

**NUEVAS ACTUALIZACIONES
SOBRE ESCULTURA.
LA EXPLORACIÓN DEL SIGNO COMO MOTOR
QUE IMPULSA LAS PRÁCTICAS ESCULTÓRICAS,
DESDE EL ORDEN ESPACIAL
O DESDE LA INTERFERENCIA SOCIAL.**

MANUEL PEDRO ROSADO GARCÉS

TESIS DOCTORAL

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura e Historia de la Artes Plásticas
Sevilla, 2015

Directores
Fernando Martín Martín
Olegario Martín Sánchez



NUEVAS ACTUALIZACIONES

SOBRE ESCULTURA.

**LA EXPLORACIÓN DEL SIGNO COMO MOTOR
QUE IMPULSA LAS PRÁCTICAS ESCULTÓRICAS,**

DESDE EL ORDEN ESPACIAL

O DESDE LA INTERFERENCIA SOCIAL.

A mis padres, Manuel y Antonia, por todo.
A Alexia y a Lucas, por todo.
A Fina y a Miguel.

ÍNDICE

RESUMEN	<u>12</u>
PRÓLOGO	<u>18</u>
FUNDAMENTOS DE LA TESIS	<u>22</u>
HIPÓTESIS	<u>24</u>
OBJETIVOS	<u>25</u>
METODOLOGÍA	<u>27</u>
INTRODUCCIÓN	<u>30</u>
PARTE 1 (ANÁLISIS TEÓRICO)	<u>41</u>
CAPÍTULO 1.	
LA ESCULTURA COMO LENGUAJE:	
EL PODER TRANSFORMADOR DE SIGNOS Y CÓDIGOS.	<u>42</u>
1.1 Cuestiones a debatir: Presentación del problema.	<u>43</u>
1.2 Definiciones.	<u>45</u>
CAPÍTULO 2.	
SISTEMAS DE COMUNICACIÓN EN LA ESCULTURA:	
RECORRIDO HISTÓRICO.	<u>64</u>
2.1 Desde principios del siglo XX hasta el comienzo de la II Guerra Mundial.	<u>65</u>
2.1.1 Duchamp y los primeros experimentos cubistas, dadá y surrealistas.	<u>65</u>
2.2 La práctica escultórica de los años sesenta.	<u>71</u>
2.2.1 El arte objetual, Assemblages, Environments.	<u>71</u>
2.2.2 El espacio ahora es acción. La performance clásica o el happening. Fluxus, Kaprow, Cage, Beuys.	<u>73</u>
2.2.3 Arte Minimal. Robert Morris, Carl André.	<u>79</u>

2.3	Lo vasto y el campo escultórico.	<u>84</u>
2.3.1	Arte povera. Jannis Kounellis y Richard Serra.	<u>84</u>
2.3.2	Land Art o el arte de la tierra. Robert Smithson.	<u>87</u>
2.3.3	Body Art. Arte de Acción. Yves Klein, Piero Manzoni, Bruce Nauman, Vito Acconci, Chris Burden.	<u>89</u>
2.3.4	El arte conceptual. Prácticas, reflexión y conocimiento. Joseph Kosuth.	<u>96</u>
2.4	El espacio, la cámara y el decorado. Marcel Broodthaers.	<u>99</u>
2.5	Procesos, sistemas físicos y crítica. Hans Haacke.	<u>101</u>
2.6	La intervención arquitectónica. No-monumento. Gordon Matta-Clark.	<u>103</u>
2.7	El concepto de “campo expandido”.	<u>105</u>
2.8	En el arte de los noventa.	<u>110</u>

CAPÍTULO 3.

OBSERVACIÓN Y EXPERIENCIA:

PRÁCTICAS ESCULTÓRICAS ACTUALES. **116**

3.1	El presente, las cosas, el lugar, el contexto, formas y objetos.	<u>117</u>
3.1.1	Gabriel Orozco, el observador: caminar y fotografiar.	<u>117</u>
3.1.2	Roman Ondák. Prácticas artísticas en la vida cotidiana.	<u>120</u>
3.1.3	Pawel Althamer. La duración de la exposición.	<u>121</u>
3.2	Prácticas en la ciudad, las calles y los márgenes.	<u>123</u>
3.2.1	Francis Alÿs. Narraciones entre el hecho y la ficción.	<u>123</u>
3.2.2	Jiří Kovanda. Vínculos (físicos y afectivos).	<u>124</u>

3.2.3	Rirkrit Tiravanija y Gordon Matta-Clark.	<u>128</u>
3.3	El acto de hacer: prácticas de estudio o taller.	<u>131</u>
3.3.1	Robert Gober. La medida del hombre.	<u>131</u>
3.3.2	Thomas Schütte. La condición humana.	<u>133</u>
3.3.3	Juan Muñoz. Bordes y límites en los significados.	<u>134</u>
3.4	Prácticas en otros campos de acción.	<u>138</u>
3.4.1	Pepe Espaliú. El discurso de la identidad a través del contacto humano.	<u>138</u>
3.4.2	Félix González-Torres. Las relaciones y los gestos.	<u>140</u>
3.4.3	Pierre Huyghe: Relatos o modelos que propone la sociedad.	<u>142</u>
3.4.4	Dominique Gonzalez-Foerster. Ambientes y atmósferas, escenografías, paisajes y climas.	<u>145</u>
3.4.5	Danh Vo. Objetos simbólicos.	<u>147</u>
3.4.6	María Lobota. Significado y sentido.	<u>149</u>
PARTE 2 (PROPUESTA ARTÍSTICA)		<u>153</u>
CAPÍTULO 4.		
PRESENTACIÓN: MP&MP ROSADO.		<u>154</u>
4.1	Anexos del cuerpo. Paisajes de cera. 1997-2001 (Fósiles, Portátil, Recreo, Gran sombra verde, MP&MP Rosado).	<u>160</u>
4.1.1	Fósiles, 1997	<u>162</u>
4.1.2	Portátil, 1998	<u>168</u>
4.1.3	Recreo, 1998	<u>174</u>
4.1.4	Gran sombra verde, 1998	<u>178</u>
4.1.5	MP&MP Rosado, 2000	<u>184</u>
4.2	Alter egos. Cuerpos de barro. Trampas. 2001-2005 (La intimidad, Secuencia ridícula, Han dormido mucho tiempo en el bosque, Workroom, Trabajos verticales, Para Acabar, Limbo, Outsiders).	<u>190</u>

4.2.1	La intimidad . 2002	<u>192</u>
4.2.2	Secuencia Ridícula. 2002	<u>200</u>
4.2.3	Han dormido mucho tiempo en el bosque. 2002	<u>206</u>
4.2.4	Trabajos Verticales. 2004	<u>212</u>
4.2.5	Workroom. 2004	<u>218</u>
4.2.6	Para Acabar. 2005	<u>224</u>
4.2.7	Limbo. 2005	<u>230</u>
4.2.8	Outsiders. 2005	<u>236</u>
4.3	Lugares desdoblados. La identidad particular y la red social. 2005-2007. (Ventanas iluminadas, Desajustes, Voz de los perros, Lloviendo a cántaros, El último salvaje, Callejón del gato).	<u>242</u>
4.3.1	Ventanas iluminadas. 2004-2005	<u>244</u>
4.3.2	Desajustes. 2006	<u>252</u>
4.3.3	Voz de los perros. 2006	<u>258</u>
4.3.4	Lloviendo a cántaros. 2006	<u>264</u>
4.3.5	El último salvaje. 2006-2007	<u>270</u>
4.3.6	Callejón del gato. 2006-2007	<u>276</u>
4.4	Sinécdoque o el coleccionista. Sedimentos y fragmentos. 2007-2012. (Profeta y ballena. Spleen. Melancolía II y III. De profundis. Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón. Ruines non romantiques. Cuarto gabinete. Imagen. Contengo multitudes. ...uso externo, uso interno. De lo de dentro y de lo de fuera).	<u>282</u>
4.4.1	Profeta y ballena. 2007-2012	<u>284</u>
4.4.2	Spleen. 2008	<u>294</u>
4.4.3	De profundis. 2008	<u>302</u>
4.4.4	Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón. 2009	<u>308</u>
4.4.5	Ruines non romantiques. 2009	<u>314</u>
4.4.6	Cuarto gabinete. 2009-2010	<u>320</u>
4.4.7	Imagen. 2010	<u>328</u>
4.4.8	Contengo multitudes, 2011	<u>334</u>
4.4.9	...uso externo, uso interno. 2012	<u>342</u>
4.4.10	De lo de dentro y de lo de fuera. 2012	<u>348</u>

4.5	El uso del espacio. Signos, huellas y biografías. 2012-2015 (Estructura Espacial Original, Vea usted, aquí estaba...).	<u>356</u>
4.5.1	Estructura Espacial Original. 2013-2014	<u>358</u>
4.5.2	Vea usted, aquí estaba... 2014-2015	<u>368</u>
	CONCLUSIONES	<u>376</u>
	BIBLIOGRAFÍA	<u>384</u>
	RESULTADOS	<u>394</u>

RESUMEN

Nuevas actualizaciones sobre escultura. La exploración del signo como motor que impulsa las prácticas escultóricas, desde el orden espacial o desde la interferencia social.

RESUMEN de la TESIS DOCTORAL:

Las prácticas artísticas y escultóricas constituyen un juego donde las formas, los modos de pensar y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales. Esta tesis doctoral aborda la evolución de la relación entre escultura y signo, en función de los avances de los demás ámbitos artísticos, así como del pensamiento respecto a la comprensión de los comportamientos artísticos y los modos de pensar.

