes les coses**. Tots els cossos es converteixen en més que en simples

⁵⁸ Traducció pròpia de l'original: As I encountered these items, they shim mied back and forth between debris and thing-between. on the one hand. stuff to ignore. except insofar as it betokened human activity (the workman's efforts. the litterer's toss. the rat-poisoner's success). and, on the other hand, stuff that commanded attention in its own right, as existents in excess of their association with human meanings, habits, or projects. In the second moment, stuff exhibited its thing-power: it issued a call. even if I did not quite understand what it was saying. At the very least. it provoked affects in me: I was repelled by the dead (or was it merely sleeping?) rat and dismayed by the litter. but I also felt something else: a nameless awareness of the impossible singularity of that rat. that configuration of pollen. that otherwise utterly banal. mass produced plasticwater-bottle cap.

objectes, ja que els «poders-de-cosa» de resistència i de l'agència de proteïnes porten a un alleujament més agut (pp. 10-13).⁵⁹

Com Bennet, concebo la matèria per se com un cos amb entitat pròpia i, com a tal, amb capacitat d'actuar i de mutar. Des d'aquesta vessant, l'objecte i el subjecte estan a un mateix nivell, ambdós són cossos matèrics amb una naturalesa activa i persistent. Des d'aquesta concepció qualsevol material és susceptible de ser un cos.

En aquest apartat exploro el cos des de la vessant matèrica, la qual permet als artistes disgregar, acumular, expandir o despullar qualsevol entitat corporal. D'aquí sorgeix la distribució de quatre apartats:

El cos dispers agrupa obres en les quals el cos es disgrega en múltiples elements que es dispersen en l'espai.

El cos com a amalgama analitza la concepció del cos com a conjunt de materials heterogenis.

De dins cap a fora engloba artistes que prescindeixen del límit corporal per presentar l'interior amb la condició d'externalitat.

La corporalitat expansiva. Els estats mutants intercanviables se centra en obres que transcendeixen la corporalitat humana per abordar el concepte de matèria com a ésser amb una entitat pròpia.

4.1 _ El cos dispers

Som fets de matèria heterogènia que s'atrau i es repel·la, s'ordena i es desordena.

De vegades compactats, conglomerats atapeïts i d'altres disgregats, dispersats en un espai infinit.

Llibreta de Notes M.D.S., gener 2019

⁵⁹ Traducció pròpia de l'original: I have been trying to raise the volume on th vitality of materiality per se, pursuing this task so far by focusing on nonhuman bodies, by, that is, depicting them as actants rather than as objects. But the case for matter as active needs also to readjust the status of human actants: not by denying humanity's awesome, awful powers, but by presenting these powers as evidence of our own constitution as vital materiality. In other words. human power is itself a kind of thing-power. At one level this claim is uncontroversial: it is easy to acknowledge that humans are composed of various material parts (the minerality of our bones, or the metal of our blood, or the electricity of our neurons). But it is more challenging to conceive of these materials as lively and self-organizing. rather than as passive or mechanical means under the direction of something nonmaterial, that is, an active soul or mind. (...)

We are now in a better position to name that other way to promote human health and happiness: to raise the status of the materiality of which we are composed. Each human is a heterogeneous compound of wonderfully vibrant, dangerously vibrant, matter. If matter itself is lively, then not only is the difference between subjects and objects minimized, but the status of the shared materiality of all things is elevated. All bodies become more than mere objects, as the thing-powers of resistance and protean agency are brought into sharper relief.



Ramon Guillen-Balmes
Arqueologia d'artista,
1991-92. Exposició
"Agafeu-vos de la mà i
pugeu a l'infern. Ramon
Guillen-Balmes", -
MAC-Can Palauet,
Mataró, 2016

Anette Messenger
Les restes II, 2000

Maria Diez
Treballs d'Estudi, 2017

La corporalitat es pot tractar des del punt de vista de massa descomposta, en què una sèrie de partícules o diferents volums dispersos s'entenen com un conjunt. Ramón Guillen-Balmes en la instal·lació *Arqueologia d'artista* (1991-92) presenta una sèrie de cinquanta-quatre elements penjats a la paret fets de feltre, fusta, cautxú i resina. És una instal·lació que sempre s'havia presentat sobre una paret blanca, però en l'exposició pòstuma que se li va dedicar a l'artista a Can Palauet de Mataró titulada «Agafeu-vos la mà i pugeu a l'infern» (2016-17), aquesta obra es mostra dins d'una habitació tancada pintada de vermell de manera que l'espectador ha de traspasar una porta tancada i trobar-se amb un espai íntim.

Les peces són estranys artefactes correctors de mides diverses: genolleres, colzeres, protectors... que ens poden recordar a torcedures o trencaments. Són objectes de funcionament ambigu que remetent a pròtesis de parts del cos i alguns d'ells semblen parts del propi cos. Actuen com a funda, sac, embenatges, reforços, bossa, extensions... i en definitiva, tot i ser exposats de manera dispersa, junts formen un sistema que es refereix al cos, o en tot cas a la seva absència. De fet, dins el títol hi ha la paraula *arqueologia*, per tant, es tracta de les parts que han quedat conservades, fragments de recobriment, restes del que era un revestiment de cos. Tot i que en aquesta obra no hi ha la pràctica habitual de Guillen-Balmes de fer peces per ser portades, sentim que poden formar part del nostre cos, ja sigui com a parts, extensions o pròtesis.

R.G.B: Este proceso de trabajo, que me relaciona artísticamente con los demás, necesita de vez en cuando volver al dibujo y al pequeño objeto obtenidos de una manera más fluida, menos tecnológica. Los «objet-trouvés» que conforman la “arqueología de artista” sólo pretenden ser **un pequeño examen de sentidos e inquietudes formales**, y por supuesto son el resultado de una necesidad. (...)

A.C: Existe desde hace años la **necesidad de llamar la atención para el tacto** más que para el espíritu. Quizás los materiales, por su calidez, se relacionan al cuerpo, a la piel, los fieltros, las maderas. El hecho de que estos materiales se presenten en su textura y color natural, por un lado, y el parecido formal con algunas partes del cuerpo, por otro, recuerdan herramientas, extensiones del cuerpo, herramientas del tacto...(Caballero, 2005, § 3 i 7).

Relaciono aquesta obra de Guillen-Balmes amb una obra d'Anette Messenger conformada per un mosaic de diferents elements tous penjats a la paret. El títol de l'obra *Les restes II* (2000) ja fa referència a les sobres d'alguna cosa, allò que ha quedat. La instal·lació es conforma per diferents fragments tous de peluix penjats d'un cordill: cames, urpes, trossos de cares, cues, orelles, etc. i en la part central del mosaic hi destaquen cinc elements més grossos: unes pells obertes que han estat prèviament buidades del farcit corresponent. Messenger juga a presentar una imatge en la qual

es barregen conceptes d'infància, diversió i innocència, amb conceptes d'absurditat, crueltat i fragilitat:

Amb aquestes grans instal·lacions l'artista sembla dir-nos que l'única cosa que realment queda és el teatre eminentment físic i al·legòric que ens porta vertiginosament per una senda en què **els personatges són compostos i des-compostos constantment**, en què les narracions adquireixen moviment i en què les aventures, com les lectures, esdevenen polifòniques en una sort de **laberints en els quals es reflecteix, bàsicament, la incertitud del temps i la fragilitat de l'existència que ens ha tocat viure** (Cortés, 2018, p.11).

Tant Guillen-Balmes com Messenger mostren un cos dispers, des-compost com un mostrari de fragments amputats. L'artista ho fa d'una manera sòbria amb objectes elaborats per ell, i Messenger ho fa d'una manera més desenfadada, amb un mosaic de retalls de peluix, però tant un com l'altre conviden a tenir una experiència que interpel·la la nostra corporalitat.

Aquestes obres em recorden a certes peces que vaig acumulant a la paret del meu taller durant el procés creatiu. Molts dels petits objectes que em trobo en el dia a dia (bosses, xarxes de fruita, coixins, tubs...) em serveixen per treballar. Hi ha moments que l'escala no és important per a mi: l'objecte petit em permet treballar amb fluïdesa, faig una correspondència directa entre l'escala "micro" i "macro". Elements que m'apropio, descontextualitzo i funcionen com esbossos del meu pensament. Es poden entendre com corporalitats autònomes o com fragments que formen part d'un mateix cos.

Una altra instal·lació que es refereix al cos dispers és *Recollection* (1995) de Mona Hatoum. Convertint parts del seu propi cos en objectes desplaçats dins l'espai expositiu, l'artista substitueix el subjecte: manipula el seu cabell rinxolat que ha anat acumulant extraient-lo de pintes, raspalls, la banyera... i en forma tires que pengen de les bigues del sostre, d'altres les enrotlla en forma de petites esferes que es dispersen per terra. Quan el visitant entra a la sala, les tires li freguen la cara produint-li una sensació molt estranya i repulsiva.

Amb la simple disposició dels seus cabells aconseguix interpel·lar la nostra pròpia corporalitat fent-nos més conscients de la nostra part més desagradable. En paraules de Hatoum (2012):

La primera experiència d'una obra d'art és física.

M'agrada que l'obra actui tant a nivell sensual com intel·lectual. Els significats, **les connotacions i les associacions sorgeixen després de l'experiència física inicial, quan la imaginació i l'intel·lecte s'activen per allò que has vist** (p.12).

L'obra *Recollection* planteja una complexa reflexió sobre la contaminació corporal, en la qual intervé també la relació entre ordre i desordre, ésser i no-ésser, forma i no-forma, vida i mort. Hi ha la presència del cos d'una manera molt filtrada i dispersa. Hatoum ens demana que no considerem aquesta frontera ambigua entre el cos i l'alteritat amb horror i disgust, sinó com una meravellosa obertura cap a una nova manera d'entendre la identitat. Partint de l'experiència com a migrant, separada de la seva terra libanesa, l'artista insisteix a fer-nos entendre que tots som el mateix, independentment d'on venim i on anem, tots som en definitiva cossos físics, matèria.

La instal·lació ens enfronta amb les parts més alienes i desagradables de nosaltres provocant-nos inquietud i sorpresa. En canvi Fèlix-González Torres (Cuba, 1957- Miami, 1996) ho fa amb un element dolç, ja que suplanta el cos del seu company absent per una muntanya de caramels de tots colors, el pes dels quals equival al del cos del difunt.

L'artista va realitzar diverses obres que fan referència a la història d'amor que va viure amb el seu company Ross Laycock, mort per la sida cinc anys abans que ell. En aquesta obra el públic es troba davant del cos «sa» de Laycock i cada visitant és convidat a agafar-ne una part. L'acció que acompleix el públic en menjar els caramels i fer reduir la mida de l'obra és equiparable a la pèrdua de pes i patiment que aquest va viure abans de morir; com si desaparegués. Els responsables de l'espai expositiu es comprometen a renovar el mateix pes de caramels quan aquests s'acabin. Això és una manera de perllongar la seva existència. L'acció de cada participant en ingerir el dolç remet a l'acte catòlic de la comunió, en la qual es rep el Cos de Crist. Potser l'artista buscava reproduir l'essència de Ross Laycock a través de cada una de les persones que menjava un caramel.

González-Torres té diverses peces que desapareixen al llarg del temps, fetes amb xupa-xups, amb xiclets, etc., i que es van reposant constantment, per tant, són infinites. Per a l'artista el públic hi juga un paper important, així doncs, quan li pregunten si els seus treballs són una metàfora sobre la relació que hi ha entre l'individu i la multitud, González-Torres respon:

Quizá entre lo público y lo privado, entre lo personal y lo social, entre el temor a la pérdida y la alegría de amar, de crecer, de cambiar, de ser cada vez más, de perderse lentamente y volverse a llenar de cero. Necesito la interacción del público. Sin público, estas obras no son nada, nada. Necesito que el público complete la obra. **Pido al público que me ayude,**

4. Els estats mutants del cos-matèria



Felix González-Torres
Sin título, 1991

Mona Hatoum
Recollection, 1995

Anish Kapoor
Mother as a mountain,
1985

Anish Kapoor
Shooting into the corner,
2009

Anish Kapoor
Svayambhu, 2007

que se responsabilice, para formar parte de la obra, para participar (Rollins, 1993, p.23)⁶⁰.

En canvi, en una altra ocasió González-Torres parla sobre el seu públic dient:

Quando me preguntan «¿quién es tu público?», contesto con total franqueza, Ross... Mi público era Ross...Después de hacer todas estas muestras quedo agotado, porque trato de encontrar en las sobras alguna presencia personal, mía. **Es que yo no soy mi arte. No es la forma, ni la configuración, ni la manera en que estas cosas funcionan lo que se pone en cuestión. Al que se cuestiona es a mí.** (...) Yo quiero controlar el dolor. También tiene que ver con el exceso de placer...y primero que nada, tiene que ver con Ross. En segundo lugar quería complacerme a mí mismo, y recién después al resto (Cué y Bello, 2010, p. 9).

De la mateixa manera que González-Torres construeix una muntanya de caramels, Anish Kapoor en fa una de pigments vermells per recordar la seva mare. *Mother as a mountain* (1965) forma part de la seva extensa col·lecció d'escultures fetes amb pigments de colors purs i vius que Kapoor (2006) utilitza com estratègia simbòlica: «**Trabajo con rojo porque es el color de lo físico, de lo terrenal, de lo corporal**» (p.37).

La forma de l'escultura *Mother as a Mountain* per a l'artista evoca l'espai íntim de la vagina, la forma robusta de la figura femenina o la presència monumental de la natura com una muntanya. El fet de reproduir i multiplicar la forma central de l'escultura és una estratègia visual que s'utilitza molt en els temples hindús amb l'objectiu de transmetre allò sagrat i diví. La referència a diferents tradicions és molt comú en el treball de Kapoor, però sempre accedint a temes universals que van més enllà de les particularitats d'una cultura o religió. El fet de deixar a terra la taca de pigment perimetral que sembla que es fongui provoca que veiem l'escultura com un cos efímer i descompost en micropartícules que s'han unit per formar aquesta corporalitat simbòlica o bé que es poden dissoldre en un moment donat. L'artista explica que vol causar la sensació que aquests volums de pigment surten de terra, com si sempre haguessin estat allà. Kapoor (2016) assumeix l'espiritualitat i qüestiona com expressar que som més que simple matèria:

⁶⁰ Traducció pròpia de l'original: Perhaps between public and private, between personal and social, between the fear of loss and the joy of loving, of growing, of changing, of always becoming more, of losing oneself slowly and the being replenished all over again from scratch. I need the public interaction. Without a public these works are nothing, nothing. I need the public to complete de work. I ask the public to help me, to take responsibility, to become part of y work, to join in.

Félix González-Torres va ser entrevistat per Tim Rollins al seu apartament de Nova York el 16 d'abril i el 12 de juny del 1993. Dins Rollins, T., Cahan, S., Avgikos, J. (1993). *Felix Gonzalez-Torres / interview by Tim Rollins; essay by Susan Cahan; short story by Jan Avgikos*. New York: Art Press.

Lo primero es que nosotros mismos somos objetos materiales, nos vemos a nosotros mismos como algo material. Mira, aquí estoy. Y aún así se requiere mucha reflexión para asumir en el fuero interno, que hay algo más, que no solo soy esto. Esa proposición entre lo material i lo inmaterial o lo no-material es verdaderamente fascinante.⁶¹

L'obra del mateix artista, *Shooting into the corner* (2009), també és l'analogia d'un cos dispers. Consisteix en un canó que a intervals regulars dispara projectils de cera vermella contra un racó de la sala, de manera que aquesta es va acumulant com una muntanya. Per tant, l'obra canvia continuament d'aspecte i es va conformant a partir de les canonades. És evident el caràcter agressiu i violent d'aquesta peça que evoca les ferides causades per una arma de foc.

La cera és un material d'un vermell profund i fosc amb una aparença viscosa i vital, que ens pot remetre a la sang, a la carn i, per tant, al cos. Aquesta actuació posa en evidència l'interès que té l'artista a crear entitats orgàniques auto-generades que sorgeixen i prenen forma sense que l'artista en controli la creació. Ell només posa els dispositius perquè això passi.

La cera també és la protagonista de l'obra *Svayambhu* (2007), en la qual un bloc de cera vermella de la mida d'un vagó de tren travessa diverses sales de l'edifici on s'exposa deixant part de la cera pel camí. El títol *Svayambhu* vol dir 'allò que es genera a si mateix'. La primera vegada que Kapoor va realitzar aquesta peça va ser al Museu de Belles Arts de Nantes, l'any 2007. El cos progressa sobre un mecanisme automàtic que el fa avançar lentament i en una progressió dolorosa ja que els arcs o portes són massa estrets per a tota la massa de cera. Darrere de cada impàs, el bloc irromp a la sala emulant una espècie de part on el rastre de la cera sobrant taca les parets blanques. El meu interès aquí és entendre la corporalitat d'aquesta massa vermella que agafa la seva forma en funció dels obstacles que la limiten i li produeixen aquesta extrusió.