Reconsideramos la práctica escultórica desde el lenguaje como signo y como material para realizar una escultura, cómo actúan e interactúan entre sí, y lo que expresan más allá de sus lecturas comunes. Investigamos los códigos y la gramática de los materiales, los diferentes estados de una situación.

El símbolo como medio para comprender la realidad, añade un nuevo valor al objeto o a una acción, los abre y los amplifica. El simbolismo añade un nuevo valor al objeto. Exploramos a partir del estudio teórico exhaustivo y la experimentación práctica, la escultura que busca generar nuevos pensamientos y discusiones en torno al objeto mismo y en torno al arte.

En este sentido, los encuentros con otras disciplinas, la amplitud y expansión en lo geográfico, lo temporal o lo conceptual es donde el arte puede jugar un papel como motor de cambio y agente activo en el momento actual en el que es difícil imaginar futuros posibles, más allá de las visiones de fin de un periodo.

El intento es oportuno, las prácticas escultóricas se adentran en distintos campos del conocimiento, las ciencias sociales y empíricas, y toman prestadas algunas de sus formas de acción y sus metodologías de trabajo, colaborando con profesionales de otros ámbitos. De esta manera la escultura se inserta en procesos sociales que van más allá del propio museo, generando un espacio de pensamiento, reflexión y comprensión.

Los artistas trabajan con el lenguaje y el conocimiento dentro de simples objetos y sus transformaciones espaciales a través de los materiales y sus signos, cada elemento, material, es el resultado de un proceso cultural o de un concepto estético. Entre otros citamos a Duchamp, Piero Manzoni, Yves Klein, Allan Kaprow, Joseph Beuys, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Bruce Nauman y, más recientemente, creadores contemporáneos seriamente comprometidos con la escultura como Juan Muñoz, Robert Gober, Francis Alÿs, Pierre Huyghe, Dahn Vo. Todos ellos han aportado nuevas ideas y visiones sobre las prácticas

escultóricas, y por ello algunas de sus obras son objeto de análisis en esta tesis.

El simbolismo inconsciente y el poder poético pueden habitar en las formas de pensar, en las cosas, y los espacios. Los componentes físicos de una escultura, como pedestal, barro, pueden ser puestos al descubierto, transformados. El significado, la idea, está en el propio material artístico y en su lugar otro tipo de materialidad se forja, así podemos diluir la historia del objeto.

Esta tesis tiene una primera parte que pretende ampliar el análisis interdisciplinar de las causas y aportaciones que en cada momento de la historia han colaborado al desarrollo interrelacionado de los conceptos, representaciones, signos y significados de la escultura actual contemporánea.

El bloque teórico consta de tres capítulos; los tres primeros capítulos están dedicados al estudio de las contribuciones artísticas más destacables respecto al tema de la investigación. Hemos seguido un orden cronológico, aunque cabe señalar que la interrelación entre artistas de diferentes épocas es un recurso de la investigación importante.

El capítulo primero de la tesis está destinado a los nuevos sistemas de comunicación en la escultura actual. Esbozamos y definimos un marco referencial para centrar la idea de una nueva mirada sobre la escultura contemporánea.

En el segundo capítulo elaboramos una discusión general sobre los aspectos más destacables y reconocidos de la escultura a lo largo de su historia más reciente desde el enfoque que trata la relación entre el objeto y las relaciones sociales, y los medios artísticos que se utilizan ante términos como volumen, masa, materia, objeto, espacio o contexto.

Abordamos en el capítulo tercero la escultura soportada por diferentes cambios en sus prácticas. Al examinar diferentes propuestas plásticas, tendremos la oportunidad de ver como estos trabajos van hacia un nuevo encuentro con otros niveles de lectura en las prácticas escultóricas contemporáneas.

En resumen, durante la primera parte de este trabajo se pondrá de relieve el signo de la escultura, el lenguaje como material para realizar la práctica escultórica, cómo actúan e interactúan entre sí, y lo que expresan más allá de sus lecturas comunes. Ahora investigamos los códigos y la gramática de los materiales, los diferentes estados de una situación.

Partiendo de la información recopilada sobre las diferentes estrategias de discurso, experimentación y procesos, nos proponemos, valorar y enumerar el comportamiento del artista en el mundo, cómo vive ese mundo y qué posturas políticas asume, produciendo obras en otros países y manteniendo relaciones con diferentes culturas.

La segunda parte de esta tesis, capítulo cuarto, muestra y recopila los resultados de una experimentación práctica en el campo de la escultura y dirigida a explorar la intersubjetividad, un espacio de relaciones humanas. Los objetos que denominamos “escultura” tienen la facultad de producir el sentido de la existencia humana.

Este capítulo de la tesis constituye el análisis de los proyectos fruto de las experimentaciones sobre la práctica escultórica en el transcurso de nuestra investigación que abarca diecisiete años. El conjunto ofrece una visión de nuestros “signos” desde la perspectiva de nuestra investigación personal conformada por 31 proyectos expuestos en diferentes espacios de creación contemporánea. En estas páginas recogemos los datos de su catalogación, reproducciones fotográficas y algunos textos explicativos o de interpretación.

Las manifestaciones del colectivo andaluz MP&MP Rosado (1971), se basan en la creación de acciones e intervenciones dentro de las prácticas escultóricas contemporáneas, recurriendo a diferentes procesos de indagación hacia el conocimiento, y reconociendo que gran parte del trabajo tiene como tema la identidad y sus aspectos sociales.

El capítulo cuarto es una propuesta artística centrada en la escultura y construida a partir de muchas de las ideas que se recogen en la primera parte de la tesis.

Los proyectos se presentan por fecha de realización, y el lugar donde se expone el fruto de la investigación de manera que pueda resultar comprensible a cualquier lector. Todos los proyectos van acompañados de una explicación con las principales líneas argumentales, teniendo en cuenta que todas ellas fueron exhibidas en diferentes espacios, galerías de arte, museos de arte contemporáneo de España y resto de Europa.

La segunda parte de la tesis, es una propuesta artística centrada en la escultura y la exploración del signo como motor que impulsa las prácticas escultóricas, desde el orden espacial o desde la interferencia social, y construidas a partir de las reflexiones de algunas ideas o conceptos relacionados con la primera parte de la tesis que de alguna manera nos ayudaron en la producción escultórica de cada proyecto.

Proponemos una metodología para la creación e investigación en Bellas Artes, que contempla la creación escultórica fundamentada en el conocimiento científico y en la reflexión crítica.

En conclusión, en nuestra investigación comprobamos el interés de las nuevas aportaciones de la escultura y demás sistemas de experimentación artística en relación con los distintos conceptos, las formas, la representación y la negociación de nuevos significados añadidos, analizándolos a través de la evolución de las ideas a lo largo de la historia, todo esto puesto de manifiesto a través de nuestra propia obra artística.

PRÓLOGO

Nuevas actualizaciones sobre escultura. La exploración del signo como motor que impulsa las prácticas escultóricas, desde el orden espacial o desde la interferencia social.

PRÓLOGO de la TESIS DOCTORAL:

El presente proyecto de tesis doctoral es fruto de un largo periodo de análisis, reflexión y experimentación. Presentamos el paisaje de una investigación que comenzó a mediados de los años 90, un largo periodo de estudios, debates, prácticas y procesos. El proyecto de investigación apoyado en sus comienzos por The Pollock Krasner Foundation, New York (Estados Unidos), el Ministerio de Cultura Español, a través de sus ayudas a la creación artística contemporánea y la colaboración con diferentes artistas o estudiantes, escritores o autores que desde sus ámbitos refuerzan y generan dinámicas diferentes para examinar el camino de la escultura actual en las prácticas artísticas contemporáneas.

El propósito de la tesis es combinar el estudio teórico con una amplia experimentación en el terreno de la creación.

El fin que perseguimos con esta investigación es analizar el lenguaje escultórico, la energía de las formas, objetos y materiales, así como su estado y transformación, postulados o experiencias desarrolladas en búsqueda de ideas, emociones y sensaciones.

En base a la posibilidad de llevar a cabo una investigación en Bellas Artes desde el estudio teórico interrelacionado con la práctica creativa personal y la búsqueda de resultados innovadores a través de la respuesta emocional, el comportamiento y la historia.

El principal objetivo ha sido poner de relieve que en las prácticas artísticas, el material es un campo abierto de fuerzas donde se transforma el contenido y el contexto de una obra, e investigar la cuestión de cómo un objeto o un espacio, es afectado por el paso de la historia y cómo pueden ser hechos, de manera material, en la actualidad.

Trabajamos con la historia cultural de los objetos, de los materiales y del lenguaje, investigando en cómo pueden materializarse y cómo pueden devenir con otros significados, dentro de nuestro tiempo.

La metodología empleada durante el proceso de investigación de la tesis se pretende desarrollar a partir de un cuerpo teórico de diferentes estudios relacionados con la escultura, sus artistas, los materiales, y el análisis de sus significados.

Las actividades investigadoras que hemos ido llevando a cabo, el grupo artístico MP&MP Rosado, se han plasmado en diferentes exposiciones

individuales y colectivas, proyectos para espacios específicos, becas, ayudas, premios y ponencias, publicaciones, textos para catálogos que ahora compilamos y desarrollamos atendiendo a cruces de análisis, reflexiones y experimentaciones.