Amb *el cos dispers* els artistes juguen a disgregar les parts del cos: Messenger i Guillen-Balmes els reparteixen per la paret, Hatoum amb boles de cabell propi repartides per tota la sala i González-Torres i Kapoor disgreguen el cos i en fan una muntanya. Exploren la precarietat i la vulnerabilitat del cos, posant èmfasi en la nostra presència física que tots tenim per igual, i que com a tals, podem transformar-nos, desgastar-nos i trencar-nos. Quan no hi ha límits no hi ha protecció.

D'altra banda, amb Kapoor i *Shooting into the corner* o *Svayambhu* hi ha una presa de consciència de la conformació del propi cos com quelcom no aïllat ni del tot autònom. El cos queda sotmès o modelat

⁶¹ Kapoor, A. (2016). *El papel del artista es cuestionar que es el objeto: Anish Kapoor.*[video]. Noticias 22 por Victor Gaspar. Consultat 9 d'octubre de 2018 a <https://www.youtube.com/watch?v=rbQXpCXqaUM>

per les contingències contextuals de l'entorn, en definitiva la corporalitat ve conformada i condicionada des de fora i queda repercutida per tot el que hi ha a l'exterior.

4.2_ El cos com a amalgama

El nostre cos està format per parts rígides i dures, com ara la nostra massa òssia, i això conviu amb altres parts toves i flexibles com són la carn i el greix que ens envolta. Dins nostre hi ha líquids, fluids viscosos, altres disgregats, parts que pesen, que s'inflen, que s'irriten... El cos és matèria i conté una amalgama de parts amb propietats diferents que conviuen com a sistema. Aquests aspectes contradictoris que fan referència al cos físic poden fer al·lusió també a aspectes emocionals, mentals o sentimentals. Dins nostre s'hi barregen constantment contradiccions a tots els nivells:

El cos, pes i lleugeresa.

D'una banda el cansament, el dolor, el terra, l'asfalt.

I de l'altra el cap, el pensament, el somni, el cel i l'aire.

Una part que tira cap avall i l'altra cap amunt.

El cos, dur i tou.

*D'una banda, l'estructura, els ossos, les creences imposades,
i de l'altra la carn, el greix, el desig animal.*

Una part que es resisteix immòbil

i l'altra que es mou amb ànsies de llibertat.

Llibreta de Notes M.D.S., setembre 2018

Hi ha una sèrie d'artistes que treballen molt amb l'acumulació de materials, ja sigui trobats, modelats, construïts, trencats... A partir de concentrar-los, confrontar-los, entreteixir-los o crear estats de tensió entre ells presenten volums heterogenis que transmeten una naturalesa corpòria.

Es tracta de peces molt centrades a confrontar materials amb característiques oposades i fer conviure en una mateixa peça allò tou i allò dur, flexible i rígid, viscos i sec, formal i amorf... conjunts inversemblants amb característiques matèriques diferents, les quals som capaços de comprendre i ens interpel·len perquè nosaltres mateixos les compartim.

L'artista basca June Crespo (Bilbao, 1982) produeix objectes resultants de l'assemblatge entre diverses matèries on de vegades també s'inclouen imatges bidimensionals. El treball de Crespo és molt processual i intuïtiu, treballa a partir del diàleg amb els materials que té entre mans i la seva combinatòria; recopila i s'apropia d'elements extrets del circuit de consum,



June Crespo
The same heat. 2017

June Crespo
Ser dos, 2017

June Crespo, Ana Dot,
Lucía C.Pino, Rosa
Tharrats
«Y escucho tus pasos
venir», 2018
Galería Heinrich Ehrhardt

June Crespo
Sense títol, 2018

Rosa Tharrats
Bertical, 2018

Rosa Tharrats
Prototaxis, 2018

els recontextualitza i els articula de diferents maneres per tal de provocar sensacions d'estranyesa.

Es una metodología combinatoria o un sistema basado en la prueba y el error, hasta que se produce algo que me llama la atención o que genera cierto impacto. Por eso mismo, por el hecho de tener que trastear para poder ver cosas, me pasa a menudo que esos hallazgos se producen cuando menos lo espero, cuando estoy trasladándome u ordenando. Hay algo en la acción de juntar o amontonar que está muy integrado en mi forma de hacer y es porque rescato muchos de esos momentos en los que debo reorganizar elementos, a veces sin ser muy consciente. (...) **El resultado es una acumulación de decisiones conscientes e inconscientes, pero también de circunstancias, accidentes, errores de cálculo y desviaciones de una idea-motor o intuición que se dan en una negociación sujeto-objeto** (Navarro, 2014, §12).

L'exposició a l'espai Carreras Mugica (Bilbao, 2017-18) sota el títol «Ser dos» estava formada per una sèrie d'escultures en les quals no hi ha una definició d'un dins i un fora, però en canvi provenen d'elements que contenen substàncies, com ara els radiadors. Per tant, s'insinuen punts d'entrada, orificis i drenatges que es poden relacionar amb el cos per l'escala i per com estan disposats; amb paraules de Crespo:

Uno de los intereses que es estructural en mi trabajo es el hecho de generar una resonancia física o corporal entre los objetos y el espectador que de algún modo active un escenario afectivo entre ellos, cierta tensión en ese encuentro. Y una voluntad de traducir o trasladar experiencias físicas a las propiedades materiales y a la articulación de como se forman los objetos (Navarro, 2014, §7).

És a dir, Crespo utilitza els materials mateixos per parlar d'experiències físiques pròpies: el pes, l'estirament, l'encongiment, la calor... En l'exposició «Ser dos» l'artista té diverses peces on combina volums de ciment en forma de fragments d'un radiador tradicional i mantes o alguna peça de roba. Es confronta un material dur i pesant amb un altre tou i lleuger, una estratègia molt utilitzada per Crespo. Els elements dialoguen sense complexitats, un sobre l'altre, o bé un embolica l'altre i junts formen una massa corpòria, o dues de juntes.

La peça *The same heat* (2017) està conformada per una massa interna sòlida de ciment en forma de radiador, de la qual surten unes barnilles d'acer que fan evident d'alguna manera el concepte de canal des d'on surt alguna cosa; una manta embolica la massa de ciment. La manta està fixada per una cinta adhesiva que queda a la vista, fet que ens remet al gest i a l'espontaneïtat, no hi ha res que amagui el procés utilitzat.



Elena Aitzkoa
Sustrato dinamita, 2017
Performance espai
Rosa Santos Gabriel

Elena Aitzkoa
Regazo, 2014

Elena Aitzkoa
Ranas-òrganos-voz,
2015

Judith Scoot
Sense títol, anys 90

Maria Diez
Proves de taller, 2019

Maria Diez
Proves de taller, 2019

Anette Messenger
Sousvent, 2004-10

Ser dos (2017) és una peça conformada per un jersei clavat a una columna amb un parell de claus, les mànigues queden penjant subjectant dos recipients semblants però de proporcions diferents, una espècie de cantimplors de les quals podem percebre els orificis. La peça de roba combinada amb aquests elements contenidors de líquid té una ressonància de cos.

«Escucho tus pasos venir» (2018) és una exposició en la qual participa June Crespo junt amb Lucía C. Pino, Anna Dot i Rosa Tharrats. Els quatre treballs s'articulen entre ells gràcies a compartir l'estratègia de transformar la matèria, travessar-la i desmuntar-la i així establir un diàleg entre allò eteri i allò sòlid, entre l'aparença i la realitat.

En ese ensamblaje escultórico, de ondas en el caso de Lucía C. Pino, de canalizaciones en el de June Crespo, de fragmentos monosilábicos en Anna Dot y telepáticos en el de Rosa Tharrats, **se genera una ruta psicodélica en el que las ideas se escurren líquidas entre los dedos de las manos y los registros formales y discursivos se transforman en percepciones caleidoscópicas.** (...)

Parece que las piezas, aunque desarrolladas con independencia unas de otras, propongan cierta reacción en cadena. La visión como nueva forma de hacer. Desquebrajando la continuidad de ese relato como la mano que entra y sale del chorro de agua o «la mano que sostiene un puñado de lluvia». Es ahí, justo ahí, donde tiene lugar el trabajo de C. Pino, Crespo, Dot y Tharrats. Lava blanda que cubre los cuerpos y los volúmenes dispuestos en el espacio de la galería; que se arrastra y que reptar como aquel desnudo bajando una escalera de Marcel Duchamp, aquel que precisamente en su continuidad rota abandonaba parte de su ser a su paso.⁶²

En aquesta exposició Rosa Tharrats té dues peces de roba. En una d'elles, *Protaxis* (2018) una samarreta estampada de flors vesteix i s'adapta a un canal ceràmic que fa de tors, i en una altra peça dempeus, *Berical* (2018), unes pedres pesants fan de base a un pal del qual penja una sabata i culmina amb un plomall rosa. Per tant, Tharrats també juga a crear unes amalgames de materials que combinen propietats oposades (tou i dur, rígid i flexible...), propietats que també estan contingudes en el nostre propi cos, i que, per això, som capaços de comprendre com funcionen.

L'artista basca Elena Aitzkoa (Apodaka, Alaba, 1984) és escultora i poeta, però la seva pràctica engloba la pintura, el dibuix, la performance... M'interessa concretament la seva part d'escultura, que condensa diferents objectes i elements, lliga amb nusos teles diferents i fa composicions

⁶² Escucho tus pasos venir. (2018). Lucía C. Pino, June Crespo, Anna Dot y Rosa Tharrats. Exposición Galería Einrich Ehrhardt 09/06/2018 - 25/07/2018. Recuperat el 3 de juliol de 2018 de <http://www.heinricherhardt.com/exposiciones/y-escucho-tus-pasos-venir-2018/>

heterogènies que compacta. Les seves escultures acostumen a dipositar-se a terra formant una espècie de paisatge aeri.

En l'exposició «Sustrato dinamita» (2017) la veiem al costat d'una de les seves peces mentre fa una performance amb una posició anàloga a la peça. El diàleg que s'estableix entre el seu cos i aquesta obra ens fa percebre encara més aquest objecte com un cos animat amb vida pròpia.

La peça *Regazo* amb el seu títol ens remet a la zona que queda entre la cintura i els genolls quan una persona està asseguda. Es tracta d'una massa de guix i tela amb un plec al mig, però que queda estirada sobre dos suports en forma cúbica. Em sento molt identificada amb Aitzkoa quan explica la seva manera de treballar:

La acción por encima del resultado da origen a una escultura nunca proyectada que habla de su propia vida, de su configuración y del artista. Anudados, plegados, desplegados, rotos, zurcidos, rescates, aprovechar una y otra vez lo desechado hasta que algo surge entre todo lo caído. Allí estoy, rodeada de piedras, telas y restos de otros procesos. La manera que tengo de trabajar es atendiendo las necesidades muy inmediatas de la cosa y a mis necesidades emocionales del momento. **Voy manipulando una serie de materiales, voy tomando decisiones encadenadas porque todo me interpela. Acciones que no se van a ver: meter los dedos, hacer esfuerzos, mis esculturas tienen mucha vida y un continuo trasvase de una piezas a otras.** Puede parecer que tengo terminadas dos o tres piezas y al final por un arrebato esas piezas desaparecen. No tengo miedo porque sé que todo eso da resultados. A veces soy más cauta, ir reconociendo cosas que vuelven, para no caer reiteradamente en soluciones viejas. Para esto es conveniente no intervenir todo el rato, observar, dejar posar, mimar un poco, pero es cierto, **al final suelo acabar las piezas de un modo drástico, en un gesto clausurador que de alguna manera es simplemente una decisión espontánea que surge de la experiencia acumulada en el propio hacer del objeto.** Para mi es un encuentro sorprendente y arriesgado (Spinola, Pino i Aitzkoa, 2016).⁶³

Certes peces d'Elena Aitzkoa consisteixen a embolicar teles, nuar-les per construir volumetries. Aquestes em remetent a Judith Scott, una artista americana que va basar tota la seva obra de manera obsessiva a embolicar coses amb fils, i anar fent capes i més capes de colors diferents fins a adquirir, de vegades, volumetries gegants. A còpia de construir una ànima amb diferents objectes i coses trobades, l'artista construïa volums amb formes misterioses on no podem endevinar què hi ha a dins. Qualse-

⁶³ Spinola, J., Pino, L.C., Aitzkoa, E. (19 febrer 2016). Què es el arte?. Tres escultores conversan. Recuperat el 3 de juliol de 2018 de <https://elestadomental.com/especiales/el-mes-del-arte/tres-escultoras-conversan>

vol cosa, un ventilador, una bicicleta, un carro, cadires... li podia servir com a presa per ser atrapada i embolicada amb aquesta teranyina infinita.

Scott va néixer amb Síndrome de Down i era sorda i analfabeta. Als sis anys va ser abandonada a un centres d'atenció a persones amb discapacitat i al cap de 30 anys la seva germana bessona la va rescatar i la va portar al Creative Growth Art Center d'Oakland, on va acabar desenvolupant la seva carrera artística. En el documental *¿Qué tienes debajo del sombrero?* (2010)⁶⁴ veiem imatges del seu dia a dia, treballant de manera obsessiva i disciplinada, sense pausa, en la laboriosa tècnica d'embolicar amb fils. Qualsevol objecte se l'apropia i li serveix com a volum intern per ser embolicat. Judith sempre va amb barrets i mocadors embolicats tant a sobre com a sota. El seu cap per un moment sembla una peça més.

Des del meu punt de vista, aquestes escultures són cossos oprimits formats per diferents peces heterogènies que queden atrapades i homogeneïtzades sota aquesta xarxa espessa de fils. Per mi és inevitable establir un paral·lelisme amb el cos de l'artista, el qual mai s'ha pogut expressar degut a la sordesa i l'analfabetisme, està aïllat sota una capa gruixuda aïllant, la mateixa que ella construeix per a les seves escultures. La peça *Sense títol* remet directament, encara que probablement sense intenció, a una figura humana boca avall retorçant-se a partir de braços i cames.

Poques vegades Judith Scott ens deixa veure què hi ha dins, ni tan sols hi ha pistes perquè ho puguem endevinar. En canvi, Elena Aitzkoa mostra sense filtres i d'una manera natural i espontània tots els elements que conformen les seves peces. Per exemple, m'interessa especialment l'escultura de *Ranas-órganos-voz* (2015), una agrupació d'elements dispersos. Dins del que semblen uns pantalons trobem una pinça de cabell, un tros de rajola, una tela, entre d'altres objectes. Aitzkoa utilitza el recurs de barrejar en una mateixa peça elements personals identificables, amb d'altres fets per ella, incloent-hi sovint pintura o alguna fotografia. El títol pot remetre a alguna cosa visceral, ja que fa referència als òrgans i també hi apareix la paraula *voz* que li dona una sonoritat a la peça.

Algunes de les meves proves de taller (2019) les associo amb Aitzkoa i Scott, masses de material heterogeni, amb densitats, textures i colors variats queden atrapades en un gest enèrgic de compressió generat per una pel·lícula transparent que embolcalla i compacta el contingut interior. Els elements més interns resten amagats i n'hi ha alguns molt pesants. Si bé a la vista semblen rodones toves, ja que es poden entreveure alguns materials tous com teles i espumes, a dins hi ha vols de vidre. M'interessa que el receptor les pugui agafar amb les mans i s'endugui la sorpresa del seu pes.

⁶⁴ Barrera, L. i Peñafiel, I. (directors) i Barrera, L.; Medem, J.; Peñafiel, I. (productors). (2006). *¿Qué tienes debajo del sombrero?* [documental]. Madrid: Alicia Produce.

Acumulacions, tumors, bloquejos, ràbies contingudes, paraules callades, nervis reprimits... tots ells es van entreteixint fent-se pilotes pesants impossibles de dissoldre.

Llibreta de Notes M.D.S., gener 2019

En aquesta amalgama heterogènia que conforma una corporalitat hem vist que uns artistes deixen veure el contingut i altres l'amaguen. En el cas d'Anette Messenger i la seva instal·lació *Sousvent* (2004-10) ens quedem en un punt mig: veiem les coses filtrades per un vel i de manera intermitent.