A partir de la recopilación de estos estudios enfocados a la práctica escultórica, la búsqueda documental y bibliográfica y el material ilustrativo procederemos a examinar los datos mediante la utilización de diferentes pautas y el análisis con objeto de modelar y predecir los comportamientos de la escultura de estos momentos: formas, objetos y materiales, el lenguaje, su estado y transformación.

La reflexión crítica recogida a partir de las diferentes publicaciones y los artículos y documentación relacionados con las diferentes obras expuestas en las exposiciones de MP&MP Rosado y la de otros artistas contemporáneos atendiendo a los procesos de trabajo, las nuevas formas de pensamientos y el discurso en torno al objeto, son aspectos relacionados con la investigación doctoral.

Por otra parte pensamos que las aportaciones que se proponen en esta investigación constituyen una contribución a la creación plástica contemporánea y pueden ser aplicadas en el ámbito de las enseñanzas artísticas.

Por último el método experimental se construye paralelamente a la investigación teórica, combinando los resultados para continuar desarrollando nuevas aportaciones a la escultura que no solo comunica perceptivamente sino en un espacio de intercomunicación.

FUNDAMENTOS DE LA TESIS

Nuevas actualizaciones sobre escultura. La exploración del signo como motor que impulsa las prácticas escultóricas, desde el orden espacial o desde la interferencia social.

FUNDAMENTOS DE LA TESIS

Nuevas actualizaciones sobre escultura. La exploración del signo como motor que impulsa las prácticas escultóricas, desde el orden espacial o desde la interferencia social.

La intención de profundizar en torno al signo y la escultura ya se habían podido ver en los primeros proyectos de investigación en los que el doctorando ha participado, junto al grupo de trabajo artístico MP&MP Rosado. Tras diferentes análisis de antecedentes y referencias complementadas por las exposiciones realizadas a través de estos estudios, se constata que la escultura como signo, símbolo, busca movimientos propios que expresen la relación de la comunidad con la historia y llegamos a la conclusión de que el proyecto encierra un notable potencial como materia para investigar.

El signo es un material artístico, la escultura se transforma en signo. Proceso de lenguaje. Tratamos igualmente de estructurar una especie de construcción utópica de un mundo por venir, tomando el arte como punto de partida y extendiendo sus redes a otros ámbitos del conocimiento. Uno de los recursos posibles de acción puede ser utilizar la libertad que ofrece el arte para reflexionar e imaginar el futuro.

De esta manera la escultura se inserta en procesos sociales que van más allá del propio museo, generando un espacio de pensamiento, reflexión y comprensión.

Desde el punto de vista de la creación plástica entendemos que junto con el estudio teórico, una investigación en Bellas Artes debe atender a la evolución de la práctica creativa del investigador en el terreno de la producción artística.

La investigación utiliza una metodología que hace posible explorar y reflexionar sobre la investigación teórica que contribuye al desarrollo de la práctica experimental, asignando un espacio de reflexión que argumente y respalde la concepción de los trabajos y proyectos, obteniendo resultados abiertos y complementarios.

HIPÓTESIS

En los últimos años no son pocos los artistas que se han adentrado en distintos campos del conocimiento, las ciencias sociales y empíricas. Artistas que trabajan con el lenguaje y el conocimiento dentro de simples objetos y sus transformaciones espaciales a través de los materiales y sus signos, cada elemento material, es el resultado de un proceso cultural o de un concepto estético. El simbolismo inconsciente y el poder poético pueden habitar en las formas de pensar, en las cosas, y los espacios.

Los componentes físicos de una escultura (pedestal, barro, espacio o espectador), pueden ser puestos al descubierto, transformando el espacio y activándolo. El significado, la idea, está en el propio material artístico y en su lugar otro tipo de materialidad se forja, así podemos diluir la historia del objeto.

Podemos decir que nuestro punto de partida es la posibilidad de contribuir al avance del conocimiento con una aportación de interés para la comunidad artística, planteándonos el reto de aportar una visión original y un resultado creativo tanto a nivel teórico como práctico.

Hoy día podemos observar como las prácticas escultóricas no imponen al espectador un significado enmarcado y premeditado, la obra es abierta y a menudo las intervenciones son mínimas, pero suficientes para entender la forma de un objeto y el contexto de los materiales, cargados de símbolos que ahora sí aparecen en la imaginación o el inconsciente.

Considerando el lenguaje como material, así como la música, la botánica, la cerámica, cortinas o pigmentos pondremos en cuestión los materiales cuando dialogan a otro nivel, referencias inconclusas pero que aportan al objeto una visión de discurso nuevo, referencias que nunca se encuentran, enigmas para ser descifrados.

Partiendo de la información recopilada sobre las diferentes estrategias de discurso, experimentación y procesos, nos proponemos valorar y enumerar el comportamiento del artista en el mundo, cómo vive ese mundo y qué posturas asume, produciendo obras en otros países y manteniendo relaciones con diferentes culturas. Es objeto de esta tesis contribuir a los escasos estudios dedicados a la reflexión sobre cuestiones estéticas en relación a las posibilidades plásticas y expresivas propias de los nuevos lenguajes y técnicas de la escultura.

En la escultura la tradición y la universalidad deben confirmarse y negarse.

En definitiva, partimos de la hipótesis del interés que tendría ofrecer una panorámica que pusiera de relieve la importancia de los cambios que han experimentado las prácticas escultóricas en la historia del arte y del pensamiento, trazando una panorámica general y temporalmente organizada de los distintos momentos en los que la escultura y sus diferentes manifestaciones cambian, multiplican sus definiciones, reflejados, por supuesto, en los procedimientos escultóricos y como los artistas trabajan adaptándose al contexto social y a los significados de los materiales, de dónde vienen, para qué fueron hechos y su carga social.

OBJETIVOS:

Siendo el trabajo de investigación la base teórica de la tesis, los objetivos fueron ampliándose para sumar nuevos resultados.

Objetivos generales

Poner de relieve los límites de las prácticas escultóricas a través de una red de posibilidades, las prácticas de estudio o taller, y la calle y los márgenes de la ciudad.

Localizar las prácticas escultóricas que tratan la relación entre el objeto y las relaciones sociales, y así diferenciar los medios artísticos que se utilizan ante términos como volumen, masa, materia, objeto reflexionando sobre ellos.

Analizar el lenguaje escultórico, la energía de las formas, objetos y materiales, así como su estado y transformación, los diferentes estados de una situación, postulados o experiencias desarrolladas en búsqueda de resultados prácticos innovadores.

Segmentar el objeto, la falsa unidad, en dos dimensiones, social y formal, y revisar un nuevo discurso sobre la escultura.

Analizar la investigación artística y formas de imaginación en conexión con la teoría.

Explorar la intersubjetividad, asignar un espacio de relaciones humanas para la concepción y difusión de los trabajos a través de la búsqueda de distintos referentes a lo largo de la historia.

Apuntar la relación o alianza entre la investigación artística y científica con

otros campos de conocimiento. La escultura se inserta en procesos sociales que van más allá del propio museo, generando un espacio de pensamiento y reflexión.

Analizar cómo las diferentes propuestas escultóricas actuales buscan incidir desde el arte en la definición crítica del mundo, desarrollando la capacidad de reflexión y criterio personal para garantizar la autonomía creativa.

Atender la maquetación y la encuadernación dado el componente estético implícito en la tesis.

Establecer una metodología de investigación que cubra todas las necesidades del estudio teórico en el ámbito académico de las Bellas Artes e interrelacionado con el desarrollo de la práctica artística personal.

Objetivos específicos

Realizar un recorrido histórico a través de las nuevas aportaciones de las prácticas escultóricas contemporáneas, refiriéndonos a las aportaciones de tipo estético, teórico o incluso filosófico o de otra corriente que ponga de relieve el panorama de la escultura actual.

Aportar una perspectiva global sobre la evolución del pensamiento y el arte en torno a la escultura, sus prácticas y sus nuevos significados.

Complementar la investigación mediante la reproducción de imágenes de referencia.

Dotar al texto de un argumento innovador y justificado, empleando un vocabulario amplio y acorde con los conceptos desarrollados.

Determinar mediante la experimentación, la eficacia del lenguaje como medio de producción de las prácticas escultóricas y como vehículo de creación y representación de la escultura contemporánea.

Valorar cómo en la obra de MP&MP Rosado convergen dos corrientes: la escultura y el deseo de interrelacionar el arte en la vida y en la sociedad.

Investigar la cuestión de cómo un objeto es afectado por el paso de la historia y como pueden ser hechos material hoy.

Poner de relieve que en las prácticas artísticas, el material es un campo

abierto de fuerzas donde se transforma el contenido y el contexto de una obra.

Comprender la exposición como un material de trabajo más, poniendo en cuestión los materiales que actualmente dialogan a otro nivel, con sus referencias y enigmas.

Generar una producción escultórica de calidad y conceptualmente bien argumentada en relación a los cambios en las prácticas escultóricas.

Establecer un encuentro para el posicionamiento crítico, para la recepción y la comunicación de ideas, sensaciones y emociones.

Adoptar una dinámica de trabajo sustentada en el esquema metodológico establecido en la tesis; estudio, reflexión y experimentación para garantizar el desarrollo de la investigación creativa personal.

METODOLOGÍA

Trabajamos con la historia cultural de los objetos, de los materiales y del lenguaje, investigando en cómo pueden materializarse y cómo pueden devenir con otros significados, dentro de nuestro tiempo.