És una instal·lació molt gran en la qual regna la foscor i ens introdueix en un món íntim ocult per una tela de seda immensa que cobreix un seguit d'elements heterogenis dispersos que d'entrada no podem identificar. Aquesta tela es mou en el moment que s'engeguen uns bufadors d'aire, i això passa intermitentment, al ritme semblant de la respiració humana. Aquest vel es transforma en una pell que fa de filtre, i que de vegades tapa i d'altres desvela (gràcies a unes llums tènues i puntuals) els diferents conjunts d'elements confusos que hi ha a dins. Al fons, tocant a la paret, hi ha tres figures d'una escala similar a nosaltres, en un altre volum central s'il·lumina un conjunt que evoca els records d'infància, amb joguines i mobles petits. Un tercer volum sembla una espècie de monstre de peluix, i així successivament anem descobrint diferents petits sistemes ambigus que ens desplacen a un estat de vigília entre real i fictici, somniat i recordat, conscient i inconscient... Un enorme cos físic on conviuen diferents capes de realitat que es relacionen d'una manera aleatòria, una amalgama de records, somnis, traumes, pors... que ens introdueixen profundament en el seu món inconscient, que probablement recorda el nostre. Messenger escriu:

Un gran vel negre mogut pel vent.

Cobreix el meu present, així com el passat del lloc.

Aquesta lona agitada submergeix, vela i desvela els elements que solen rodejar-me, les meves coses a la meva casa, al sol, que manipulo, moc, trituro. M'agradaria estar **al mateix temps en el monumental i en l'íntim** (Cortés i Lebovic, 2018, p.12).

En *El cos com a amalgama* s'estudia el cos heterogeni, compost per una barreja de diferents materials amb propietats diverses: fang, tela, ciment, aire, fil, ferro, veu o so. La flexibilitat, la rigidesa, allò tou, allò dur, la matèria dispersa, la matèria compacta, mullada, seca, viscosa, humida, pesant, lleugera... totes aquestes característiques també estan contingudes en el nostre cos, i com a tals som capaços de comprendre-les. Interpel·len el subjecte-receptor transferint-li diferents estats: sensació de pes, de desequilibri, de buit, d'ofec, de lleugeresa... Per tant, la relació de simbiosi objecte-subjecte en aquest cas s'estableix per una connexió de propietats

físiques matèriques que ens fa evident que l'estat de qualsevol corporalitat és transitori i altament complex com a ésser matèric vivent.

4.3_ De dins cap a fora

Aquest apartat engloba obres que fan referència al cos des de la seva matèria interna, peces que creen imatges reversibles on tot allò interior es porta a l'exterior mostrant el que normalment resta sota la pell, i que és inaccessible.

En aquest sentit és interessant l'estratègia emprada per Javier Pérez amb una olivera mil·lenària (*Vida quieta*, 2015). L'artista realitza un motlle de l'olivera per tal d'abocar-hi resina transparent tintada de vermell. Una operació complicada amb l'objectiu de mostrar una imatge inèdita d'un arbre, despullat de la seva carcassa externa. Tot es torna homogeni deixant-nos veure l'essència d'una forma translúcida que ens recorda a un líquid congelat.

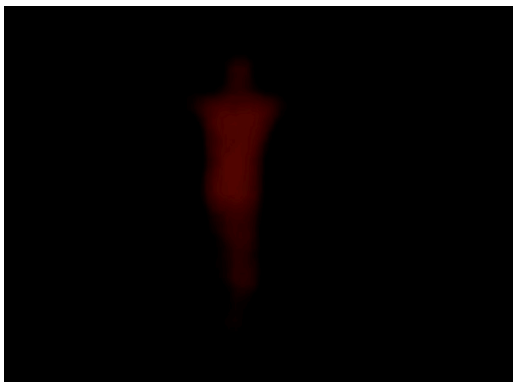
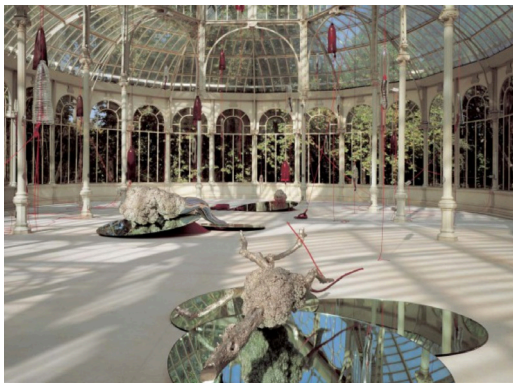
Yo quería acceder a su interior y hacerlo visible; despojarlo de su capacidad y, como si de un cuerpo desollado se tratara, mostrar su funcionamiento interno. Al aportarle el aspecto líquido y traslúcido de la sangre como en una transfusión sanguínea, convertirlo en algo visceral como un corazón con su capacidad de irradiar vida (Pérez, 2004, p.12).

L'olivera es va exposar al Palacio de Cristal dins la instal·lació de l'artista *Mutaciones* (2005). Aquesta peça ocupava un lloc central del palau sobre una muntanya de sorra i al voltant es desplegava la resta de la instal·lació formada per diferents peces que apareixien com organismes vius ambigus. Formes que semblava que estiguessin en mig d'un procés de mutació genètica i que remetien tant a vegetals i minerals com a fragments animals. En les masses de pell metàl·lica brillant es reconeixien formes que s'associen de la mateixa manera a vegetals i a animals, formes en evolució, en creixement. En paraules de Pérez (2004):

Formas germinales que parecen condensar una gran energía interior. Formas que parecen autogenerarse en movimientos de implosión y explosión. La disposición en el espacio será caótica, estableciéndose conexiones entre sí y con el resto de las obras de la exposición. (...)

Puedo apreciar en estas formas algo que está en el límite de lo monstruoso, como **una mutación genética que ha quedado a media evolución.** (...)

He asociado estas formas vegetales y animales con la piel plateada quizás porque necesitaba despojarlas de sus apariencias originales, para entender algo más de estas formas. Algo semejante ocurre con el olivo. Se establecen asociaciones que en la naturaleza nunca se darían. Nunca existiría un árbol rojo translucido, pero yo lo puedo sentir tan natural como el original (p.13).



Javier Pérez
«Mutaciones», 2005
Palacio de Cristal

Javier Pérez
Vida quieta, 2015

Javier Pérez
Mutaciones VII, 2005

Javier Pérez
Video *Sombras*, 1998

La peça *Mutaciones VII* (2005) és de la família de les peces metàl·liques però està feta amb la mateixa estratègia que *Vida quieta*. Aquest cop Pérez fa el motlle d'una composició híbrida: una espècie de coliflor i unes branques. En traspassar-ho tot a la resina de polièster tintada de vermell torna a aparèixer aquest estrany efecte d'interioritat corporal, una massa mutant desproveïda de la seva membrana protectora, de manera que la seva forma queda desenfundada.

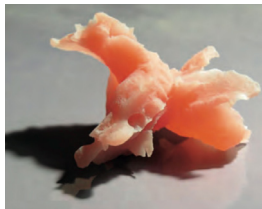
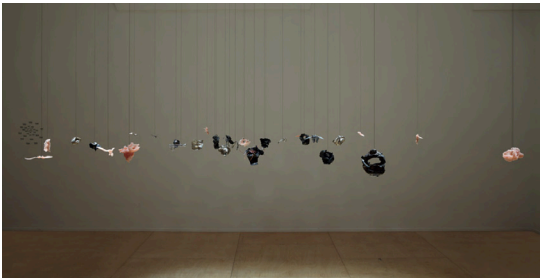
Això ens porta a una altra de les obres de Pérez, *Sombra* (1988) on a través del vídeo l'artista mostra un espectre de llum que podem endevinar que és una persona caminant, però de manera confusa, ja que els límits es desdibuixen i la figura es perd en forma de taca de calor que camina. Per tant, queda l'home en una situació desprotegida i quasi sense corporeïtat, no hi ha pell que retingui, tal com explica Pérez (2004):

«Sombra» de 1998 es una video-proyección en la que se vuelven a confrontar opuestos. Muestra una figura humana que corre de espaldas hacia el vacío pero sin poder avanzar. **Parece no tener cuerpo, como si hubiese perdido la barrera epidérmica y le quedase únicamente su principio vital.** Parece desprender calor, como si se tratara de una figura térmica o una llama en continuo y lento movimiento. Su visión resulta placentera y hasta hipnótica y sin embargo, a la vez, puede provocar una inquietante sensación de vacío y vértigo. Su constante búsqueda en la oscuridad resulta desoladora y estremecedora y sin embargo no podemos evitar sentirnos atraídos por ese impulso mental de seguir sus movimientos (p.16).

La reversibilitat del cos per tal de veure la seva interioritat la materialitza de manera literal Juan Luis Moraza amb la instal·lació *Dividuos* (2009). Està formada per motlles de cranis humans, però, a més a més, invertits, com si li donéssim la volta a un mitjó (fent que allò convex es converteixi en còncav, l'interior en exterior), invertint el seu sentit: l'interior queda desplaçat a fora i el lloc de l'espectador es situa a l'interior. El revers dels cranis crea figures monstruoses vagament antropomòrfiques (Moraza, 2015).

Moraza explica que aquesta sèrie de cranis parteix de l'evidència que estar viu no és no estar mort, atès que les nostres estructures orgàniques són matèria igualment i la diferència entre un mort i un viu és només un lleuger dinamisme metabòlic que ens aporta sensibilitat i consciència. Per tant, Moraza (2015) té molt present que el cos és matèria que es transforma:

Digamos que, **cuando mueres, tus procesos corporales de intercambio de energía y materia con el mundo continúan,** pero concluyen la narración fenomenológica y los intercambios de la información. Funcionan como una radiografía material, o dicho de otra manera, la radiografía nos conduce a los huesos, nos reduce radicalmente a entidades físicas (p.161).



Juan Luis Moraza
Dividuos, 2009

Juan Luis Moraza
Interior, 2009
Concavexo, 2009
Reverso de sonrisa, 2009

Juan Luis Moraza
SI, 2004

Juan Luis Moraza
Beso de orquídea, 2004
Troiusme, 2004
Obscuidad, 2004
Kissdome, 2004

La instal·lació està formada per un conjunt de peces que pengen del sostre i queden suspeses a l'altura dels nostres caps, s'estableix així una relació de cos a cos en la qual l'espectador pot tenir la sensació de ser a dins a la vegada que fora del propi cos. En paraules de Moraza (2015): «**Algunas de esas obras cierran el exterior convexas y te condenan a estar dentro de este cráneo, contemplando el mundo desde esta pequeña concavidad a través de una mirilla**» (p.164).

L'artista explica que aquesta obra també fa al·lusió al subjecte modern, segons ell, allunyat de qualsevol il·lusió d'individualitat, un subjecte dividit tant per fractures i inconsistències internes com per fractures externes dins del món de les relacions. Ja ha quedat enrere la visió de l'humanisme i del liberalisme en la qual es presentava l'individu com un ésser indivisible i amb una identitat forta.

Dividuos exterioritza i ens dona la visió inèdita d'una interioritat que sempre resta amagada als nostres ulls, i que en realitat contenim. Una estratègia similar, aplica amb els seus motlles de petons, però ara no es tracta de girar l'interior sinó d'omplir-lo de matèria, de manera que se'ns mostri el negatiu de dues boques unides quan es fan un petó. Moraza (2015) fa motlles de petons amb una intenció crítica cap a la perversió respecte al capitalisme i al món del disseny: «Me resultaba chocante la proliferación de academias de seducción, cursillos de caricias y todas las secuelas de la promesa del arte de amar (...), síntomas de un capitalismo de sentido y uso» (p.117).

És per això que l'artista decideix fer una crítica divertida fent motlles de petons per després poder fabricar petons des dels motlles. L'obra *S!* (2004) està formada per aquest conjunt de motlles que pengen del sostre i queden a l'altura de les nostres boques. Per tant, podríem adaptar-hi la nostra i reproduint de manera forçada el petó del qual prové el motlle. Es perd la intimitat i l'afecte del petó i es fa referència a l'artificialitat i la perversió del petó en la societat contemporània, el petó mercantil. Moraza a partir d'aquestes dues instal·lacions, *Dividuos* i *S!*, ens enfronta a la nostra interioritat fent-nos més conscients de la nostra naturalesa escabrosa.

Louise Bourgeois té una sèrie d'escultures que també fan al·lusió directa a aquest cos interior sense pell limitadora, concretament en algunes de les seves peces de bronze amb formes d'òrgans i acabat brillant. *Avenza revisited II* (1968) és una peça que remet a un cos viscos, sembla un pop gegant o si més no un animal estrany amb un gran cap format per un sèrie de volums que s'estenen en forma de potes que s'arrosseguen com un rèptil. Un cos que s'ha quedat sense pell i adquireix autonomia. Si en bronze, aquesta peça ja produeix la sensació d'estar veient un cos despulat de la seva pell, amb la versió de color rosa encara es fa més evident l'aspecte d'òrgan o entranya. L'artista jugava a fer una mateixa forma de diferents materials, com explica Lippard (2017):

Ha utilitzat el làtex com l'avatar tou de les seves formes dures. Una forma pot ser feta primer amb guix tou (que s'endureix), després feta de làtex en un motlle, a fi d'aconseguir una pell independent i permanentment tova, i finalment feta en marbre, l'epítom absolut de la duresa (p.15).⁶⁵

D'altra banda, Louise Bourgeois va treballar molt amb els *objectes-part* en els quals el cos ve suplantat per un penis, uns pits, unes boques... N'hi ha molts d'aquests tipus, però m'interessa especialment quan la part figurativa d'aquests fragments del cos es desdibuixa i queda un volum abstracte i amorf que remeta a un tros de massa corporal interna que ha quedat despullada. Per exemple, la peça *Portrait* (1963) es presenta penjada a la paret i no es pot identificar què és, pot recordar un òrgan, sembla que hi ha una espècie de cor que queda embegut per una matèria amorfa de perímetres irregulars amb tendència a deixar-se endur pel pes de la gravetat i relliscar cap a avall. També cal tenir en compte que el títol de la peça *Portrait* vol dir 'retrat' de manera que l'artista fa referència directa a una persona.

La peça *End of Softness* (1967) presenta una sèrie de protuberàncies en procés de mutació, creixent o decreixent, transformant-se de manera caòtica deformant la superfície que les cobreix. Amb el títol Bourgeois ens indica que hi ha hagut un període anterior de suavitat, potser llisor, que ja ha acabat per donar pas a aquesta generació de textures voluminoses.

En l'obra de l'artista la matèria és essencial per entendre la significació. Estudiar les seves escultures és estudiar per força la varietat de substàncies que la conformen, els procediments que s'han portat a terme i els aspectes conceptuals interns que desvetllen aquests usos de la matèria. Robert Storr ho reflecteix molt bé en un text que va escriure pel catàleg de l'exposició «Louise Bourgeois: Fundació Antoni Tàpies» (1990):

Evidentment, és a la metamorfosi de dur a tou, rígid a flexible, tumescent a flàccid, autosostingut a lligat a terra i a l'inrevés a què tota l'obra de Bourgeois fa referència. Cada estat, o parell d'estats en oposició, representen condicions o tensions psíquiques diferents. Per tant, a l'hora d'escollir un mitjà o un procediment, el que hi ha en joc són les opcions que poden oferir a l'artista a fi de convertir desitjos o ràbies incompletes en una forma sobre la qual es pot actuar. (...)

La forma que agafa una obra de Bourgeois és fruit d'una batalla física en la qual la cosa realitzada no és mai ni un símbol ni un arquetipus estètic, sinó una entitat concreta i sensual reconstruïda per la força psíquica que l'artista hi descarrega. **L'escultura de Bourgeois, molt més enllà de representar el cos totalment o parcialment, porta l'empremta directa i múltiple del cos -i a vegades porta les cicatrius de tota la seva fúria** (pp.19-21).

⁶⁵ Louise Bourgeois: Fundació Antoni Tàpies. (1990) Catàleg exposició Novembre 1990-Gener 1991. Barcelona: La Fundació.

L'artista treballa d'una manera visceral, molts cops des de la ràbia, i amb això em sento identificada, sobretot amb peces ràpides en les quals interactuo amb la matèria sense eines que facin d'intermediari. Treballo amb fang, làtex, guix o amb elements trobats. Un conjunt de peces que no arriben a conformar-se del tot, és a dir, no responen a un llenguatge codificat. Es podria dir que són preformals, corporalitats naturals aparegudes des del seu propi ser.

Aquestes peces són per a mi substància sobrant extreta d'un cos. Totes tenen la característica d'estar compactades, han estat obligades a estar comprimides i per això s'han densificat. Amb el fang tinc un tema irresolt, ja que quan treballo amb ell en cru, és a dir quan està mullat, em transmet vitalitat, que perd a mesura que s'asseca; canvia de color i sembla que fa anys que està petrificat, ja no m'interpel·la de la mateixa manera.

Treballant amb fang

Tou, mal·leable, dòcil i entregat al servei de qui el toqui. S'adapta a tu, registra qualsevol gest, qualsevol carícia.

S'entrega a qui el modela igual que s'entrega a la vida, a l'entorn.

Tot allò extern li afecta físicament.

Depèn totalment del que passi en el seu entorn immediat. En aquest sentit és transparent, expressa el que li passa sense complexos. No es fa el dur, ni el rígid. Està disposat a ser el negatiu de qualsevol cosa, en convertir-se en xurro, en planxa, en esfera, en cub, en una massa amorfa... Allà està el fang, que tot ho reté, que tot ho memoritza, està per servir-te honestament i des de l'entrega absoluta. Crec que en el meu treball cada cop més preval l'aspecte tàctil a el formal.

(...)

Tinc tendència a portar-lo al límit, a sotmetre'l a una mena de maltractament. És així com el material va responent transformant-se en matèria viva. El resultat és un estat en repòs, quiet però en el qual s'arriba a percebre que hi ha hagut un procés de desgast.

Des de fa un temps treballo per separat la pell i el cos. És a dir, el cos intern, com una entranya que adopta diferents formes, normalment són formes premsades i denses en les quals es percep un patiment, es retorcen en elles mateixes com si alguna força externa les empenyés des de fora, i així es van formant plecs, arrugues, grumolls, capes superposades que s'intenten fer un lloc. Ja no hi queda oxigen dins seu.

Llibreta de Notes M.D.S., gener 2018

Material corporal intern amb la condició d'externalitat a la vista és la sensació que em produeixen moltes de les obres de l'artista catalana Rosa Amorós (Barcelona, 1945), que a través de la ceràmica:



◀ Louise Bourgeois
Avenza Revisited II,
1968-69

Louise Bourgeois
Portrait, 1963

Louise Bourgeois
In and Out (cell) 1995

Louise Bourgeois
End of Softness, 1967

▶ Maria Diez
Treballs d'estudi amb
fang, 2017

Rosa Amorós
Despojo V, 2013

Rosa Amorós
Prisionera II, 2002

Ivana Basic
*Fantasy vanishes in
flesh*, 2015

Ivana Basic
*A thousand years ago
ten seconds of breath
were 40 grams of dust*,
2015



(...) ha dedicat el seu treball a l'observació de l'entorn i la condició humana, amb una obra que gira al voltant de les preguntes essencials que han inquietat a l'home des de la prehistòria: mites de la creació, religió o **l'ésser i la seva relació amb l'alteritat** (Tatay, Azara, Luca, Tarruella, 2015, p.3).

En la retrospectiva que li dedica la Fundació Suñol (2015-16) l'artista fa un recorregut per la interioritat humana, sense filtres, sense res polític que faci d'intermediari, ni tan sols hi ha la pell que contingui aquesta massa formada per petits i grans volums premsats, modelats i atapeïts des d'una gestualitat molt essencial, molt primigènia.

De fet, el mateix títol de l'exposició «Despojos i dèries» (2015) ja ens advertia del caràcter introspectiu d'una manera clara. Les despulles són de fet les parts o les restes del que queda d'un cos mort. I això ho combina amb dèries que són sinònim de la idea fixa o de la insistència de fer repetidament el mateix una i altra vegada. Helena Tatay explica el significat de *despulla* i parla al voltant dels límits del cos:

Despojo es aquello que sobra; designa también trozos orgánicos de animales o de cadáveres, porque **el sujeto se construye a base de límites**. El niño adquiere el lenguaje y con el lenguaje internaliza la ley, que establece los límites en los comportamientos. Casi a la vez, el niño aprende también los límites del cuerpo. Aprende que **todo aquello que es expulsado del cuerpo (la sangre, las heces, la orina, el semen, etc.) se convierte en algo ajeno y abyecto, se convierte en un objeto. Así el individuo articula la diferencia, el límite entre él y sus objetos. (...) los despojos de Rosa Amorós parecen aludir a algo prelingüístico, eminentemente corporal y táctil**. No son abyectos, porque, en los casos en que las esculturas recuerdan formas excrementales, la artista no los sitúa en el suelo o en un plano horizontal, sino que los levanta, colgándolos de la pared, y además les da un título que contradice su aspecto (Tatay, Azara, Luca, Tarruella, 2015)⁶⁶

Per tant Amorós tracta aquestes despulles d'una manera aïllada perquè les apreciem en la seva totalitat, i juntament amb els títols es pot apreciar com posa en el mateix pla la material visceral i tot el que té a veure amb allò espiritual. Ho veiem amb títols com *Ànima* o *Auguri*. Per exemple, la peça *Ànima III* (1996) sembla un excrement i Amorós el posa a l'altura dels nostres ulls i li dona el títol d'*Ànima*, una paraula que associem a allò sagrat, espiritual, essencial i invisible.

El conjunt d'obres formades per la ceràmica, el dibuix i la pintura es caracteritza per una mateixa manera de treballar tosca i austera: la ceràmica no està tractada i els dibuixos són d'una sola tinta, no hi ha ornament afegit.

⁶⁶ «Conversa entre Helena Tatay y Pedro Azara en torno a la obra de Rosa Amorós», dins Tatay, H., Azara, P., Luca, X., Tarruella, C. (coord.) (2016). *Rosa Amorós. Despojos i dèries*. Catàleg de l'exposició celebrada a la Fundació Suñol del 23 de setembre de 2015 al 23 de gener de 2016. Barcelona: Fundació Suñol.

Les peces *Despojo V* (2013) o *Prisionera II* (2002) són una petita mostra del repertori d'obra d'aquesta família. Són peces que semblen acabades de despullar, que guarden la memòria de la forma compacta per haver restat a l'interior d'un embolcall que les oprimia. Peces denses que han quedat desprotegides, amb tota la seva cruesa exposada a l'exterior.

L'obra d'Amorós fa al·lusió a allò informe, la qual cosa no implica absència de forma, però sí que la qüestiona i es converteix en una cosa aliena. El terme *informe* (sense forma) va ser explorat a l'exposició «L'informe, mode d'emploi» (1996) que va tenir lloc al centre Georges Pompidou. Els comissaris, Rosalind Krauss i Yves-Alain Bois, a partir de revisar obres de referència de les darreres dècades, van voler trencar amb l'associació entre l'art modern i la depuració formal, i en canvi van posar en evidència que part de la producció artística del segle XX podia llegir-se com un intent de desestructuració de la forma, on el protagonisme el tenia la noció d'allò *informe*. L'exposició feia referència en concret al concepte d'*informe* elaborat per Georges Bataille. Així s'explica en el catàleg que es va fer sobre l'exposició:

L'informe és una operació de desmantellament, en el doble sentit de menysprear i desmuntar-se de manera taxonòmica, per tal de cancel·lar les oposicions sobre les quals es basa el pensament lògic i categòric (forma i contingut, però també forma i material, interior i exterior, masculí-femení. etc.)

L'objecte d'aquesta exposició no és, almenys, qüestionar els *informes* que Bataille tenia amb l'art, sinó més aviat per explorar els possibles usos del pensament de l'informe en una lectura de la producció artística d'aquest segle, amb èmfasi en el període 1930-1975. L'exposició està organitzada en quatre seccions, cadascuna d'elles centrada en una operació contradictòria directament un requisit de la tesi modernista (Bois i Krauss, 1996, p.8).⁶⁷

Ivana Basic és una artista que també mostra el cos interior i desprotegit. Sota el títol *Fantasy vanishes in flesh* (2015), Basic vol posar de relleu la nostra condició corporal i física que ens impedeix que complim les fantasies que van més enllà del cos, per tant aborda el cos com una condició de la qual no podem escapar. Podem somiar ser altres, escapar de la nostra condició humana, somiar volar, ser herois, tenir capacitats sobre humanes... però la realitat ens fa aterrar i veure els nostres límits.

⁶⁷ Traducció pròpia de l'original: «l'informe est une opération qui consiste à déclasser, au double sens de rabaisser et de mettre du désordre dans toute taxinomie, afin d'annuler les oppositions sur quoi se fonde la pensée logique et catégorielle (forme et contenu, mais aussi forme et matière, intérieur et extérieur, etc .)»

L'objet de cette exposition n'est pas le moins du monde de s'interroger sur les rapports que Bataille entretenait avec l'art, mais plutôt d'explorer les usages possibles de la pensée de l'informe dans une lecture de la production artistique de ce siècle, l'accent étant mis sur la période 1930-1975.

L'exposition est organisée en quatre sections, chacune centrée autour d'une opération contrariant directement une exigence de la thèse moderniste.»

Cossos rendits que s'arrosseguen amb una pell que deixa entreveure transparències de venes, de sang, de taques... Basic té una obra que combina la delicadesa amb la repulsió i moltes vegades aquesta va lligada al llenguatge tecnològic i futurista on cos i tecnologia aniran de la mà, si és que ja no és així. Són molts els humans que actualment funcionen amb l'ajuda de pròtesis, d'implants de titani o amb la incorporació de tecnologia. Per tant, l'obra presenta l'impacte que té allò de què ignorem les repercussions, la incertesa dels avanços del progrés científic tecnològic sobre el cos. Al mateix temps que hi ha una presència de delicadesa i serenitat. Basic parla de la imperfecció humana confrontada amb la millora biològica. El seu treball evoca la fantasia del posthumanisme, és a dir, la simbiosi entre la naturalesa i l'artificialitat. Una unió entre matèria i màquines ideals, la fusió entre cossos orgànics pesants i accessoris artificials, un tema que està molt present en l'art contemporani actual. L'any 2015 va tenir lloc l'exposició «*+humans*» al CCCB, que plantejava qüestions sobre l'ésser humà avui, quins són els límits del cos i quins són els límits d'allò èticament acceptable.

Ens hem de millorar nosaltres mateixos o hem d'intentar modificar els nostres descendents? Ens acostem a una singularitat d'una hibridació home-màquina, o perdem facultats a causa de la dependència sempre en augment respecte a les extensions tecnològiques del cos? És l'allargament de la longevitat humana una magnífica aspiració o una terrible amenaça per al planeta? (*+Humans. El futur de la nostra espècie*, 2015)

Són reflexions que deixo apuntades, però que es desvien de l'eix principal d'aquesta recerca, que parteix del meu interès a investigar tot allò que som, des de la nostra condició corporal real. Parlar sobre el cos del futur és especular i per a mi especular és endinsar-me en camps que ara per ara no m'afecten i, per tant, no els puc viure en la pròpia pell. La meua pràctica artística es basa, sobretot, en l'experiència real de la corporalitat humana més enllà del seu temps concret. Parteix, doncs, de la reflexió sobre la condició universal de l'home vinculada a la idea d'organisme vivent per tal d'estudiar la seva propietat natural més animal i matèrica, i no en relació amb allò artificial.

El que m'interessa de Basic és sobretot la seva capacitat de traslladar al receptor un sentiment molt fort de desprotecció, la insinuació de la vulnerabilitat. L'artista ho aconsegueix gràcies a les formes anatòmiques ferides, retorçades, indefenses i doblegades. Amb aquesta carnassa que pateix processos de metamorfosi identifico també part del meu treball que mostra un cos rendit i abandonat que es plega sobre ell mateix i queda a expenses de l'exterior.

El cos intern amb la condició d'externalitat sense filtres que el protegeixin de la intempèrie és un cos vulnerable, indefens davant d'un entorn que no li és propi. Totes les obres mostrades en aquest apartat remetent a la vitalitat, ja que les substàncies internes presenten aquesta qualitat fluida i

viscosa en moviment: Pérez ho aconsegueix amb una resina translúcida que converteix els cossos en organismes bategants; Moraza capgira els cranis amb metall brillant que podem percebre com un líquid calent, igual que Bourgeois amb els seus bronzes negres.

Basic amb la silicona translúcida fa al·lusió de manera molt realista a la nostra massa interna, i finalment Amorós amb el fang explora aspectes escatològics.

Masses que estan indefenses i desenfundades de la seva capa protectora reclamen la seva presència i emeten diverses capes de significat: d'una banda, l'evidència que l'ésser humà és cos, és carn, i és susceptible de ser deformat igual que una massa viscosa a la vegada que repulsiva. De l'altra, s'explora també la condició efímera del cos, destinat a desaparèixer.

4.3.1_ El cos entranya

... los cuerpos, esos objetos primeros de todo conocimiento y de toda visibilidad, son cosas para tocar, acariciar, obstáculos contra los cuales “golpearse su sesera”; pero también cosas de las que salir y a las que entrar, volúmenes dotados de vacíos, de bolsillos o de receptáculos orgánicos, bocas, sexos, tal vez el ojo mismo. Y he aquí que surge la obsesionante pregunta: cuando vemos lo que está frente a nosotros, ¿por qué siempre nos mira algo que es otra cosa y que impone un *en*, un *adentro*? (Didi-Huberman, 1992, p.14).

Una altra manera de referir-se al cos intern és a partir d'una sèrie de volums amorfs disgregats que es poden expandir sobrepassant fins i tot els límits propis de l'escala humana.

Eva Hesse ens interpel·la amb peces que semblen les nostres vísceres i substàncies internes. L'artista presenta directament els estats que circulen pel nostre interior per tal de transformar-los, estendre'ls, reproduir-los... com elements que s'han dissolt per subdividir-se en múltiples unitats vitals més. Hesse era una buscadora insaciable alhora de transcendir les formalitats establertes:

Quisiera que la obra fuera no-obra. Esto significa que encontrara la manera de ir más allá de mis ideas preconcebidas. (...)

Mi principal preocupación es ir más allá de lo que conozco y lo que puedo conocer. Los principios formales son entendibles y entendidos.

La cantidad desconocida es desde dónde y a dónde quiero ir.

Como cosa, un objeto, accede a su ser no-lógico.

Es algo, es nada. (Lippard, 2017, p.208).

Tinc la sensació que l'artista va passar la seva vida expulsant coses del seu interior, desembarassant-se de tot allò que la molestava, rebutjant

allò brut, infectat i traumatitzat com a mètode d'alliberament, com si en l'acte de materialitzar-ho externament ella es tragués un pes de sobre i s'alluegerís d'alguna motxilla o d'algun punt fosc de la seva història. Ella mateixa ho reflecteix en una frase escrita el febrer del 1966: «Desvelando el pasado –y superando así toda esta mierda, purgándolo a través de esta entrada en la vida futura–, completamente, para siempre!!!» (Lippard, 2017, p.183).

Aquesta manera de construir les peces tractant-les quasi com a víscera que surt a l'exterior s'associa amb l'abjecció. Reprenc l'art abjecte (p.157) per parlar de Hesse, una de les dones artistes incloses en aquesta corrent en els anys seixanta i setanta, a les quals es va considerar transgressores, ja que mostraven el cos des de la vessant repulsiva, fugint de la poesia que acostumava a envoltar l'imaginari de la corporalitat femenina. Rimbaud l'any 1871 escrivia una carta al seu amic Paul Demeny preveient que les dones s'emanciparien d'aquesta dominació masculina:

Quan s'hagi acabat l'esclavitud de la dona, quan pugui viure per ella mateixa; llavors l'home, fins i tot l'abominable, li haurà de concedir la llibertat, ella també podrà ser poeta. La dona descobrirà allò desconegut. El seu món serà diferent al nostre? Descobrirà coses estranyes i insondables; repulsives i delicades. Traurem això d'elles mateixes i llavors les comprendrem (Rimbaud, 1971, p.33 citat a Ben-Levi et al., 1993).⁶⁸

L'alliberament del domini de l'home porta a la dona a expressar-se per ella mateixa, fins a mostrar la seva poesia més repulsiva. Aquest trencament amb la societat patriarcal segons Alice Jardine va portar a:

(...) una extensa autoexploració, un qüestionament i un retorn del propi discurs (femení), en un intent de crear un nou espai o espaiat en si mateix per a les supervivències ... i aquest espai ha estat codificat com a femení, com a dona (Jardine, 1985, p.33, citat a Ben-Levi et al., 1993).⁶⁹

Aquesta alliberació femenina dins del món de l'Art es defineix com terrorífica, monstruosa, inconscient, inapropiada, bruta, profana... construeix un discurs que segons Jardine és intrínsec a nous i necessaris modes de pensar, escriure, parlar (Ben-Levi et al., 1993).

⁶⁸ Traducció pròpia de l'original: When the age-long slavery of woman shall have ended, when she will be able to live by and for herself; then man –hitherto abominable– having given her her freedom, she will be a poet too. Woman will discover the unknown. Will her world be different from ours? She will discover things that will be strange and unfathomable; repulsive and delicate. We shall take them from her and we shall take them from her and we shall understand them.

⁶⁹ Traducció pròpia de l'original: A vast self-exploration, a questioning and turning back upon (women's) own discourse, in an attempt to create a new space or spacing within themselves for survivals...and this space has been coded as feminine, as woman.