La metodología empleada durante el proceso de investigación de la tesis se define a partir de un cuerpo teórico de los diferentes estudios relacionados con la escultura, los materiales, el análisis de sus significados y un cuerpo experimental, para el desarrollo de un lenguaje plástico propio.

Las actividades investigadoras que hemos ido llevando en el grupo artístico MP&MP Rosado se han plasmado en diferentes exposiciones individuales y colectivas, proyectos para espacios específicos, becas, ayudas, premios y ponencias, publicaciones, textos para catálogos que ahora compilamos y desarrollamos atendiendo a cruces de análisis, reflexiones y experimentaciones.

A partir de la recopilación de estudios enfocados a la práctica escultórica, la búsqueda documental y bibliográfica, y el material ilustrativo, procedimos a analizar y examinar los datos mediante la utilización de diferentes pautas con objeto de modelar y predecir los comportamientos de la escultura de estos momentos; formas, objetos y materiales, el lenguaje, su estado y transformación. No obstante, es preciso señalar que la búsqueda, y el análisis de la información relacionada con el objeto

de nuestra investigación es, actualmente, y fue una constante durante todo el proceso de la investigación.

La reflexión crítica, recogida a partir de las diferentes publicaciones y artículos relacionados con las diferentes obras expuestas en las exposiciones de MP&MP Rosado y la de otros artistas contemporáneos atendiendo a los procesos de trabajo, nuevos pensamientos y el discurso en torno al objeto, ha sido la clave que ha permitido la asimilación de la información analizada y la transformación conceptual de nuestra aportación estética en la presente investigación doctoral.

Por otra parte pensamos que las aportaciones que se proponen en esta investigación constituyen una contribución a la creación plástica contemporánea y pueden ser aplicadas en el ámbito de las enseñanzas artísticas.

Por último el método experimental se desarrolla paralelamente a la investigación teórica, combinando los resultados para continuar desarrollando nuevas aportaciones a la escultura que no solo comunica perceptivamente sino en un espacio de intercomunicación.

La metodología persigue a partir del análisis de las ideas investigadas, una aportación teórica que contribuya a la investigación en Bellas Artes, concretamente en el campo de la escultura y la instalación y que derivarán hacia futuros proyectos y publicaciones.

Creemos que el método utilizado contribuirá al conocimiento de la reciente creación plástica y podría ser aplicado en el ámbito de las enseñanzas artísticas, confiando en que resulte de gran valor como herramienta para nuestras futuras tareas docentes.

Las actividades de investigación que hemos llevado a cabo desde el comienzo de la investigación doctoral para la elaboración de la parte teórica de la tesis han sido las siguientes:

Trabajo de investigación previo, el objeto de la tesis se realizó gracias a diferentes becas y estancias como la Beca "The Pollock-Krasner Foundation", New York (2002-2003).

Investigación bibliográfica. La búsqueda documental y de material iniciada con el trabajo de investigación ha continuado ampliándose, sobre las fuentes y los datos recopilados para la tesis, se ha recurrido tanto a fuentes académicas, manuales de historia, arte, filosofía y estética, como a otro tipo de publicaciones (ensayos, revistas, catálogos, críticas de arte

publicadas en diferentes medios...) con el fin de que la visión sea global, interrelacionar, intersubjetiva, actualizada y original sobre el tema objeto de nuestro estudio.

Estructuración. Dado lo amplio del tema, hemos tenido que realizar un trabajo de selección y acotación de la información recopilada para la investigación, profundizando en los temas que hemos considerado relevantes en función de los objetivos que hemos propuesto.

Por último la tesis es la recopilación de experiencias a partir de la teoría y hacia la práctica, participando en distintas publicaciones relacionadas con la investigación doctoral, tanto en la teoría (artículos, textos para catálogos...), como en la producción artística (exposiciones individuales, colectivas, premios, certámenes...). De ellas, las aportaciones más relevantes se han incluido en un apartado de resultados, parte importante de la labor investigadora ya que contribuyeron a la construcción de la propia tesis.

INTRODUCCIÓN

Nuevas actualizaciones sobre escultura. La exploración del signo como motor que impulsa las prácticas escultóricas, desde el orden espacial o desde la interferencia social.

INTRODUCCIÓN

Nuevas actualizaciones sobre escultura. La exploración del signo como motor que impulsa las prácticas escultóricas, desde el orden espacial o desde la interferencia social.

Una vez, mientras pasaba, tracé un signo en un punto del espacio, adrede, para poder volverlo a encontrar doscientos millones de años más tarde, cuando volviéramos a pasar por allí en la próxima vuelta.

¿Un signo cómo? ... vosotros enseguida os imagináis un signo marcado con algún utensilio o bien con las manos, que luego el utensilio y las manos se quitan y el signo en cambio permanece... Tenía la intención de hacer un signo, eso sí, o sea tenía la intención de considerar signo cualquier cosa que me diera la gana de hacer; así pues, habiendo yo en ese punto del espacio y no en otro, hecho algo pretendiendo hacer un signo, resultó que de verdad había hecho un signo.

No exagero si digo que los siguientes fueron los peores años galácticos que nunca había vivido. Seguíamos adelante buscando, y en el espacio se apretaban los signos; en todos los mundos, cualquiera que tuviese la posibilidad ya no dejaba de marcar su trazo en el espacio de alguna manera, y nuestro mundo también, cada vez que me daba la vuelta lo encontraba más abarrotado, hasta el punto de que mundo y espacio, parecían el uno espejo del otro, uno y otro minuciosamente historiados de jeroglíficos e ideogramas, cada uno de los cuales podía ser un signo o podía no serlo.¹

Un nuevo lenguaje escultórico, la energía de las formas, objetos y materiales, así como su estado y transformación son postulados o experiencias desarrolladas por los artistas contemporáneos.

La escultura se expande geográficamente y se caracteriza por su amplitud en todos los sentidos; temporal, conceptual, geográficamente. El formato de presentación está vinculado a la investigación artística y formas de imaginación en conexión con la teoría.

La escultura es entendida como un sistema de representación que explora la relación entre las personas y los objetos, y entre las personas y los materiales.

1. Italo Calvino, "Un signo en el espacio", en *Todas las cósmicas*, trad. Ángel Sánchez-Gijón, (Madrid: Siruela, 2007), 38-39.

La escultura de esta última década está basada en el mismo nivel de especificidad del sitio, espacio y el contexto del objeto. Igualmente no se centra en una época o corriente determinada, sino que el artista actúa como investigador. El término escultura nos limita mucho pero actualmente es el único que responde a todas estas actividades y todas las relaciones espaciales, temporales y políticas.

El espacio físico, la calle, un cuarto, un fragmento de espacio. Un espacio que se activa, un espacio entre el signo y el espectador. La escultura se da en ese espacio, entre el objeto y la persona que lo observa, como consecuencia, tenemos un espacio histórico. El espacio se activa en cuanto el espectador encuentra el objeto; su presencia física.

Los artistas se adentran en diferentes campos del conocimiento, tomando prestadas algunas de sus formas de acción y sus metodologías de trabajo, colaborando con profesionales de otros ámbitos. Se propone simplemente abrir el campo de acción, y comprobar así cómo repercute el arte en el espacio, un espacio de pensamiento, reflexión y comprensión.

El espectador activa el signo y genera esas relaciones donde intervienen conocimiento, pasión, lenguaje y percepción. El lenguaje es un proceso natural inherente al ser humano, es una herramienta de lo natural y de lo artificial. La escultura es lenguaje y lo usamos como un lenguaje. Gabriel Orozco ya advirtió en una entrevista, “las relaciones sociales entre objeto e individuos, individuos y objetos, objetos y objetos, individuos y materia”.²

En estos momentos, la escultura no se desarrolla específicamente en el estudio, un artista trabaja en cualquier sitio y ahora ese es el lugar de trabajo donde las ideas se revelan en gramática y producción, desde lo precario, el objeto aún producido a mano, la escultura pública o procedimientos automatizados.

Cada objeto e instalación surgen a partir de un análisis de contexto específico, y al mismo tiempo trasciende sobre las definiciones de site-specific de los años 60 y 70, al emplear todos los géneros y prácticas posibles. En estos momentos los artistas trabajan con la historia cultural de los objetos y cómo pueden materializarse con otros significados en nuestro tiempo.

2. “Benjamín H.D. Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, trad. Francisco Fenton, Jaime Flórez, Pura López Colomé, Isabele Marmasse, Pablo Soler Frost y Ann Temkin. (México D.F.-Madrid: Conaculta/ Turner, 2005), 91.

La exposición, las obras, los textos, la documentación, los objetos generan un contexto que puede permitir las interrelaciones entre los diferentes agentes y los espectadores. En el espacio, la exposición y el display intentan esclarecer contenidos que constantemente se modifican y transforman ofreciendo posibilidades distintas de creación contemporánea.

En 1955 se celebró por primera vez la Documenta celebrada en Kassel (Alemania), gracias a Arnold Bode. Desde entonces y cada cinco años se ha convertido en un punto de encuentro donde los profesionales se reúnen alrededor de diferentes propuestas artísticas, se evalúan las nuevas prácticas, y se comparten y discuten nuevos puntos de vista. A diferencia de otras exposiciones internacionales periódicas, una sólida base teórica y un sentido de urgencia en relación con la cuestión del lugar del arte en la sociedad han caracterizado la Documenta.

En “Notas sobre el índice” (1977), Rosalind Krauss busca comprender el arte plural en el orden semiótico del arte, es decir una marca a modo de huella que establece su significado mediante una relación directa con su referente. Escribe Krauss: “El funcionamiento del índice en el arte actual, la manera en que opera para sustituir el lenguaje articulado de las convenciones estéticas (y el tipo de historia que dichas convenciones codifican) por el registro de la pura presencia física...”³

En “La pasión del signo”, Hal Foster explica que: “tras las marcaciones indiciales y los impulsos alegóricos”⁴ surge un nuevo modelo que tendía a tratar todas las prácticas artísticas, sociales y de otras clases, y nos habla de la obra producida por diferentes artistas que evocan lo real, a través del ilusionismo practicado a objetos, llevando el ilusionismo al borde de lo real. Y otros que rechazan el ilusionismo en un intento de evocar lo real en sí mismo.

La secuencia de las investigaciones a partir de la época actual, los materiales del medio artístico, las condiciones espaciales de percepción y las bases de esta percepción se desplazan desde el minimalismo al arte conceptual.

La cartografía del arte reciente, como indica Hal Foster, ha tendido hacia lo sociológico y lo antropológico, hasta el punto que un mapeado

3. Rosalind E. Krauss, “Notas sobre el índice”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo (Madrid: Alianza, 1996), 210.

4. Hal Foster, “La pasión del signo”, en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, (Madrid: Akal, 2001), 94.

etnográfico o de una institución o comunidad es una forma específica del arte concreto para un arte de hoy día.

El trabajo artístico cambia de forma continuada, se multiplican las definiciones escultóricas y por supuesto se refleja en los procedimientos escultóricos, y los artistas trabajan en cualquier lugar adaptándose al contexto social y a los significados de los materiales, de dónde provienen, para qué fueron hechos, su carga social.

El arte y sus nuevos procedimientos tratan igualmente de estructurar una especie de construcción utópica de un mundo por venir, tomando el arte como punto de partida y extendiendo sus redes a otros ámbitos del conocimiento. Uno de los recursos posibles de acción puede ser utilizar la libertad que ofrece el arte para reflexionar e imaginar.

La presente tesis pretende analizar la evolución del pensamiento y el arte en relación con la escultura y el lenguaje escultórico, la energía de las formas, objetos y materiales a lo largo de la historia. La investigación está estructurada en dos partes, un cuerpo teórico y un cuerpo práctico. Dos apartados cuya relación es básica como clave de esta investigación, fundamentada en un continuo proceso de reflexión y cuestionamiento de las prácticas escultóricas.

La primera parte de la tesis está destinada a la revisión de algunos puntos concretos sobre las prácticas escultóricas a lo largo de la historia. El esquema narrativo es lineal en el tiempo, no obstante, a lo largo de este recorrido histórico se establecerán continuas relaciones entre obras, artistas y movimientos de distintos momentos históricos, haciendo continuas referencias a las creaciones artísticas de nuestra contemporaneidad.

El arte contemporáneo es un motor de cambio y agente activo de la sociedad contemporánea. Aunque sabemos que es difícil acotar el amplio terreno metafórico de la escultura contemporánea, pensamos que nuestro análisis servirá para evaluar de forma más informada los procesos de observación y experiencias de la misma. Centramos la presente tesis en dos tipos de corrientes, por un lado reconocer la escultura actual y los cambios producidos en los últimos años en sus prácticas y, por otro lado el arte, que a través de la escultura, se introduce en la vida diaria.

Asimismo nos interesa indagar los procesos por los cuales la escultura en estos momentos se inserta en procesos sociales que van más allá del propio museo, generando un espacio de pensamiento y reflexión, la investigación artística y las formas de imaginación en conexión con la

teoría. Conseguiremos así analizar la cuestión de cómo un objeto es afectado por el paso de la historia, y cómo se producen en los momentos actuales.

La escultura contemporánea se caracteriza por un camino entre calles que busca el desplazamiento, la invisibilidad para potenciar su lectura intertextual por parte del espectador. Trabajamos con la historia cultural de los objetos, los materiales, y el lenguaje, la energía de las formas y cómo pueden materializarse con otros significados hoy.

En resumen, durante la primera parte de este trabajo se pondrá de relieve la evolución de la escultura entendida como un sistema de representación que explora la relación entre las personas, los objetos y los materiales a través del pensamiento y el arte a lo largo de la historia.

La segunda parte de esta tesis recoge los resultados de una experimentación dirigida a la búsqueda de experiencias, procesos y continuas reflexiones y discusiones a lo largo de los últimos años, a través de las propuestas de MP&MP Rosado. Esta relación de imágenes, piezas enfrentadas y encontradas nos darán una visión concreta del momento vivido y de las prácticas escultóricas como principal vía de expresión plástica.

La producción escultórica que presentamos como resultado de la investigación surge desde el primer momento de la experimentación que, desde el comienzo de los estudios doctorales, hemos venido llevando a cabo a través de los diferentes proyectos de investigación en los que hemos participado, en el grupo de trabajo artístico MP&MP Rosado.

Las actividades investigadoras que hemos ido llevando a cabo en el grupo artístico MP&MP Rosado, se han plasmado en diferentes exposiciones individuales y colectivas, proyectos para espacios específicos desarrollados atendiendo a cruces de análisis, reflexiones y experimentaciones. Este material junto al de otros artistas contemporáneos nos ayudará a descifrar algunas claves para entender en toda su amplitud el nuevo discurso de los artistas ante los objetos, las personas, los materiales y en relación con el mundo actual.

Por otra parte pensamos que las aportaciones que se proponen en esta investigación constituyen una contribución a la creación plástica contemporánea y pueden ser aplicadas en el ámbito de las enseñanzas artísticas.

Por último el método experimental se desarrolla paralelamente a la

investigación teórica, combinando los resultados para continuar desarrollando nuevas aportaciones a la escultura que no sólo comunica perceptivamente sino en un espacio de intercomunicación.

El capítulo primero de la tesis está destinado a los nuevos sistemas de comunicación en la escultura actual. Esbozamos un marco referencial para centrar la idea de una nueva mirada sobre la escultura contemporánea. Hoy día las prácticas escultóricas no imponen al espectador un significado enmarcado y premeditado, la obra es abierta y a menudo las intervenciones son mínimas, pero suficientes para entender la forma de un objeto y el contexto de los materiales, cargados de símbolos que ahora sí aparecen en la imaginación o el inconsciente.

Pondremos en cuestión los materiales cuando dialogan a distinto nivel, referencias inconclusas pero que aportan al objeto una visión de discurso nuevo, referencias que nunca se encuentran, enigmas para ser descifrados. En este momento, como ejemplo, recurrimos a la escuela de escritores de Mario Bellatín:

Se trata de una escuela vacía en la que no existen programas de estudio. De un lugar donde se examinan asuntos, no únicamente relacionados con la literatura sino, especialmente, con las maneras de las que se sirven las demás artes para estructurar sus narraciones. Es aquí donde creo que este proyecto se sitúa en las fronteras, donde de algún modo se desdibuja aquello que conocemos como literatura y se forma un cuerpo en el cual el ejercicio de la escritura toma la categoría de práctica artística.⁵

Son muchos los ejemplos y creaciones escultóricas contemporáneas que nos servirán de muestras claves para entender la amplitud del ejercicio actual de las prácticas artísticas contemporáneas. Igualmente trabajaremos sobre diferentes conceptos ocultos en las formas.

En el segundo capítulo elaboramos una discusión general sobre los aspectos más destacables y reconocidos de la escultura a lo largo de su historia más reciente, desde el enfoque que trata la relación entre el objeto y las relaciones sociales, y los medios artísticos que se utilizan ante términos como volumen, masa, materia, objeto, espacio, contexto. La escultura actual actúa y se contrapone, en la escultura pública, los espacios privados, la vida cotidiana, la percepción, las instalaciones efímeras y las prácticas escultóricas.

5. Mario Bellatín, "Prólogo", en *El arte de enseñar a escribir*, (México: Fondo de cultura económica, 2007), 9.

Abordaremos en el capítulo tercero la escultura soportada por diferentes cambios en sus prácticas a través de una selección de autores y sus obras. Al examinar diferentes propuestas plásticas, tendremos la oportunidad de ver, como estos trabajos van hacia un nuevo encuentro con otros niveles de lectura de las prácticas escultóricas contemporáneas. Intentaremos segmentar el objeto, la falsa unidad, en dos dimensiones, social y formal, y revisar un nuevo discurso sobre la escultura.

Certeau describe como un orden espacial organiza un conjunto de posibilidades y de prohibiciones y el caminante las actualiza. Pero también desplaza e inventa otras pues los atajos, desviaciones o improvisaciones del andar, privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales. Ponemos a prueba y desvelamos los límites de las prácticas escultóricas a través de una red de posibilidades, las prácticas de estudio o taller, la calle y los márgenes de la ciudad. “Practicar el espacio es pues repetir la experiencia jubilosa y silenciosa de la infancia; es, en el lugar, ser otro y pasar al otro”.⁶

El deseo de introducir el arte en la vida cotidiana que es la base experimental de la producción artística del siglo XX se desarrollará en este capítulo. Así el trabajo desarrollado en la escultura reciente no muestra el contenido específico, y sí muestra las diferentes realidades posibles de imaginación. La escultura se expande geográficamente.