Hesse amb la peça *Right after* (1969), acabada just després de la seva primera operació de cap, penja del sostre uns intestins, unes entranyes extretes de l'interior i escampades per l'espai. És una de les moltes peces a través de les quals Hesse va entrar en un camí insistent de recerca que consistia en repetir la peça una i altra vegada. Era un procés evolutiu des de la reiteració, donava voltes sobre el mateix i produïa un seguit de versions similars però amb diferències, totes elles interessants. Hesse parla de la inconformitat que sent davant d'aquesta peça quan perd la seva qualitat de lletjor, una característica que s'associa a allò repulsiu i abjecte:

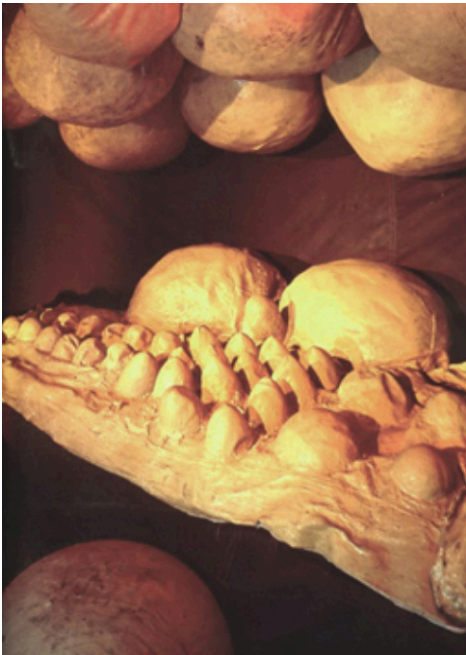
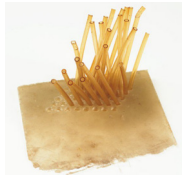
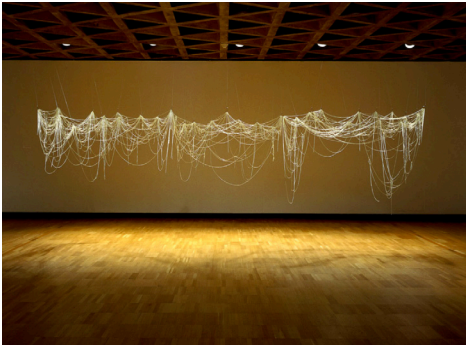
La pieza estuvo colgada en mi estudio todo un año. Así que no tenía ninguna conexión con ella cuando volví a trabajar, pero la recordaba visualmente. Recordaba lo que quería hacer con la pieza y debí haberlo dejado así, porque era realmente atrevida. **Era muy, muy simple y muy extrema porque parecía una nada realmente grande, una de las cosas que tanto quería lograr.** Pero al volver a ella después de un verano sin verla sentí que necesitaba más trabajo, completarse más, y ese fue mi error. **Salió de la zona de lo feo y entró en la zona de la belleza.** Mi propuesta original era tan simple y no había mucho ahí, sólo alambres irregulares y muy poco material. Así que ahora la estoy intentando hacer con otro material, con cuerda, y creo que obtendré muchos mejores resultados que ésta (Lippard, 2017, p.271).

La peça està feta amb l'ajuda de Doug Johns i el procés consistia a submergir fibra de vidre en resina i a penjar-la dels ganxos i claus que hi ha al sostre. Hesse, pel que diu, tenia por que aquesta peça fos excessivament estètica, ja que no responia a allò que ella tenia en ment, que segurament seria una imatge molt més visceral. D'aquí prové la peça successora de *Right After*, que va quedar inconclusa i sense títol. Per les seves notes entreveiem que Hesse buscava una peça espontània i alliberada:

Colgada irregularmente atando nudos como conexiones realmente dejándolo ir como quiera permitiéndole determinar más maneras de completarse. Hacerla con al menos 2 o 3 de nosotros, conectando des de alambres del techo y clavos desde la pared dejando determinar más por sí sola que tan suelta o tiesa pueda ser. “De allí ella esperaba pasar, según sus apuntes a piezas descritas como **“no figuras, no formas planeadas.”** (Lippard, 2017, p.273).

La peça ha quedat inconclusa perquè la majoria del seu treball consistia a fer la instal·lació i l'ha de dur a terme algú que estigui molt familiaritzat amb l'obra de Hesse. Sol LeWitt, molt amic de Hesse, la va penjar a *Documenta* el 1972, hi va dedicar dos dies i encara així va sentir que podria haver-la continuat. Fet que fa evident, doncs, que Hesse volia reflectir un caràcter espontani, caòtic i antiestètic, adjectius que queden molt més expressats en aquesta segona versió.

4. Els estats mutants del cos-matèria



Eva Hesse
Right after, 1969

Eva Hesse
Sense títol, 1970

Eva Hesse
Treballs d'estudi

Louise Bourgeois
The destruction of the father, 1974

L'artista té una gran quantitat de petites peces considerades maquetes, prototips, obres inacabades que per mi formen un conjunt molt interessant, són instants materialitzats, escopits, extrets de dins. Per Hesse l'art era una via per resoldre els seus conflictes interns constants, molt ben reflectits en els seus diaris.

Els meus canvis. Fora i dins. Puc estar orgullosa. Soc jo? És cert que puc viure sola i estar amb mi mateixa. Això ha fet factible que ara jo senti això. Ara jo ho vull compartir. És la única manera. Per mi. Vull ser capaç de fer-ho.

Compartir voldria dir que confio en un altre, confio en mi mateixa. L'abandonament dels fantasmes voldria dir (amb sort) una mica de descans. Veure més enllà d'aquest degoteig de sensacions superficials. Cosa que impedeix la confrontació amb mi mateixa (Hesse, 2016, p.830).⁷⁰

L'obra de Hesse qüestionava l'escultura del moment, hi ha obres que són pràcticament matèria presentada, amb una extrema qualitat tàctil que no requereixen ser literalment tocades perquè tinguem la sensació intensa del tacte. Mirar i tocar s'entrellacen íntimament. Aquests treballs d'estudi de l'artista prenen una lògica molt coherent com a conjunt. Pot ser que finalment no siguin peces de prova tal i com se les ha catalogat, és interessant com Murría (1993) parla de l'obra de Hesse com materialitzacions prèvies al llenguatge:

Hesse concibió el arte y la propia existencia como un solo proceso de conocimiento, de aprendizaje, de crecimiento. Estas nociones quedan impresas en **la obra** con tal fuerza, con tal evidencia y sinceridad que son el factor que **desencadena ese sobrecogimiento tan intelectual como afectivo. (...) Son presencias exacerbadamente reales en su precariedad, en ellas prevalece la libertad y el acto, y se materializan como puro acontecimiento anterior a la figura y al lenguaje** (p.63).

Hi ha obres de Louise Bourgeois que podem relacionar estretament amb el treball d'Eva Hesse. No només per l'ús de materials tous com el làtex, sinó també per l'afany d'indagar en la visceralitat del cos.

En la famosa peça de Louise Bourgeois *The Destruction of the Father* (1974) l'artista ens presenta un paisatge de protuberàncies de làtex de color rosat a gran escala que ens transporten a la interioritat d'un cos, ens

⁷⁰ Traducció pròpia de l'original: «My changes. Outside and Inside. I can be proud. Am I? and certainly I can live alone and be within myself. That made this present feeling all the more feasible. I've done the other, found out about being with oneself. I now want to share. It's the only way. For me. I want to be able too. Sharing means I would trust another, trust myself. My ghost abandonment would find (hopefully) some rest. Get beyond this dribbling of surface feelings. What is preventing confrontation with myself, head.»

conviden a entrar dins les entranyes. Bourgeois mostra un cos-entranya desmembrat, fruit del fàstic i de la frustració de la comunicació:

Esta pieza es, básicamente, una mesa; la horrible y aterradora mesa de comedor familiar a la hora de cenar, presidida por un padre que no hace sino tragar y tragar sentado en su silla. Los demás, esposa e hijos, ¿qué hacen? Nada. Se quedan ahí sentados, en silencio. (...) en su desesperación, terminan todos ellos agarrando al hombre y tumbándolo sobre la mesa para descuartizarlo y devorarlo (Cooke et al., 2016, p.76).

L'artista explica que aquesta peça fa referència a la por, el que li interessa no és fugir d'ella sinó al contrari, conquerir-la i exorcitzar-la. Quan Bourgeois (2002) va veure per primer cop la peça exposada es va sentir diferent, va viure un moment catàrtic:

Con *The Destruction of the Father*, el recuerdo que evocaba era tan poderoso, y tan duro el trabajo de proyectarlo hacia fuera, que en el proceso creativo me sentí como una persona diferente. Sentía como si efectivamente hubiese sucedido. Realmente me transformó. Así es como progresan los artistas. No es tanto que vayan mejorando, sino que cada vez aguantan más y más (p.85).

També s'estén sobre una superfície horitzontal la peça de Javier Pérez *Anatomías del deseo* (2000) en la qual situa l'element abjecte al mateix nivell que un element de disseny. Juga a conjugar dos aspectes contraposats: allò repulsiu, (l'organisme fastigós) amb allò atractiu (la forma seductora i brillant de la porcellana).

Aquesta obra està formada per tres taules d'acer amb peces de porcellana de colors esmaltats suaus i una il·luminació freda de neó que fa referència a una taula d'operacions dins un quiròfan. Són més de dues-centes peces d'una suavitat i bellesa formal, que per separat convidarien a agafar-les, però hi ha alguna cosa sinistra que ens remet a les entranyes d'un cos obert en la disposició aleatòria sobre aquest taulell. En paraules de Blanch:

La frialdad y rigidez de la porcelana, semejante a la de un cuerpo muerto, se confronta con la sensualidad y calidez de unas formas que parecen hechas para ser acariciadas. Así, el espectador debe resolverse ante la incomodidad de una **doble sensación: El deseo y la repulsión**. Como si de un «Vanitas» contemporáneo se tratara, la desmedida voluptuosidad de la naturaleza se enfrenta al irremediable triunfo de la muerte (Pérez i Blanch, 1998, p.23).⁷¹

⁷¹ Blanch, Teresa. (1998) a «Rojo». Dins Pérez, J., Blanch, T. (1998). *Mudar*. Bilbao: Sala exposicions Rekalde.



Javier Pérez
Anatomías del Deseo,
2000

Mona Hatoum
Nature morte aux gra-
nades, 2006-7

Aquesta peça expressa una contradicció similar a *Nature morte aux granades* (2006-7) de Mona Hatoum que pren el títol d'una pintura de Henry Matisse. L'artista juga amb la polisèmia de la paraula *granade* ja que en francès significa alhora magrana i l'arma projectil rodona, i el que sona com un tema innocent és en realitat una representació d'armes mortals. De fet, la imatge de la magrana pot recordar a vivències de l'artista libanesa, que va haver d'exiliar-se degut a la guerra civil libanesa (1975-90). Les granades estan fetes per artesans italians mestres del vidre, fetes de colors brillants fan referència a l'estetització i la glorificació de les armes en la cultura popular. La taula d'acer inoxidable fa referència a una taula quirúrgica, fet que destaca encara més l'associació amb la violència i la mort. Un cop més hi ha la contradicció entre la seducció del material i el perill de les armes que suplanta el lloc que ocuparia un cos en perill.

El cos mostrat des de la seva dispersió interna ens permet connectar amb la nostra naturalesa més animal, la que veiem amb més horror i aprehensió, fins i tot rebuig. Hesse expandeix una mena d'intestí infinit, Bourgeois ens endinsa a una interioritat corporal plena de protuberàncies, mentre que Pérez i Hatoum presenten el cos esquarterat sobre una taula d'operacions.

Endinsar-se en el cos ens aporta una visió que normalment no tenim a l'abast i això ens causa sensació d'estranyesa. Per tant, a través de les obres que despullen el cos i escampen la seva interioritat ens enfrontem a la part més desconeguda del nostre ordre orgànic. Un inframón inexplorat que els artistes posen a la vista per explorar els patrons interiors que ens defineixen com a organismes vitals.

4.4_ La corporalitat expansiva. Els estats mutants intercanviables

Inhalar, exhalar, aire que muta, exhalo un aire que es barreja amb l'aire de l'entorn, aire que a la vegada serà inhalat per altres persones, que l'exhalaran, aire en constant intercanvi i regeneració, oxigen en perpetu estat de redistribució.

Llibreta de Notes M.D.S., gener 2019

Nosaltres som materialitat vital i n'estem envoltats, tot i que no sempre ho veiem d'aquesta manera. La tasca ètica que tenim aquí és cultivar la capacitat de discernir la vitalitat no humana, estar-ne perceptiblement més oberts (Bennet, 2010, p.14).⁷²

⁷² Traducció pròpia de l'original: We are vial materiality and we are surrounded by it, though we do not always see it that way.

El *cos-matèria* absorbeix diferents estats i formes a través del seu entorn circumstancial. Per tant, la seva naturalesa és susceptible de tornar-se una altra. Segons la meua percepció, els estats de la matèria són vitals, energies més o menys denses que circulen ràpides o lentes. El mateix material pot adquirir nous estats en funció de l'entorn o dels entrebancs amb els que es troba. I és que l'aigua no pot esdevenir sòlida en forma de gel, o pot desintegrar-se en forma de vapor? Si aquesta es barreja amb sorra es torna fang, i amb àrids es pot tornar asfalt. Els materials combinats entre ells s'intercanvien propietats i agafen nous estats i formes.

La meua pràctica artística consisteix a provocar afectacions als cossos, amb gestos que obliguen a la matèria a expressar la seva tensió. Provoco alteracions en el funcionament natural dels materials, els porto al límit i els maltracto fins que deixen veure la seva naturalesa més instintiva. Busco la reacció immediata del *cos-matèria* per tal de trencar el seu estat de quietud. Desvetllo el seu funcionament intern, pretenc fer visible les respostes que té amagades, donar vida als potencials que s'amaguen en qualsevol cos.

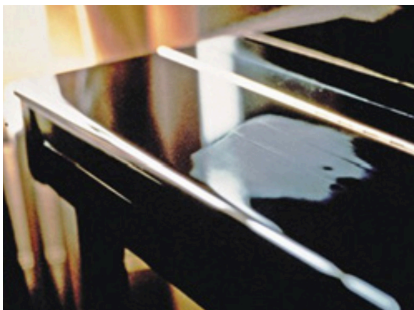
Qualsevol agent extern, com l'aigua, l'aire, la llum pot produir noves visions que restaven amagades. Qualsevol cop, restricció o torsió ofereix una resposta reactiva en la qual el material s'expressa de manera vital. Qualsevol objecte sotmès a aquestes accions que jo provocho em demostra la seva capacitat d'esdevenir cos vital. Hi ha una necessitat de comprendre el material a còpia de sotmetre'l a diferents processos que treguin a la llum estats encara inèdits d'aquest.

Les matèries que no tenen límits formals com són l'aigua, la llum o el vent flueixen per totes les superfícies, tots els canals i totes les porositats que es van trobant, conformant diferents corporeïtats instantànies que capto a través de la fotografia.

En aquestes captures fotogràfiques la mutació es percep sobre els estats de la matèria. Materials sòlids que agafen connotacions líquides, fluïdes i flexibles, opacitats que es tornen lumíniques, i així podem trobar imatges contradictòries que són el resultat de transfusions de propietats: una pedra vaporosa, una superfície d'aire, una fulla d'asfalt...; les qualitats naturals són absorbides per materials industrials i artificials, dotant-los de propietats inèdites i impròpies.

En la fotografia (*RM5*) és la llum la que es materialitza en forma de ciment, o viceversa; és el ciment el que absorbeix les qualitats de la llum que es cola per tots els forats que troba intentant contagiar totes les superfícies de les seves propietats físiques intangibles.

En la fotografia (*RM6*) veiem com l'aigua clarament pren la qualitat de mirall, (quasi com si es tractés d'una capa cristal·litzada i sòlida) i reflecteix la imatge de la copa de l'arbre que no ens deixa veure de manera real la fotografia.



Maria Diez
Fotografía RM5
Realitat Muant 5, 2016

Maria Diez
Fotografía RM6
Realitat Muant 6, 2016

Maria Diez
Fotografía RM7
Realitat Muant 7, 2016

Maria Diez
Fotografía RM9
Realitat Muant 9, 2016

Gabriel Orozco
Extensión de un reflejo,
1992

Gabriel Orozco
Pelota punchada, 1992

Gabriel Orozco
Aliento sobre piano,
1993

En la fotografia (*RM7*), l'asfalt agafa l'aparença de material flexible, o si més no modelable. Està clar que les arrels amb la seva aigua s'estan intentant fer un lloc entre l'asfalt, empenyent el seu límit, intentant sobreviure a aquesta barrera d'asfalt espessa que poc a poc va cedint. I finalment, aigua i asfalt decideixen ser el mateix.