En resumen, durante la primera parte de este trabajo se pondrá de relieve el signo de la escultura, el lenguaje como material para realizar una escultura, cómo actúan e interactúan entre sí, y lo que expresan más allá de sus lecturas comunes. Ahora investigamos los códigos y la gramática de los materiales, los diferentes estados de una situación. El significado y la idea está en el propio material artístico y en su lugar otro tipo de materialidad se forja, así podemos diluir la historia del objeto. Partiendo de la información recopilada sobre las diferentes estrategias de discurso, experimentación y procesos, nos proponemos, valoramos y enumeramos el comportamiento del artista en el mundo, cómo vive ese mundo y qué posturas políticas asume, produciendo obras en otros países y manteniendo relaciones con diferentes culturas. En las prácticas artísticas, el material es un campo abierto de fuerzas donde se transforma el contenido y el contexto de una obra para así incidir desde el arte en una definición crítica del mundo.

6. Michel de Certeau, “Andares de la ciudad”, en *La invención de lo cotidiano* 1. Artes de hacer, ed. Luce Giard, trad. Alejandro Pescador, (México: Universidad iberoamericana/ITESO, 2010), 122.

La segunda parte de esta tesis muestra y recopila los resultados de una experimentación dirigida a explorar la intersubjetividad, un espacio de relaciones humanas. Los objetos que denominamos “escultura” tienen la facultad de producir el sentido de la existencia humana. La producción plástica que presentamos como resultado de las investigaciones en el capítulo cuatro, nacen de la experimentación que hemos venido llevando a cabo en torno a la escultura y los procesos que conducen hasta el objeto, hasta el sentido.

Desarrollamos durante estos últimos años exposiciones individuales y colectivas nacionales e internacionales pudiendo así comprobar como las piezas, obras de diferentes artistas interactúan y participan de un espacio común, estos proyectos han sido encargos realizados en instituciones artísticas, museos, espacios naturales, públicos, privados, etcétera. El estudio y revisión de las fuentes documentales, tanto de artistas que desarrollan conceptos en las prácticas escultóricas que se salen de los parámetros usuales, como de los proyectos propios (MP&MP Rosado) de experimentación y exposición, se entrelazan consiguiendo un muestreo sobre los objetivos de nuestra investigación.

“Porque era efectivamente admirable este poder que hace retroceder el espacio, que pone al espacio fuera, todo el espacio fuera para que el ser mediante esté libre en su pensamiento”,⁷ explica Gaston Bachelard.

La base de la experiencia estética hoy es la copresencia de los que miran y la obra, el espectador y el objeto, sea esta afectiva o simbólica. Gracias a medios formales que se pueden relacionar desde otro significado, la obra se elabora en la intersubjetividad, en la respuesta emocional, el comportamiento y la historia.

Existen muchos interrogantes que se abrirán a conclusiones que dependan en cierta medida de la mirada y en algunos momentos a la experiencia única como espectador de la escultura. De muchos de estos proyectos ahora presentamos los resultados recopilados en diferentes congresos y publicaciones científicas.

Estableceremos conclusiones, comentarios finales abiertos y desarrollos futuros de toda la investigación, con las que se podrá obtener una visión global y específica de las nuevas reconsideraciones de las prácticas escultóricas.

7. Gaston Bachelard, “De lo de dentro y de lo de fuera”, en *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Chapourcin (México: Fondo de cultura económica, 2005), 270.

PARTE 1 (ANÁLISIS TEÓRICO)

CAPÍTULO 1.
LA ESCULTURA COMO LENGUAJE:
EL PODER TRANSFORMADOR DE
SIGNOS Y CÓDIGOS.

CAPÍTULO 1.

LA ESCULTURA COMO LENGUAJE: EL PODER TRANSFORMADOR DE SIGNOS Y CÓDIGOS.

1.1 Cuestiones a debatir: Presentación del problema.

En un corredor vi una flecha que indicaba una dirección y pensé que aquel símbolo inofensivo había sido alguna vez una cosa de hierro, un proyectil inevitable y mortal, que entró en la carne de los hombres y de los leones y nubló el sol en las Termópilas y dio a Harald Sigurdarson, para siempre, seis pies de tierra inglesa. Días después, alguien me mostró una fotografía de un jinete magiar; un lazo dando vueltas rodeaba el pecho de su cabalgadura. Supe que el lazo, que antes anduvo por el aire y sujetó a los toros del pastizal, no era sino una gala insolente del apero de los domingos. En el cementerio del Oeste vi una cruz rúnica, labrada en mármol rojo; los brazos eran curvos y se ensanchaban y los rodeaba un círculo. Esa cruz apretada y limitada figuraba la otra, de brazos libres, que a su vez figura el patíbulo en que un dios padeció, la “máquina vil” insultada por Luciano de Samosata. Cruz, lazo y flecha, viejos utensilios del hombre, hoy rebajados o elevados a símbolos; no sé por qué me maravillan, cuando no hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere y cuando nadie sabe en qué imágenes lo traducirá el porvenir.¹

Son muchos los términos utilizados para referirse a los diferentes tipos de intervenciones o manifestaciones escultóricas contemporáneas.

En el arte de acción y la performance, la instalación y la escultura, durante las últimas décadas, se han desarrollado obras que parece que necesiten de la información adicional para ser entendidas.

Se trata de manifestaciones artísticas ricas en experiencias y experimentaciones sociales, diferentes y sin referencias reales, y que cuestionan las fronteras tradicionales del arte.

A partir de 1998 empezamos a explorar y practicar con diferentes

1. Jorge Luís Borges, “El hacedor”, en *Mutaciones* (Barcelona: Mondadori, 2012), 45-46.

trabajos el panorama de la escultura actual, variado y diverso. Con estas investigaciones hemos sometido al objeto escultórico a todo tipo de metamorfosis, reflexiones y mensajes, críticos o de carácter biográfico, naturales o artificiales, reales o falsos, irónicos o metafóricos, arqueológicos y arquitectónicos, propuestas que miran hacia el horizonte de la creación artística contemporánea con la inclusión de sus problemas y nuevos cuestionamientos en el área de la reflexión y del pensamiento.

Dado que nuestro trabajo se centra en la práctica escultórica contemporánea como integrante del grupo de investigación MP&MP Rosado, y con la perspectiva actual de todo nuestro trabajo, en el que se incluyen obras plásticas, esculturas, dibujos, fotografías, y especialmente instalaciones en las que a veces se conjugan los medios anteriores, nos da pie a conectar, relacionar el momento de la escultura actual; el signo y el objeto.

Nuestra propuesta de investigación sobre la práctica escultórica a lo largo de estos últimos 17 años nos sirve en un principio como hilo conductor de un recorrido a través del signo de la escultura actual en el panorama internacional.

De modo que el cuerpo de trabajo de nuestra investigación cuya parte principal es la producción artística de MP&MP Rosado, se completa con otros dos bloques imprescindibles: un recorrido histórico por la escultura, a modo de precedentes, y un paseo selectivo por el signo de la escultura e instalación que termina en la actualidad. Estos dos bloques, aunque poseen entidad propia, son complementos para arropar, relacionar y dar perspectiva histórica a la parte central del estudio. Para acercarnos a una comprensión global, de reflexión sobre esta parcela del arte contemporáneo.

No son estudios completos o exhaustivos de la materia que nos ocupa. Esto lo podremos encontrar en algunos textos y documentos en los que se hace referencia en la bibliografía, y que también nos sirvieron para conseguir un camino propio en la práctica artística contemporánea.

1.2 Definiciones.

Los terminos utilizados para referirse las formas de hacer en las prácticas escultóricas son múltiples. ¿Escultura? ¿Instalación? ¿Performance?. En los últimos años se han desarrollado obras de este tipo. La participación del espectador, a través de los happenings y del movimiento Fluxus, son una constante en las prácticas artísticas. Gran parte de la obra que se desarrolla en la actualidad en el panorama internacional aborda historias y anécdotas que se apropian de diferentes campos, incluyendo la literatura, el folklore, la alquimia, la historia, la ciencia, la mitología, la simbología, y renueva las prácticas artísticas desde principios del siglo XX.

La escultura, dentro del contexto en el que se muestra, tiene un valor material al que habría que añadir un valor simbólico que depende de las circunstancias socioeconómicas y políticas del momento y en relación con el contexto artístico.

De cara a las prácticas escultóricas contemporáneas definiremos el signo como objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro. También como indicio, señal de algo. Un signo es una unidad capaz de transmitir contenidos representativos. Un signo puede ser una palabra, una imagen, un olor y muchas otras cosas que amplían el género de escultura.

Cualquier cosa que genera significado es un signo. Y está claro que en la mente se asocian las dos ideas, el objeto y el signo. Una vez asociadas, el signo, por sí mismo, evoca en la mente al objeto. Por ejemplo, la huella del pie de Viernes en la arena, vista por Robinson, es un signo que la mente procesa y que relaciona a la huella con el individuo. En la mente se da un proceso que se denomina sistema de interpretación, dos personas parecidas, que actúan al mismo tiempo.

No desperdices el tiempo, es el lienzo del que está hecha la vida.
Colgado en el vacío en una especie de columpio hecho con lianas,
Robinson rebotó con los pies en la pared rocosa en la que acababa
de pintar aquella divisa. Las letras destacaban enormes y blancas
sobre el granito. El emplazamiento era excepcional. Cada palabra
expuesta en aquella muralla negra parecía catapultada como un
aullido silencioso hacia el horizonte de brumas que franqueaba el
vasto dentelleo del mar.²

2. Michel Tournier, Viernes o los limbos del pacífico, trad. Lourdes Ortiz (Madrid: Alfaguara, 2004), 148.

El lenguaje es el medio de comunicación entre los seres humanos, realizado a través de signos orales y escritos que son portadores de significados. En un sentido más amplio, es cualquier procedimiento que sirve para comunicarse, entre estos se encuentran los diferentes lenguajes artísticos como son: el lenguaje visual, el sonoro y el audiovisual, cada uno con sus particularidades.