En la fotografia (*RM9*) s'ha format un recipient de vent entre el límit cilíndric de la paperera i la bossa. El dins s'ha traspassat al fora i la bossa es mou amb tensió, formant aquest interior arrugat com si estigués a punt de xuclar alguna cosa. Aire empresonat dins d'un cos.

En relació a aquests aspectes tractats m'interessa mostrar les obres següents de Gabriel Orozco: *Extensión de un reflejo*, *Pelota ponchada* i *Aliento sobre piano*.

En la primera peça, Orozco passa amb bicicleta sobre els dos bassals d'aigua, establint un recorregut circular i repetitiu que els uneix. Les línies que forma el rastre de la bicicleta semblen l'extensió de les branques que es reflecteixen al bassal. Si ens fixem amb el títol, aquest fa referència al reflex, no al bassal en si. L'aigua dels bassals en entrar en contacte amb un altre material en moviment (la roda de la bicicleta) s'adhereix a aquest i s'estén. Fins fa un moment restava recollit dins la petita concavitat del terra, però com que no té límits que ho impedeixin, un cop fa l'acció la corporalitat de l'aigua canvia i es dispersa.

Amb *Pelota ponchada* (1993) la pilota perd la seva condició esfèrica i ara presenta aquesta concavitat que alberga l'aigua que un cop més es converteix en mirall, i ara la pilota fa de recipient. Ha perdut la seva condició habitual de ser un cos ple d'aire. Ara la pell externa ha adoptat una nova forma i fa de contenidor d'aigua. El cos-aigua s'adapta al cos-plàstic i ambdós adquireixen una nova dimensió inèdita, on la memòria que tenim d'aquest objecte és el vehicle del nou transvasament aire-aigua.

Amb *Aliento sobre piano* (1993) una cosa invisible com és l'alè, es materialitza sobre aquesta superfície llisa i lluent, tornant-la matisada, densa, d'un gris blanc opac, amb un contorn irregular natural, sense límits definits. El lacat del piano ha absorbit les propietats físiques de l'alè, i aquest ha pogut agafar forma gràcies a ell, en lloc de quedar-se en el seu àmbit invisible. Orozco busca la convivència entre termes oposats i posa l'atenció en els intercanvis fluids entre estat, matèria i funcionalitat: solidesa i fragilitat, dins i fora, natura i artifici, visible i intangible.

La meua peça de vídeo *Vent blau* (2016) té com a protagonistes una tela blava, l'aire i la llum. Una gran tela impermeable penja del sostre, s'infla i es desinfla gràcies al vent, deixant-se endur, amb ganes de sortir volant, però amb unes resistències que li impedeixen marxar.

Sembla un cos ballant amb el vent. Es converteix en un receptor d'aire i de llum fent-nos veure quina forma té el vent, formant convexitats i concavitats, inspirant i expirant. Reté i expulsa, s'engreixa i s'aprima, els

4. Els estats mutants del cos-matèria



Maria Diez
Vent blau, 2016
Duració: 3m22s

Núria Fuster
Soplador, 2014

blaus es tornen clars i translúcids, i altres vegades foscos i opacs. El vent i la llum es materialitzen i cobren vida en aquesta tela blava. La tela només és el vehicle per materialitzar la corporalitat de l'aire o la corporalitat de la llum, que només es manifesten quan entren en relació amb els informes elements matèrics que ocasionalment l'embolcallen.

Treballo a partir d'entendre la llum i l'aire com a corporalitats que es fan visibles en el moment que entren en diàleg amb els materials físics i palpables. Aquestes corporalitats remetent directament al funcionament del nostre propi cos en relació als agents externs. Percebem la llum quan ens dona a la cara i ens escalfa el cos, o quan ens enlluerna... Percebem l'aire quan fa volar els nostres cabells o desequilibrar el nostre cos erecte. Amb la cortina blava, com que està davant d'un material flexible, translúcid i lleuger això encara s'expressa de manera més clara.

Aquesta forma d'experimentar la fenomenologia de les matèries en relació al lloc, em porta a una instal·lació que Núria Fuster va presentar en un projecte comissariat per Virginia Torrente, ideat especialment per ser exhibit a l'espai de la Tabacalera, on l'edifici reuneix unes característiques constructives i històriques peculiars.

Hi van participar vuit artistes amb treballs del tipus *site-specific*, i cada un d'ells comptava amb deu dies per fer una instal·lació en una de les habitacions. L'anatomia de l'espai va determinar en gran part la peça, com ho explica Fuster:

En mi caso, he tratado de aprovechar sus condicionantes o características como agentes activos de la obra. Ya que los espacios son lugares no estancos, de paso, con flujo, con corriente, he pensado hacer de esta condición parte de la pieza. [...] **Me interesa el material, su reacción, transformación. Suelo trabajar con agentes muy primarios como el aire, el fuego, el calor y la luz** (Torrente, 2014, p.32).

Fuster se centra en l'espai per fer la seva peça i el primer que detecta és que és una zona de pas obligatòria: l'accés a tota l'exposició, tant d'entrada com de sortida. De manera que l'artista s'interessa per la noció de turbulència que es pot generar en una zona de trànsit, i la provoca fent intervenir l'aire d'uns ventiladors que apunten a una tela plàstica i translúcida, quasi transparent.

Això dona lloc a una situació de perplexitat on el receptor que travessa l'espai no només tindrà una experiència estètica, també haurà de ser conscient que ha d'anar en compte amb les passes per transitar aquest espai, atès que l'artista situa la tela al bell mig de l'eix central, travessant fins i tot el llinard entre sales. Aquesta corrent d'aire fa al·lusió als corrents d'aire que habiten els edificis abandonats que podrien remetre a la presència de fantasmes.

L'obra de Fuster vincula l'objecte, en aquest cas la cortina, amb el subjecte que és el visitant que ha d'esquivar aquesta cortina per continuar

cap a la sala següent, i finalment amb l'arquitectura, aquest edifici abandonat que, com un cos, té circulacions internes que transiten de dins cap a fora i de fora cap a dins.

En aquest capítol quart, el darrer de la tesi, s'ha explorat la corporalitat matèrica. S'inicia amb *El cos dispers*, per tant, el cos repartit en un conjunt de fragments amb capacitat d'agafar dimensions que sobrepassen les antropomètriques; s'ha continuat amb *El cos com a amalgama*, aquell que s'entén com el conjunt de masses heterogènies on difícilment es pot distingir un dins i un fora clar, tot es barreja, es desestructura i es capgira. Seguidament en el De dins cap a fora, el cos fa un gir complet per mostrar el que pròpiament pertany a dins amb una condició inèdita d'externalitat, no hi ha ni un filtre, ni un embolcall protector, el cos en la seva cruesa carnal, fins al punt de ser entranya, víscera o excrement. I per acabar amb *El cos-matèria* se sobrepassa la referència a la corporalitat humana per passar a entendre qualsevol tipus de matèria com un organisme vital que funciona com a cos amb una mutabilitat permanent, atès que hi ha un intercanvi de propietats i de forma amb qualsevol altre corporalitat propera. Aquests textos visualitzen la meua manera d'entendre l'estat mutant i transitori de tot el que ens conforma, ja sigui referit a la matèria, a la vida o al temps.

Les vides de la matèria

L'objecte, el cos, la casa, la ciutat, l'univers...

sistemes d'anada i tornada, interconnectats per aquests claveguerams que transporten la vitalitat, ja sigui en forma de so, aire, aigua, terra, pedra, foc, silenci, líquid o pols.

Llibreta de Notes M.D.S., gener 2016

Les vides de la vida

La vida és com un líquid en moviment que circula; una substància opaca, densa que llisca, que s'estanca, s'enquista, se solidifica, es petrifica, es desfà, es liqua, es torna translúcida, s'evapora, es cristal·litza, se separa amb grumolls, amb bombolles, vola per l'aire, es reproduïx, es multiplica, es dispersa, creix, s'encongeix, s'expandeix, es torna invisible.

La vida és una substància supervivent que busca els forats per on colar-se, assentar-se, caure, submergir-se, ofegar-se. S'escapa, s'apalanca, deixa rastre, deixa olor de terra, de mar, de cel... fa soroll de pluja, de petjades metàl·liques, passa de puntetes sobre la sorra, i es torna un alè, un misteri, un fantasma.

Llibreta de Notes M.D.S., abril 2015

Les vides del temps

El temps s'estén, es plega, torna enrere, es cola pels forats, se'n va, s'accelera, se solidifica, plora, s'evapora, s'enquista, s'escapa, se solapa, s'entrecreua, es troba amb ell mateix, es reflecteix, s'esfuma, s'instal·la, passa... I ho sap fer tot al mateix temps.

No és cíclic, tampoc lineal, ni quadrat ni esfera, el seu dibuix és impensable, no es pot projectar. El dibuixem mentre el vivim.

Llibreta de Notes M.D.S., abril 2015

5

Conclusions



A partir de traçar un recorregut d'obres artístiques de l'escena internacional relacionades amb la pròpia pràctica artística, l'objectiu d'aquesta tesi ha estat constatar que des de mitjans del segle XX fins avui, l'objecte ha adquirit una naturalesa organicista que adopta valors corporals fins al punt d'assolir la categoria de subjecte.

Resultats

Des del 2015 fins avui la meva pràctica artística ha girat entorn del cos i l'evolució d'aquest treball creatiu ha pres l'estructura d'una mirada polièdrica. Com un prisma, la meva pràctica s'aproxima al cos i a la seva organicitat des de diversos punts de vista o dirigint el focus en diferents plans.

Sense preveure un ordre a priori, la pràctica artística ha marcat un fil narratiu molt coherent en què l'objecte va d'allò més formal a allò més informal, de rígid a flexible, de dur a tou... Això també es veu reflectit en el propi text que comença amb un to més seriós, rígid i fred i a mesura que avança esdevé més personal i espontani. El meu treball apareix cada vegada amb més freqüència al llarg de la tesi com també la meua veu que comença tímida i de mica en mica va adquirint més protagonisme.

La recerca s'inicia amb un discurs que s'aproxima a una fórmula matemàtica, amb una anàlisi formal del joc de miralls i de rols intercanviats que es donen entre objecte i subjecte. L'objecte fa el paper d'aquest "altre" amb capacitat d'alterar el subjecte-receptor que, habitat transitòriament per una visió inèdita que el qüestiona, pren consciència d'una nova identitat continguda en ell mateix. Davant de la dicotomia entre l'objecte i el subjecte que tradicionalment ha estat categoritzada jeràrquicament, el treball parteix d'una relació d'igualtat entre ambdós basada en una analogia de cos a cos, on ambdós s'interrelacionen, s'enfronten, es qüestionen, s'afecten i es redefeixen mútuament de forma constant.

En l'inici de la recerca aquesta connexió es dona a través d'una relació d'escala i des d'un lligam afectiu amb els objectes quotidians com la roba i els mobles. Fins aquí és clara la distinció entre quin és l'objecte i quin és el subjecte-receptor, però a poc a poc es dilueix aquesta claredat formal i en el segon capítol els objectes s'adhereixen al cos, de manera que pel fet d'estar en contacte amb el subjecte adquireixen una vitalitat i passen a formar part d'ell, fins al punt que de vegades l'objecte se situa per sobre del subjecte, una transposició de rols que s'unifiquen en una mateixa corporalitat híbrida.

En el tercer capítol l'objecte comença a estovar-se, és a dir, la seva forma passa a ser modelable, canviant, flexible... així com es posa en qüestió l'ordre corporal, susceptible d'intercanviar el dins i el fora. El moviment entra

en acció i la relació entre objecte i subjecte ja no es defineix per una escala, i encara menys per una forma, sinó per les seves ressonàncies eminentment tàctils i matèriques, i per la seva qualitat de transformació i de canvi. Es constata fins a quin punt la referència corporal es pot tractar des d'una àmplia exploració de materials: Kapoor treballa amb pigments o cera, Hatoum amb cabells, Hesse amb làtex, Fuster i Prego amb aire, Pérez amb capolls de seda i intestins, Messenger amb peluixos, Negundi amb mitges, Guiteras i Estruch amb la veu, Fàbregas amb l'olor i Orozco amb plastilina, pneumàtics, l'alè... una varietat infinita de recursos matèrics que expandeixen la mirada del cos cap a visions que ens fan prendre consciència de totes les contradiccions i vicissituds físiques, emocionals, espirituals i mentals que conviuen dins nostre i que sovint vivim com una alteritat que tracta de nosaltres mateixos. Aquesta exploració matèrica ens condueix cap a la part final de la tesi, on l'objecte es dispersa o s'amalgama en masses heterogènies, de mica en mica transcendeix la corporalitat humana per emancipar-se com una corporalitat pròpia, un organisme viu i matèric.

Per tant, al llarg de la tesi l'objecte pateix una evolució que s'inicia amb l'objecte quotidià identificable, a continuació s'adhereix al cos agafant connotacions humanitzades que formen part del cos i a poc a poc aquest objecte es deforma, té capacitat de modelar-se i de moure's fent visible l'impuls vital contingut en ell mateix. La dissolució del binomi objecte-subjecte, doncs, passa per considerar-los corporalitats matèriques a ambdós, fins al punt de no fer-ne distinció. És a dir, l'objecte cada cop més s'emancipa i adquireix una corporalitat per ell mateix, actua com a subjecte i, per tant, no necessita fer una al·lusió al cos humà per esdevenir una entitat autònoma. Estructures de relació en les quals la centralitat no ve determinada per l'antropocentrisme, sinó que objecte i subjecte desapareixen per passar a concebre's des d'un materialisme vitalista que assumeix la multiplicitat d'agències. Per tant, si bé la tesi s'inicia fent una distinció entre objecte i subjecte però en una relació d'igualtat que es veu pertorbada i intercanviada en certs moments, ara les dues entitats queden embegudes en un cos matèric, un concepte que les engloba a la vegada que les fa desaparèixer com entitats independents. La materialitat, doncs, s'erigeix com el comú denominador d'objecte, subjecte i cos, és el concepte transversal que no necessita referències per esdevenir vitalista.

Els protagonistes clars de la tesi han estat els treballs dels artistes amb els quals relaciono el treball propi. M'he aturat en cada una de les obres interrelacionades per així veure la riquesa i el ventall de capacitats camaleòniques que té l'objecte per adquirir funcions i transmetre emocions i afeccions pròpies de la vida humana. Però el motor principal que està implícit en aquest tesi, és la pròpia pràctica artística, i des d'aquí vull constatar que després d'aquest estudi he descobert aspectes sobre el meu treball que abans no coneixia.

Reflexió personal

El fet d'ordenar, analitzar i posar en relació el meu treball amb el d'altres artistes m'ha ajudat a agafar consciència de l'evolució de la meva pràctica que probablement s'ha vist accelerada per la influència de tots els artistes i referents teòrics estudiats. A través d'ells em contamina del seu pensament, de les seves inquietuds i de les seves recerca alhora de buscar explicacions a qüestions universals de l'ésser humà lligades al cos.

M'adono que el material que he estudiat i analitzat –tant el meu com el dels altres artistes– és indissociable a les vicissituds de l'experiència viscuda que es transmet en aquests objectes, els quals aborden aspectes intrínsecs a la corporalitat i la transformació del cos. No és casual que els artistes que fan referència al cos treballin des de processos més intuïtius i impulsius a través de la matèria, des d'una acció corporal que conté la memòria, tant conscient com inconscient, de les experiències físiques viscudes.

Al llarg de l'estudi han irromput conflictes de gènere o d'identitat social, que han impregnat aquestes estètiques corporals per esdevenir totes elles problemàtiques politicosocials. Aquest tipus de treballs reactiven sensacions, constatacions o reflexions d'aquesta índole, íntima alhora que social, en la qual l'artista es debat. Estudiar-les i abordar-les des de dins és una tasca delicada, per això, sempre he intentat rescatar les paraules dels mateixos artistes o d'observadors propers. Són textos que desprenen sinceritat i informació molt valuosa pel meu objecte d'estudi, doncs s'entreveuen les preocupacions que acompanyen el procés de treball, les intencions profundes que hi ha darrera cada obra, i les ressonàncies que cada artista pretén transmetre al receptor a partir de l'objecte. Alhora d'endinsar-me en els mecanismes que engeguen el seu procés de treball m'he sentit identificada i acompanyada amb ells, i això m'ha permès emmarcar el meu treball, posar-lo en context i fer-lo evolucionar d'una manera més conscient i enriquidora.

En molts casos l'artista ha patit una malaltia o algun fet que ha estat traumàtic a la seva vida; aquesta experiència corporal d'estranyesa l'ha forçat a comprendre la mutabilitat i peribilitat del cos, una qüestió que travessa tot el recorregut de la tesi. De quina manera es pot transferir una vivència física com aquesta a un objecte escultòric? Si n'hi ha alguna, probablement no és la via de la representació que ha utilitzat l'escultura tradicional; en canvi, es pot fer un transvasament d'aquesta experiència a un altre cos físic que opera com a cos anàleg al propi, i això és el que la matèria permet. He après que en el procés de treball puc inscriure la fenomenologia de l'experiència corporal en el material que tinc entre mans. Puc traslladar la sensació d'ofec a un conjunt de materials atapeïts i pressionats entre ells, així com traduir el meu cansament a través d'un material pesant amb tendència a caure. Si pressiono el fang amb ràbia, aquest esdevé un objecte animat maltractat; la vivència de la malaltia que trasbalsa el cos físic pot ser traslladada

i impregnar-se en la materialitat d'un objecte precari, desequilibrat i fràgil; les contradiccions corporals físiques són traduïbles en l'enfrontament de dos materials amb qualitats oposades que lluiten per fer-se un lloc. Les experiències físiques del meu cos intern són invisibles als meus ulls, però en haver-les viscut, tinc la capacitat de materialitzar-les en un cos extern a mi, quasi com un exercici d'exorcisme, allò interior passa a ser exterior. En el moment que es fa aquesta traducció, fruit d'un procés entre la matèria i l'acte, la matèria esdevé discurs propi doncs porta el registre de l'acció, la memòria del procés viscut.

Al llarg d'aquests darrers anys doncs la meva pràctica s'ha vist repercutida i el meu procés de treball s'ha anat transformant donant cada cop més protagonisme a la matèria versus la forma. Les meves peces inicials des del 2015 venien més definides per una forma preestablerta per mi, la tendència a que els objectes funcionessin com entitats corporals es donava a partir d'una relació d'escala i verticalitat. Posteriorment la forma s'ha anat desdibuixant, així com els materials tous han anat adquirint protagonisme. D'aquesta manera la qualitat efímera i mutant està més present en les peces, donant peu a corporalitats precàries amb formes canviant. Mica en mica el procés de treball ha passat a dependre menys de mi, i més de la matèria, atorgant a aquesta una personalitat pròpia com es pot veure en les notes que escric sobre el procés amb la silicona i el fang.

És interessant pensar que el mateix procés creatiu pot reflectir una posició jeràrquica respecte a la matèria quan jo com a subjecte decideixo quina és la forma que adoptarà el material o objecte. Al llarg d'aquests anys però, he après que la dissolució del binomi objecte-subjecte passa per un diàleg d'igual a igual, i això implica deixar a la matèria ser, que no tots els factors del procés depenguin de mi, sinó també d'ella. Cada vegada més el meu treball se centra a provocar alteracions al material i buscar la seva reacció instintiva, la matèria sempre té una resposta vital i espontània que surt a la llum quan jo la provocho. No és molt diferent de quan nosaltres tenim un ensurt i ens posem rígids, quan rebem un cop i ens surt un morat, o quan estem molta estona sota l'aigua i la nostra pell s'arruga, el nostre cos matèric reacciona als agents externs. Per tant, el propi procés creatiu es basa en un diàleg d'igualtat, de cos matèric a cos matèric.

La forma s'ha anat desdibuixant per esdevenir forma descodificada, pre-lingüística, esdeveniment constant. Els objectes, per tant, deixen veure l'experiència acumulada, l'acció està per sobre del resultat i el propi procés esdevé discurs. Tot és cos, tot és matèria i tot conté l'acció i la transformació pròpies d'un organisme viu. Ja no dirigeixo la mirada cap al propi cos, sinó cap a la concepció d'una corporalitat orgànica continguda en qualsevol material.

En definitiva, he après que referir-se al cos implica treballar amb la matèria i la tridimensionalitat, i en el meu cas des d'una metodologia processual que inscriu la fenomenologia de la pròpia experiència en aquests "cossos" anàlegs. Que finalment el que dóna un caràcter organicista a l'objecte és la pròpia matèria que al ser intervinguda té reaccions que depenen de les seves propietats intrínseques, cada material té els seus trets identitaris propis. No estic davant d'un ens inanimat i passiu que no respon al que li faig, tot al contrari, amb qualsevol pressió, gest o pes obtindrà una resposta a canvi.

La tesi m'ha ajudat a ser més conscient de la meua preocupació concreta que se centra en observar la corporalitat vital en totes les coses, i té molt present que tot és circumstancial. La matèria té la tendència a associar-se, a simbiotitzar-se amb elements del seu entorn, a parasitar en qualsevol cavitat, a habitar momentàniament dins un cos, a formar part d'un sistema...condicions corporals momentànies que venen donades per qualsevol organisme viu, i és així com es cancel·len les oposicions sobre les quals es basa el pensament lògic i categòric de distingir forma i material, interior i exterior, objecte i subjecte.

6

Bibliografia



- Aliaga, J. V. (1998). *Pepe Espaliú 1986-1993*. Sevilla: Editorial Junta de Andalucía.
- Aliaga, J. V., Searle, A., Bernadac, M. L. (2003). *Pepe Espaliú / obra plástica y textos*. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía : Centro Andaluz de Arte Contemporáneo : Documenta, cop. 2003.
- Álvarez Basso, C. (2005). *Angela de la Cruz : espacio anexo, 24.09.04 / 05.12.04*. Vigo: Marco.
- Amorós, R. (1990). *Rosa Amorós: Presencias de nuestro tiempo*. Catàleg de l'exposició celebrada a la Galeria René Metrás del novembre de 1990 al gener de 1991. Barcelona: Galeria René Metrás.
- Anzieu, D. (2010). *El yo-piel*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Arendt, H. (2009). *La condició humana*. Barcelona: Editorial Empúries. S.L.
- Azúa, F., Bowles, P., Calvino, I., Noble, R., Zantovská Murray, I. (1995). *Jana Sterbak: Velleitas*. Barcelona: Edicions de l'Eixample. Fundació Antoni Tàpies.
- Bachelard, G. (1975). *La Poética del espacio / por Gaston Bachelard ; [traducción de Ernestina de Champourcin]*. (2ª ed., edición en español de la octava en francés). México: Fondo de Cultura Económica.
- Badura, E., Goerner, K., Groelle, G., Keicher, P., Reiter-Raabe, A. (2013). *Franz West: Where Is My Eight?*. New York: David Zwirner Books.
- Bal, M. (2010). *Of what one cannot speak : Doris Salcedo's political art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barrera, L. Peñafiel, I. (2010). *¿Que tienes debajo del sombrero?* [documental]. Recuperat 13 de desembre 2018, de https://www.youtube.com/watch?v=3F_gqM2WDac
- Ben-Levi, J.B; Houser, C., Jones, L.C., Taylor, S (1993). *Abject art : repulsion and desire in American Art : selections from the permanent collection*. Catàleg de l'exposició celebrada al Whitney Museum of American Art del 23 de juny al 29 d'agost de 1993. New York : Whitney Museum of American Art.
- Bennet, J.(2010). *Vibrant Matter. A political Ecology of things*. London: Duke University Press

- Birnbaum, D., Bonami, F., Brett, G., Buchloh, B.H.D., Fisher, J. (2005). *Textos sobre la obra de Gabriel ; prólogo: Pablo Soler Frost*. Madrid: Turner : Conaculta.
- Blanch, T., Solano, S., Trias, E. (1992). *Susana Solano : M.N.C.A.R.S. Palacio de Velázquez, Madrid, 10 de diciembre de 1992 - 17 de febrero de 1993 : Whitechapel Art Gallery, Londres, 12 de marzo - 2 de mayo de 1993, ... : Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 11 de septiembre - 21 de octubre de 1993 / exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid : El Museo.
- Blanch, T., Pedrosa, A. (1999). *Dobles vides = Dobles vidas = Double lives : 14 de maig 26 de setembre 1999 : Intervencions als museus de Barcelona = Intervenciones en los museos de Barcelona = Interventions at Barcelona museus*. Barcelona : Institut de Cultura : Electa.
- Blanch, T. (2014). *Jana Sterbak a Montserrat. Una presència*. Barcelona: L'art de la llum.
- Bois, Y. A. (1993). *Introduction to Nostalgia of the body: Lygia Clark*. October n°69, (pp. 85-109). Cambridge, Massachusetts: MIT Press. Recuperat 25 octubre 2018, de <https://virt-sem-app.fbkultur.uni-hamburg.de/Clark%20-%20Nostalgia%20of%20the%20body.pdf>
- Bois, Y. A., Krauss, R. (1996). *L'Informe : mode d'emploi* . Catàleg de l'exposició celebrada del 22 de maig al 26 d'agost de 1996. Paris : Centre Georges Pompidou
- Bonami, F., Buchloh, B. (1998). *Gabriel Orozco : [Clinton is innocent]*. Paris: Éditions des musées de la Ville de Paris.
- Bonet, P., Giró, E. (2014). *Liaisons : Ramon Guillen-Balmes*. Barcelona : Llotja Escola Superior de Disseny i Art. Recuperat 3 de setembre 2018, de <http://www.llotja.cat/admin/pages/files/userfiles/files/Llotja/pdf/exposiciones%20internas/ramonGuillem.pdf>
- Borrell, A (2017). *Agafeu-vos de la mà i pugeu a l'Infern. Ramon Guillen Balmes*. [vídeo, min.18,40] a cura d'Antònia M. Perelló . Can Palauet, Mataró. Amb la participació d' Isabel Banal, Anna Borrell i Carmen Trujillo. Recuperat 21 juliol 2018, de <https://vimeo.com/218987042>
- Bourgeois, Louise. (2002). *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Madrid: Editorial Síntesis S.A.
- Bourriaud, N. (2014). *Postproducción*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.

- Breton, D. (2017). *El cuerpo herido. Identidades estalladas contemporáneas*. Argentina: Edición Topia.
- Brett, G., Herkenhoff, P., Ferreira, G., Rolnik, S. (1998). *Lygia Clark*. Catàleg de l'exposició celebrada a la Fundació Antoni Tàpies, MAC, galeries contemporànies des Musées de Marseille, Fundação de Serralves i Palais des Beaux-Arts de Brusel·les, entre el 21 d'octubre de 1997 i el 27 de setembre de 1998. Barcelona : Fundació Antoni Tàpies.
- Burton, Johanna. (2016). *Robert Gober: 2000 Words*. Atenes: Editorial Deste Found.
- Caballero, A. (2005). "Arqueologia de artista: Entrevista con Ramon Guillen-Balmes" . *MECAD Electronic Journal*. Núm. 8 : *Intro/Versiones del objeto: Prótesis y otras extensiones*. Recuperat 17 desembre 2018, de http://www.geifco.org/Ediciones_PRO/instalarLoReal/ejournal8.pdf
- Cantz, H. (2005). *Rebecca Horn: Bodylandscapes*. Düsseldorf: K20 Kunstsammlung Nordrhein- Westfalen.
- Carlos, I., Corral, M., Meio, A., Molina, Á., Pheian, P. (2008). *Helena Almeida: tela rosa para vestir*. Madrid: Fundación Telefónica.
- Capmany, X. (2000). "El Prado ante el que nos hemos detenido parece tener las mismas proporciones que nuestra vida." *Visual: Magazine de Diseño, Creatividad Gráfica y Comunicación*. Vol. XIII, núm. 91. Madrid: Blur Editions, pp.74-80.
- Cestelli Guidi, A. (1998). *Hans Hemmert : 22 outubro 1998 / 13 decembro 1998*. Xunta de Galicia : Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Chillida, A., Szeemann, H., Basualdo, C., West, F. (2001). *In out : Franz West* . Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Citro, S. (2011). *Cuerpos Plurales. Antropología De y Desde Los Cuerpos*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Clot, M. (1995). *Joan Rom : expòsit : Sala d'exposicions "El Roser", Lleida, 9 de novembre / 7 de desembre 1995*. Catàleg de l'exposició celebrada a la Sala "El Roser" de l'Escola de Belles Arts de Lleida. Lleida : Ajuntament de Lleida.
- Cooke, L., Drathen, D., Haenlein, C. (Ed.). (1961). *Rebecca Horn: the glance of infinity*. Zurich; Berlin; (cop. 1997).New York : Scalo.

- Cooke, L., De Baere, B., Fowle, K., Gorovoy, J., Lorz, J., Pollock, G., Rocha Watt, D., Spector, N., Wilmes, U. (2016). *Louise Bourgeois. Estructuras de la existencia: las celdas*. Alemania: Museo Guggenheim Bilbao y La Fábrica.
- Cooper, H., Simon, J., Bochner, M., Norden, L., Diserens, C., Catherine, D. (1993). *Eva Hesse*. Catàleg de l'exposició celebrada a l'IVAM. Centre Julio González, del 10 de febrer al 4 d'abril i a la Galerie Nationale du Jeu de Paume de París, del 26 d'abril al 27 de juny de 1993. València : IVAM. Centre Julio González
- Cortés, J. M. (1996). *El cuerpo mutilado, la angustia de muerte en arte*. València: Colección Arte, Estética y pensamiento.
- Cortés, J. M., Alcaide, J., Aliaga, J. V. (2016). *Círculo íntimo: el mundo de Pepe Espaliú*. València: IVAM.
- Cortés, J. M., Lebovic, E. (2018). *Anette Messager. Pudique-Publique*. València: Institut Valencià d'Art Modern.
- Cotanda, R. (1990). *Ricardo Cotanda*. Barcelona : Galeria Joan Prats.
- Cotanda, R. (1998). *Ricardo Cotanda : ... que no desemboca*. València : Generalitat Valenciana.
- Cotter, S., Gili, M., Snauwaert, D., Pinto de Almeida, B., Butler, C.H. (2015). *Helena Almeida : corpus* Catàleg de l'exposició celebrada al Le Museu de Arte Contemporànea de Serralves del 16 d'octubre de 2015 al 10 d'agost de 2016, a Le Jeu de Paume del 9 de febrer al 22 de maig de 2016 i a Wiels del 8 de setembre a l'11 de desembre de 2016. Porto : Fundação de Serralves
- Crespo, J. (2014). *June Crespo. Bisitariak* [video]. Recuperat 21 maig 2018, de <https://vimeo.com/114763568>
- Cué, A.L., Bello, K. (Ed.) (2010). *Felix Gonzalez-Torres : somewhere nowhere = algún lugar ningún lugar*. México : Universidad Nacional Autónoma de México
- Davids, Y., Snejanka, M. (2002). *No object : Yael Davids*. Amsterdam : Artimo.
- De la Cruz, Á. (2006). *Angela de la Cruz : trabalho = work*. Catàleg de l'exposició celebrada a Culturgest, Edificio-Sede da Caixa Geral de Depósitos, Lisboa, de l'1 de febrer al 30 d'abril de 2006. Lisboa : Culturgest.

- Didi-Huberman, G. (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires : Manantial
- Donald, E. N. (1998). *La psicología de los objetos cotidianos*. Madrid: Ed.Nerea.
- Doris Salcedo. *Palimpsesto* .(2017) Catàleg exposició Palimpsesto. Palacio de Cristal. Parque del retiro . Liaño, S., Sánchez, S. (coord). (6 de octubre de 2017 – 1 de abril de 2018). Recuperat 3 maig 2018, de file:///Users/mariadiez/Desktop/dossier_de_prensa_exposicion_doris_salcedo_para_web.pdf
- Doris Salcedo *22 de abril–17 de julio de 2016*. Pérez Art Museum Miami. Recuperat 13 de desembre 2018, de https://www.pamm.org/sites/default/files/Salcedo_Gallery_Guide_Web_Spanish.pdf
- Duncan, T. (2007). *Body of work work of body. Franz West*. Braga : Galeria Mário Sequeira.
- Edelbert, K., Von Samsonow, E. (2006). *The Idiot : Erwin Wurm : Sala de Exposiciones Canal de Isabel II*. Madrid : Consejería de Cultura y Deportes. Comunidad de Madrid.
- Escucho tus pasos venir*. (2018). Lucía C. Pino, June Crespo, Anna Dot y Rosa Tharrats. Exposición Galería Einrich Ehrhardt 09/06/2018 - 25/07/2018. Recuperat 3 juliol 2018, de <http://www.heinrichehrhardt.com/exposiciones/y-escucho-tus-pasos-venir-2018/>
- Escultura/Objecte : col·lecció Josep Suñol* (2012) Barcelona, 14 febrer - 01 setembre 2012. Barcelona : Fundació Suñol, 2012
- Espaliú, P., Paneque, G. (1988). *Pepe Espaliú, Guillermo Paneque: Galeria Carles Taché*. Barcelona : La Galeria.
- Espaliú, P., Cortés, J. M, Morey, M., Wall, J. (1999). *Pepe Espaliú: Temps suspès = Tiempo suspendido*. València: Generalitat Valenciana.
- Espósito, R. (2017). *Personas, cosas, cuerpos*. Madrid: Editorial Trota.
- Estruch, L. (2017) . *Entrevista a Laia Estruch. Artistas en residencia 2017*. [vídeo]. Madrid: La Casa Encendida. Recuperat 18 juny 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=Y615EmO0oRE>
- Fàbregas, E. (2017). *Eva Fàbregas. Imagina que eres un bloque de mantequilla deshaciéndose*. [Vídeo]. Barcelona: Fundació Joan Miró.