Por su parte José Antonio Marina reconoce que:

Percibir es dar significado a un estímulo. En efecto, con la percepción ingresamos en el mundo del significado, del que no va a salir nuestra vida mental. Toda información que se hace consciente tiene un contenido, unas señas de identidad. Da igual que sean vagas o precisas. La nada, el todo, el cero, el infinito, la raíz cuadrada de menos uno, la mesa, la silla, los ojos que me inquietan, la angustia, todo aquello que adquiere una cierta estabilidad y fijeza en la imparable corriente de mi concienciar, es un significado.

Vivimos entre significados que damos a la realidad. Eso es el Mundo: la totalidad de los significados que una persona concibe. Atendemos a esta palabra, porque su ambigüedad nos sirve para precisar la relación de la inteligencia con la realidad. Concebir significó en un principio coger, pero se trataba de un coger fecundante que acababa produciendo un nuevo ser. Lo mismo sucede con los conceptos, los significados que la inteligencia profiere. Lo recibido es transformado por el organismo captador. De la misma raíz procede la palabra percibir, que es también una manera de coger. Percibo un sueldo y percibo el cielo rojo del poniente.³

Un signo es perceptible por los sentidos, principalmente por la vista y el oído, y se utiliza para mostrar o representar algo: son signos los iconos, los indicios y los símbolos. La escultura es una obra humana que expresa simbólicamente, mediante diferentes materias, un aspecto de la realidad en cuanto revestida de significados.

La actividad artística en esta última década se vale de medios o elementos expresivos como canal de comunicación. El espectador interpreta de manera pasiva o activa la información. El punto culminante en el sistema de comunicación del arte es la percepción de la obra por parte del espectador. Al comprender el mensaje plasmado en la obra, el espectador obtiene toda la información artística y establece la

3. José Antonio Marina, "Identificar y reconocer", en *Teoría de la inteligencia creadora* (Barcelona: Anagrama, 2002), 43.

comunicación con el artista.

Martí Manen sugiere que: “Objetos y tiempo, objetos activados, momentos que se disparan mediante gestos. La exposición como lugar en el que están pasando cosas, como lugar en el que se cruzan líneas temporales varias y como lugar del que salir para seguir con otros tiempos”.⁴

Actualmente las exposiciones no muestran el resultado de un proceso sino el lugar donde el público tiene un espacio de trabajo para concluir el proyecto. Los artistas a partir de los años noventa utilizan el espacio expositivo como un lugar de cohabitación, donde aparecen herramientas, un taller o estudio, un lugar de documentación. Cada artista trabaja desconfigurando ideas para volver a configurarlas analizando y experimentando distintos usos de las técnicas y las herramientas que tenemos a nuestra disposición.

Para Nicolas Bourriaud, escritor, crítico de arte y curador francés nacido en 1965: “Cada obra de arte podría entonces definirse como un objeto relacional, como el lugar geométrico de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios”.⁵

El término moderno no ha desaparecido, un estilo que rompe con las tradiciones y que se adapta para intentar crear formas actualizadas a la nueva época que se está viviendo. Así, el arte moderno, en sus principios, discutió ampliamente la desaparición del aura de la obra de arte comentada en 1935 por Walter Benjamín:

Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción. Y es indudable la diferencia que hay entre la reproducción, tal como está disponible en revistas ilustradas y noticieros, y la imagen. Unicidad y durabilidad se encuentran en ésta tan estrechamente conectadas entre sí como fugacidad y repetibilidad en aquélla. La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo “sentido para lo homogéneo en el mundo” ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único. Así es como se manifiesta en el campo de lo visible aquello que en el campo de la teoría se presenta como un incremento en la importancia de la estadística. La orientación de la realidad hacia las masas y de las masas

4. Martí Manen, “Ver información, ver obra”, en *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*, (Bilbao: Consonnii, 2012), 80.

5. Nicolas Bourriaud, “La forma relacional”, en *Estética relacional*, trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, ed. Fabián Lebenglik, 2ª ed. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 21.

hacia ella es un proceso de alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar.⁶

El aura del arte, en estos instantes de la historia, no se niega, sino que desplaza el origen y el efecto del objeto, en cambio, en la escultura contemporánea, el aura es una asociación libre de ideas y pensamientos relacionados.

Los estudios de Simón Marchán Fíz consideran el hecho artístico como signo intermediario entre el productor, el consumidor y el espectador, e insertan el arte en las teorías de los lenguajes bajo una consideración semiótica que atiende a tres dimensiones: “la sintáctica, la semántica y la pragmática”.⁷

La sintaxis posee un léxico propio, un conjunto de reglas para la formación de modelos de orden entre sus elementos para formar y expresar conceptos. La semántica es portadora de significaciones y valores informativos y sociales, y la dimensión pragmática ejerce influencia, tiene consecuencias en un contexto social determinado, estudia el lenguaje en su relación con los usuarios y las circunstancias de la comunicación. El código no desde un punto de vista psíquico, sino como un fenómeno cultural y social, define un sistema de relaciones como algo aceptado por un cierto grupo o sociedad en una época y un lugar determinado, y es un modelo de convenciones comunicativas. Los códigos, en cuanto convenciones, como acuerdos que son, tienen la posibilidad de cambiar dentro de un juego de lenguaje. Así, con un nuevo acuerdo pasaríamos a otro juego de lenguaje determinado por otras reglas. Cuando cambia el código, cambia también la experiencia, al aprender y dominar las nuevas reglas se tiene una nueva experiencia.

La obra filosófica de Ludwig Wittgenstein y la obra plástica de Marcel Duchamp se comprometen con la ampliación del lenguaje y con el dominio de nuevas realidades. Estas nuevas propuestas han sido exploradas por el arte del siglo XX, dando lugar al arte como medio para el desarrollo de nuevos significados y nuevas experiencias.

Cuando los niños juegan con una caja de cartón y dicen, por ejemplo, que ahora es una casa y a continuación la interpretan completamente como una casa, el niño compone una manera de enfrentarse a la imagen.

6 Walter Benjamín, “La destrucción del aura”, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert (México: Editorial Itaka, 2003), 47-48.

7. Simón Marchán Fíz, “Introducción”, en *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”* (Madrid: Akal, 2010), 13.

Se presenta un cambio de convención y un cambio de pensamiento hacia los objetos, un nuevo pensamiento para ellos. Una convención que por el código, la expresión, los gestos y el comportamiento, nuestra relación con el objeto cambia. Y también cambia el concepto de experiencia. En este ejemplo, podemos ver que la experiencia es un acuerdo explícito en tiempos diferentes, y también observamos que el dominio de una técnica es un aprendizaje.

La investigación estética se ocupa de las obras en sí mismas, muestra que los signos y las palabras valen por sí mismas. Las reglas del juego se encuentran en la obra misma. Cuando por ejemplo, cambian las convenciones -de caja a casa- lo que importa es que el nuevo signo sea usado de un nuevo modo, de acuerdo a la nueva regla, ahí está su significado. Para entender el significado en el signo hay que atender al uso con sentido, solo así, unido a su uso lógico-sintáctico se determina el signo como una forma lógica. Si un signo no se usa, carece de significado.

El hecho artístico, como signo es un sistema comunicativo, comenta Bourriaud al analizar la obra de Duchamp:

Cuando expone un objeto manufacturado (un portabotellas, un urinario, una pala de nieve) en tanto que obra mental, Marcel Duchamp desplaza la problemática del proceso creativo poniendo el acento sobre la mirada dirigida por el artista hacia un objeto, en detrimento de cualquier habilidad manual. Afirma que el acto de elegir basta para fundar la operación artística al igual que el acto de fabricar, pintar o esculpir: Duchamp completa así la definición de la palabra "crear": es insertar un objeto en un nuevo escenario, considerarlo como un personaje dentro de un relato.⁸

Como dice George Steiner, "vivimos dentro del acto del discurso".⁹

Marcel Duchamp es imprescindible y será una referencia constante a lo largo de toda esta exposición. Como señala Simón Marchán Fiz, Duchamp realizó una de las innovaciones más significativas del arte en el siglo XX, introdujo el lenguaje en el campo de la plástica, le cambió el uso al objeto, un cambio de código, la fragmentación entre significante y significado, y la posibilidad de que la plástica multiplicara la posibilidad de la experiencia estética en un infinito número de juegos posibles. Simón

8. Nicolas Bourriaud, "El uso de los objetos" en *Postproducción*, trad. Silvio Matóni (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004), 25.

9. George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. Miguel Ultorio (Barcelona: Editorial Gedisa, 2003), 29.

Marchán en *Del arte objetual al arte de concepto*, resalta sobre Duchamp: “Profundiza, en primer lugar, en la propuesta cubista de superación de las técnicas tradicionales y aun más en la aproximación del arte a la realidad, ya que en esos objetos esta es representada sin residuos imitativos”.¹⁰

Duchamp propone el traslado del significado de un signo a otro signo. A partir de ahora, las convenciones y las delimitaciones de los juegos del lenguaje, han sido despojadas de sus límites tradicionales, ahora se puede comenzar a ver el mundo de otro modo.