Recuperat 21 novembre 2018, de https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=KcrpNfEzipQ

Fernando, F., Bosco-Díaz Urmenta, J. (2012). *Erwin Wurm. Am I a house?*. Málaga : CAC Málaga : Ayuntamiento de Málaga.

Fernández López, Ó., Báez, J. M. (2010). *Centro de arte Pepe Espaliú*. Córdoba: Centro de arte Pepe Espaliú.

Fleck, R., Curiger, B., Benezra, N. (1999). *Franz West (Contemporary Artists)*. New York: Phaidon, 1999.

Flood, R., Garrels, G., Temkin, A. (1999). *Robert Gober : sculpture + drawing*. Minneapolis : Walker Art Center.

Francalanci, E. L. (2017). *Estética de los objetos*. Madrid: Ed. La balsa de la medusa.

Fraser, M. (2004). Jana Sterbak: En kamp der gor svimmel/ A Dizzing Struggle/ Lutte et vertige. Dins Burkard,L., Sterbak, J., Westing, B. *Jana Sterbak : video installationer*. (pp.9-33). Catàleg de l'exposició a Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense, del 5 de novembre de 2004 al 5 de gener de 2005. Odense: Kunsthallen Brandts Klaedefabrik.

Frémon, J. (2010). *Louise Bourgeois. Mujer casa*. Barcelona: Editorial Elba, S.L.

Fuentes Guiote, M. (2016). "Núria Fuster. Escultora de la realidad." *Metal-magazine*. Recuperat 29 juny 2018, de <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/nuria-fuster-escultora-de-la-realidad>

Fuster, N. (2016). *Oral Memories. Entrevista a artistas emergentes y media Carrera*. [Vídeo]. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperat 10 gener 2019, de <https://vimeo.com/152257289>

García-Meras, L. (1998). *Javier Pérez. Estancias por habitar*. Valencia: Cimal Arte Internacional nº 50. Recuperat 13 desembre 2018, de http://javierperez.es/wp-content/uploads/2013/04/Garc%C3%ADa_Meras_Lydia-Javier-Perez_Estancias_por_habitar.pdf

Golvano, F., Pérez, J. (2000). *Cartas cruzadas*. Exhibition Catalog: Gure Artea 98 – Máscaras, Sala Plaza de España de la Comunidad, Madrid. Barcelona: La Capella.

- Guillen-Balmes, R., Perelló, A. M., Fortuny, J., Valera, A. (2016). *Ramon Guillen-Balmes / edició a càrrec de Sensi Cervantes Quevedo. Col·lecció Impressions Paral·leles*. Barcelona: Edicions de l'Escola Massana.
- Guillen-Balmes, R., Sterbak, J. (1999) "Encontre avec Jana Sterbak". Dins Catàleg *Les invités. Ramon Guillen-Balmes* de l'11 de Setembre al 9 d'Octubre 1999. Montréal: Centre d'Exposition CIRCA.
- Guiteras, A. (2018). *Strata - Ariadna Guiteras - Terrassa Comissariat 2017/18*. [vídeo microcapsule] "Mesurar amb precisió els cims llegendaris". Cicle comissariat per Caterina Almirall al Terrassa. Recuperat 21 setembre 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=jJWMM26tOaU>
- Hatoum, M. (2012). *Projecció / Mona Hatoum*. Barcelona : Fundació Joan Miró.
- Hamilton, A. (1996). *The Body and the object : Ann Hamilton 1984-1996*. Ohio : Wexner Center for the Arts.
- Helena Almeida : dramatis persona : variações e fuga sobre um corpo = variations and fugue on a body*. Portugal: Fundação Serralves. (1996). Catàleg de l'exposició celebrada del 23 de novembre de 1995 al 28 de gener de 1996 . Serralves : Fundação de Serralves.
- +Humans. El futur de la nostra espècie*. (2015). [Dossier de Premsa] . Centre de Cultura Contemporània de Barcelona Del 7 d'octubre de 2015 al 10 d'abril de 2016. Recuperat 3 juliol 2018, de http://www.cccb.org/rcs_gene/DdP_HUMANS_CAT.pdf
- Hesse, E. (2016). *Diaries*. Berlin: Hauser & Wirth Publishers, 2016.
- Homes, A.M. (1998). *Rachel Whiteread: With Music for Torching a Story by A.M.Homes*. Londres: Anthony d'Offay Gallery.
- Horn, R. (1995). *Rebecca Horn: diving through Buster's bedroom*. California: Museum of Contemporary Art.
- Jones, A., Warr, T. (2006). *El cuerpo del artista*. España: Ed.Phaidon Press limited.
- Juanpere, S. (coord.) (2004). *Je est un autre: Projectes específics per a la sala Fortuny 2002-2003*. Reus: Centre de Lectura.
- Kapoor, A., Balmond, C., Salvo, D. (2003). *Anish Kapoor : Marsyas / (texts: Donna de Salvo, Anish Kapoor, Cecil Balmond*. London: Tate.

- Kapoor, A. (2006). *Anish Kapoor-- my red homeland : CACMálaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga : 27.01.-30.04.2006 / [Fernando Francés, comisario]*. Málaga : Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- Kapoor, A. (2016). *El papel del artista es cuestionar que es el objeto: Anish Kapoor*. [video]. Noticias 22 por Victor Gaspar. Recuperat 9 d'Octubre del 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=rbQXpCXqaUM>
- Lippard, L. R. (1971). *Changing. Essays and art criticism*. Nova York: Dutton.
- Lippard, L. R. (2017). *Eva Hesse*. Méjico: Ed. Alias.
- Louise Bourgeois: Fundació Antoni Tàpies*. (1990) Catàleg exposició Novembre 1990-Gener 1991. Barcelona: La Fundació.
- Llorente, M. (2007). *Susana Solano. Projectes=Proyectos*. Barcelona : Gustavo Gili.
- Llorente, M. (2014). *Susana Solano. Vol rasant*. Catàleg de l'exposició celebrada del 23 de maig al 6 de setembre de 2014, a la Fundació Suñol. Barcelona : Fundació Suñol.
- Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois / Patricia Mayayo*. Hondarribia: Nerea.
- Merleau-Pont, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta.
- Moma Learning . *R.S.V.P. I. Senga Nengudi*. Recuperat 12 desembre 2018, de https://www.moma.org/learn/moma_learning/senga-nengudi-r-s-v-p-i-19772003/
- Moraza, J. L. (2015). *República : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 15 de octubre de 2014 - 2 de marzo de 2015 / Juan Luis Moraza ; [comisario: João Walther]*. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Murría, A. (1993). "Objetos obstinados". *Lápiz: revista internacional de arte*. Año 93, núm. 92 (abril 1993), p. 62-64
- Nancy, J. L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extension del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Navarro, M. (2014). "June Crespo. Forma cerrada pero rota." *El estado mental* . Recuperat 16 juny 2018, de <https://elestadomental.com/diario/june-crespo-forma-cerrada-pero-rota>

- Nemirof, D. (1991). *States of Being. Corps à corps*. Ottawa: Catalog National Gallery of Canada.
- Orozco, G., Santamaria, G. (2005). *Gabriel Orozco*. Catàleg de l'exposició feta al Palacio de Cristal, Parque del Retiro, del 8 de febrer al 18 d'abril de 2005 . Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Pera, C. (2006). *Pensar des del cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Madrid: Triocastela.
- Pérez, J. (1997). *Estancias*. Special edition of 300 numbered and signed copies. Strasbourg, France: Ancienne Douane, Musées de Strasbourg.
- Pérez, J., Blanch, T. (1998). *Mudar*. Bilbao: Sala exposiciones Rekalde.
- Pérez, J. (2004). *Javier Pérez : Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, 21 de octubre de 2004 - 17 de enero de 2005*. (Conté dos volums: Mutaciones. Metamorfosis). Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Pérez, L. F. (1994). *Las palabras se pudren en la boca. Marzo--Abril 1994*. Barcelona: Galeria Antonio de Barnola.
- Perniola, M. (1994). *El sex appeal de lo inorgánico*. Madrid: Ediciones Trama.
- Pietragnoli, M. (ed., coord.) (2017a). *La Biennale di Venezia. 57ª Esposizione internazionale d'arte. Viva arte viva*. Volumen I "Exhibition". Italia: La Biennale di Venezia
- Pietragnoli, M. (ed., coord.) (2017b). *La Biennale di Venezia. 57ª Esposizione internazionale d'arte. Viva arte viva*. Volumen II "Participating countries & collateral events". Italia: La Biennale di Venezia
- Pino, L.C. (2018). *Lucía C. Pino. Non Slave Tenderness*. [vídeo]. Barcelona: Fundació Joan Miró. Recuperat 21 novembre 2018, de <https://vimeo.com/251805148>
- Power, K. (2000). *Joan Rom : obra 1988-1989 : 1 Junio-8 Julio 1989*. Madrid : La Galería.
- Prego, S. (2013). *Entrevista con Sergio Prego. Presencia Activa*. [vídeo]. Vigo: LABoral Centro de Arte. Recuperat 4 octubre 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=HTrLVpuzpvg>

- Princenthal, N., Basualdo, C., Huyssen, A. (2000). *Doris Salcedo*. London: Phaidon.
- Radovanovic, I. (2015). *Art News - The Hollow Men*. [vídeo]. arTVision - A Live Art Channel. Recuperat 2 juliol 2018, de https://www.youtube.com/watch?v=w8vl_afl5NM
- Rimbaud, A. (1995). *Iluminaciones. Cartas a un vidente*. Xoán Abeleira Álvarez (Traductor) Madrid: Ediciones Hiperión.
- Rodrigues Widholm, J., Grynsztejn, M. (2015). *Doris Salcedo*. Chicago: The University of Chicago Press/Museum of Contemporary Art Chicago.
- Rollins, T., Cahan, S., Avgikos, J. (1993). *Felix Gonzalez-Torres / interview by Tim Rollins ; essay by Susan Cahan ; short story by Jan Avgikos*. New York : Art Press
- Rom, J. (1992). *Joan Rom : gripe : Museo Pablo Gargallo*. Zaragoza: Museo Pablo Gargallo.
- Rom, J. (1991). *Joan Rom : mayo - junio 1991 Galería Thomas Carstens, Barcelona*. Barcelona: La Galeria.
- Roma, V., Aguilar, S. (2013). *Joan Rom : E.R.T.* Barcelona: Fundació Suñol.
- Rosés, A., Swartz, J. (1992). *Joan Rom: Sala Reus de la Fundació "La Caixa", Reus, 17 desembre 1992-17 gener 1993 : Sala Girona de la Fundació "la Caixa", Girona, 22 gener-21 febrer 1993*. Barcelona : Fundació "La Caixa".
- Sagarra, M. (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*. Barcelona: Editorial Melusina.
- Salcedo, D. (2012). *Doris Salcedo : plegaria muda : Lisbon, Lisboa, Lissabon, Portugal, 09.11, 2011-22.01, 2012*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sergio Prego. Hight Rise*. (2016). Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo (CAM2). Segade, M. (comisario) Recuperat 7 de setembre del 2018, de <http://ca2m.org/images/documentos/Prensa/2017/HOJA.SALA.PREGO.pdf>
- Simon, J., David, C. (1991). *Robert Gober*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: el Museo.

- Sussmann, E., Vishet, T. (2007). *Robert Gober: Sculptures and Installations. 1979-2007*. Basel: Steidl/Schaulager
- Sterbak, J., Moser, W. (2006). Entrevista de Manuel Borja-Villel, Tomas Vceek, Yolande Racine, Javier González de Durana, Corinne Diserens, Teresa Blanch. Dins Sterbak, J., Moser, W., *De la performance al vídeo* (pp.8-28). Vitoria: Edición Artium.
- Sterbak, J. (1993). *I want you feel the way I do = Vull que sentis el que sento jo : intensitat : 27 d'abril/23 de maig de 1993, Sala Montcada de la Fundació La Caixa / Jana Sterbak*. Barcelona : Fundació la Caixa.
- Stuart, M., Aliaga, J.V. (1988). *Pepe Espaliú*. Catálogo. 26 cm. Sin paginar. 16 láminas color. Madrid: Galería La Máquina Española.
- Spinola, J., Pino, L.C., Aitzkoa, E. (2016). "Qué es el arte?. Tres escultores conversan." *El estado mental*. Recuperat 3 juliol 2018, de <https://el-estadomental.com/especiales/el-mes-del-arte/tres-escultoras-conversan>
- Tatay, H., Azara, P., Luca, X., Tarruella, C. (coord.) (2016). *Rosa Amorós. Despojós i dèries*. Catàleg de l'exposició celebrada a la Fundació Suñol del 23 de setembre de 2015 al 23 de gener de 2016. Barcelona : Fundació Suñol.
- Temkin, A., Hilton, A. (2014). Robert Gober: *The Heart is not a Metaphor*. New York: The Museum of Modern Art.
- The body Extended: Sculpture and Prosthetics* . (2016). 21 July-23 October 2016. Henry Moore Institute Exhibition. Recuperat 8 setembre 2017 de <https://www.henry-moore.org/whats-on/2016/07/21/the-body-extended-sculpture-and-prosthetics>
- Torrente, V. (2014). *8 cuestiones espacialmente extraordinarias*. Madrid: La Tabacalera. Recuperat 3 octubre 2017, de https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/...cuestiones.../8Cuestiones_info.pdf
- Vestir i desvestir cossos. Fenomenologies d'aparició*. (2016). Centre d'art la Panera , 13 de Febrer al 22 de Maig del 2016. Comissariat: Oriol Ocaña I Maia Creus. Lleida: Centre d'art la Panera, 2016. Recuperat 21 abril 2018, de <http://researchis.cheap/wp-content/uploads/2016/02/fullsdesalalapanera.pdf>
- Walther, F. E., Verhagen, E. (2017). *Franz Erhard Walther : diálogos / Erik Verhagen [i 5 més]*. Catàleg de l'exposició "Franz Erhard Walther.

Un lugar para el cuerpo” . Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

West, F. (2006). *Franz West: Early Work*. New York: Zwirner & Wirth.

Weyns, S., Tempel, B., Stamps, L., Meewis, M., Heylen, P. H. (2011). *Erwin Wurm: Wear me out*. Anvers (Bèlgica): Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim.

Whiteread, R., Kraus, R. (1997). *Rachel Whiteread: Shedding life*. Liverpool: Tate Gallery.

Winnicott, D.W. (1993). *Realidad y juego*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Zweute, A., Schmidt, K, Drathen, D., Horn, R., Sartorius, J. (2004). *Rebecca Horn: bodylandscapes*. Zeichnungen, Skulpturen, Installationen 1964-2004. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

7

Relació d'artistes estudiats



Aitzkoa, E.	p.219
Amorós, R.	p.232
Almeida, H.	p.109
Basic, I.	p.233
Bourgeois, L.	pp.35, 58, 85, 99, 187, 228, 239
Bove, C	p.41
C.Pino, L.	p.165
Castellanos, M.	p.79
Clark, L.	p.121
Cotanda, R.	pp.44, 157
Crespo, J.	p.215
Cruz, A. de la	p.194
Espaliú, P.	pp.105, 127
Estruch, L.	p.182
Fàbregas, E.	p.178
Fuster, N.	pp.179, 189, 247
Gober, R.	pp.59, 65, 155
González Torres, F.	p.211
Guillen-Balmes, R.	pp.83, 92, 209
Guiteras, A.	p.112
Hatoum, M.	pp.89, 103, 242
Hemmert, H.	p.118
Hesse, E.	pp.146, 161, 169, 235
Horn, R.	pp.83, 89, 93, 97, 126
Kapoor, A.	pp.139, 213
Moraza, J.L	pp.43, 225
Messenger, A.	pp.51, 209
Negundi, S.	p.171
Neto, E.	p.172
Orozco, G.	pp.148, 177, 245
Pérez, J.	pp.77, 81, 99, 108, 124, 223, 240
Prego, S.	p.181
Radonovanovic, I.	p.184
Rom, J.	pp.102, 190
Salcedo, D.	pp.46, 67
Scott, J.	p.220
Solano, S.	pp.141, 152
Sterbak, J.	pp.75, 81, 101, 103, 111
Tharrats, R.	p.219
West, F.	pp.39, 114
Walther, F.E.	p.119
Whiteread, R.	p.54
Wurm, E.	pp.49, 115, 145