En este instante el ready-made podría ser la aportación más importante de Duchamp al arte reciente contemporáneo. “Naturalmente, fue mi intento de sacar una conclusión o una consecuencia cualquiera de esa deshumanización de la historia del arte lo que me llevo a concebir los ready-mades”.¹¹

Además Nicolas Bourriaud define el ready-made como: “Figura artística contemporánea de la invención del cine. El artista pasea su subjetividad-cámara por lo real, se define como un camarógrafo; el museo guarda el papel de película, graba. Por primera vez, con Duchamp, el arte ya no consiste en traducir lo real con signos, sino presentar lo real como tal. (Duchamp, los hermanos Lumière...)”.¹²

Los artistas se mueven entre los signos y son los responsables finales de las formas y de su funcionamiento social. En 1979, señala Rosalind Krauss: “*Tu m'* es una pintura realizada por Marcel Duchamp en 1918. Es una pintura sobre la idea del índice. Podemos observar en este cuadro las sombras de diferentes readymades realizados por Duchamp; Los readymades no aparecen representados. La rueda de bicicleta, el sacacorchos y la percha para sombreros se proyectan mediante sus sombras. Las huellas significan a los objetos ausentes. “Duchamp sitúa en el centro de la obra una representación realista de una mano que señala: su dedo índice que indica. *Tu m'* es simplemente tú/me, los dos pronombres personales que, como modificadores, constituyen en sí mismos un especie de índice.”¹³

10. Marchán Fíz, Simón, “El principio collage y el arte objetual”, en *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”* (Madrid: Akal, 2010), 161.

11. Juan Antonio Ramírez, “Notas”, en *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*, Vol. 2. (Madrid: Siruela, 1993), 269.

12. Nicolas Bourriaud, “Glosario”, *Estética Relacional*, trad. Cecilia Becerro y Sergio Delgado (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 141.

13. Rosalind E. Krauss. “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 212.

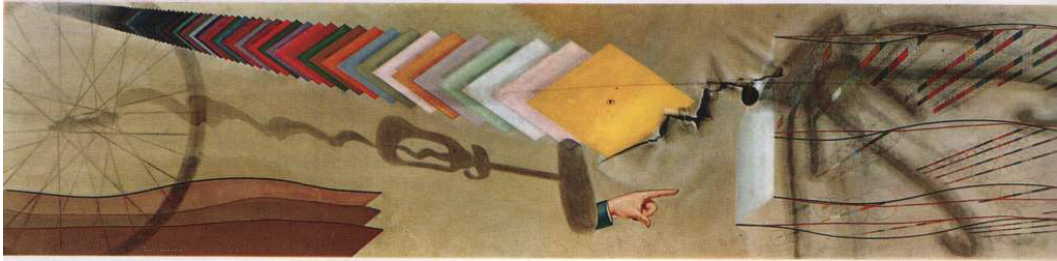


Fig. 1 Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918.

Rosalind Krauss en *Notas sobre el índice* señala:

Hay una obra tardía de Duchamp que parece comentar esta relación alterada entre el signo y el significado resultado de la imposición del índice en el seno de la obra de arte. *With my tongue in my cheek*, (1959), es otro autorretrato. En esta ocasión la escisión no se plantea en términos de identidad sexual, sino en relación al eje semiótico de icono e índice.

Duchamp ha bocetado su perfil, sobre una hoja de papel, plasmando su imagen en los términos representacionales del icono gráfico. Sobre este dibujo, coincidiendo con parte de su contorno, ha añadido un vaciado en escayola de su mejilla y su barbilla al área correspondiente. El índice se yuxtapone al icono, y al conjunto se le otorga un título. *Con mi lengua en mi mejilla* es obviamente una referencia irónica, un juego verbal para reexpedir el significado. Pero también puede interpretarse en sentido literal. Poner la lengua en la mejilla equivale a perder toda la capacidad discursiva. El arte de Duchamp contempla y ejemplifica al mismo tiempo esta ruptura entre la imagen y el discurso o, más específicamente, entre la imagen y el lenguaje.¹⁴

Duchamp busca en los objetos desnudarlos de sus atributos de utilidad y consumo, recupera así en el objeto su apariencia formal, sometiéndole a una descontextualización semántica que provoca toda una serie de significaciones y asociaciones. La diferencia entre objeto de arte y objeto de uso ha sido eliminada por una nueva forma, un nuevo nombre, un nuevo lugar, un nuevo juego.

Gloria Moure escribe:

Cuando Duchamp se mueve en un territorio estrictamente lingüístico jugando a saltos con los significados, sus esfuerzos por disipar el sentido

14. Rosalind E. Krauss, "Notas sobre el índice. Parte 1", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 219-220.

de las palabras son retribuidos con relativa facilidad y rapidez. Incluso cuando se adentra en el terreno intermedio de los ready-made, a la vez entidades lingüísticas y plásticas y reino de la indiferencia, la deriva hacia la bienquerida ambigüedad, parece casi autoasistida.¹⁵

Juan Eduardo Cirlot resalta como en los años ochenta el objeto artístico es una de las preocupaciones de los artistas de la segunda mitad de siglo, el objeto empieza a contener múltiples significados dependiendo del contexto:

Utilizar un objeto es siempre negar su libertad e incorporarlo a la existencia humana; volverse de espaldas a la gélida objetividad aislada.

Finalmente, comprobamos que para crear el clima de esas interrogaciones-límite, hay que destruir también el sentido integrado en el concepto mundo o, cuando menos, volverlo al revés, arrancándole su acostumbrado sentido de sistema orgánico (pirámide que siempre alude a un vértice místico) para infundirle una nueva e irracional significación más fácil de presentir que de explicar.¹⁶

"Las prácticas escultóricas contemporáneas proponen objetos, formas, materiales, ideas que pueden ser leídas en muchos registros y que se desliza entre diferentes niveles de significado, cosa que el readymade nunca hizo",¹⁷ explica Benjamín H. D. Buchloh.

La presentación de las prácticas escultóricas en un espacio expositivo es también un lugar para experimentar por parte del espectador o usuario nuestras formas de vida y nuestro comportamiento dentro del espacio urbano.

La obra de arte es un lugar para investigar en el momento, en el instante en el que sucede, y se definirá generando un discurso crítico. Las prácticas escultóricas desarrollan líneas y conexiones, un contexto en el que todas las piezas se encuentran y relacionan componiendo conceptos a partir de fragmentos que se conforman a través del propio artista y los visitantes a una exposición. Gabriel Orozco afirma lo que sigue:

Es importante entender el motivo de cada uno de estos instrumentos, de

15. Gloria Moure, "Introducción de Gloria Moure", en *Marcel Duchamp, NOTAS*, trad. María Dolores Díaz Vaillagou (Madrid: Editorial Tecnos, 1998), 13.

16 Juan-Eduardo Cirlot, "Simbolismo general, mundo y desplazamiento", en *El mundo del objeto a la luz del surrealismo* (Barcelona: Anthropos, 1986), 96.

17 Benjamín H. D. Buchloh, "Gabriel Orozco: La escultura de la vida cotidiana", en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco* (México D.F.-Madrid: Conaculta/Turner, 2005), 37-38.

cada uno de los materiales que estoy usando, de dónde vienen y para qué fueron concebidos y cómo trato de darle a su estructura intrínseca un nuevo funcionamiento, metafórico por un lado, pero también utilitario y de algún modo real. Continuar y extender las posibilidades del contenido histórico y mítico de esos objetos y no solamente su estructura mecánica. Mis trabajos tienen un país de origen y es importante entender el motivo de cada objeto que utilizo por razones geográficas, históricas, así como por su funcionalidad como materia social de nuestro entorno y de nuestro tiempo.¹⁸

El arte es una forma de intervención artística en un espacio determinado, un contexto. El artista a lo largo de la historia de la escultura explora su estructura espacial y arquitectónica, en los años noventa el arte recurre a visualizar todas las partes sobre el contexto de la exposición, la estructura en la que opera, las características socioeconómicas en las que está inmerso. El artista “crítico” juzga al mundo estando dentro de él, participando en una crítica de lo real que existe por la realidad misma. Hay una nueva definición de la especificidad de sitio y una nueva definición del *readymade* a través de la obra de muchos artistas que implica en cada momento una reflexión sobre los registros muy concretos en los cuales la lectura de los objetos tiene lugar.

Para la Bienal de Venecia de 1993, Gabriel Orozco presentó como parte de la exposición una caja de zapatos vacía. El uso de este objeto por parte de Orozco estaba destinado a llamar la atención del espectador: “Fue lo que se me ocurrió y lo que presenté cuando me enteré que el Aperto de la bienal de Venecia era un enorme corredor donde los artistas mostrarían su obra en cubículos blancos, como en una gran feria... ganadera.”¹⁹

Caja de zapatos vacía (Empty shoe box, 1993), Cartón, 15x33x20 cm. Aquí Orozco plantea como el mismo nos cuenta, trabajar con la idea de ocupar un espacio concreto e igualmente la opción de plantear un objeto encontrado y seguramente la idea de ver lo que queda tras la acción, así decide presentar una caja de zapatos. La caja de zapatos es un objeto “realista” que se puede encontrar en la acera de la calle.

18. Benjamín H. D. Buchloh, “Gabriel Orozco: La escultura de la vida cotidiana” en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, trad. Francisco Fenton, Jaime Flórez, Pura López Colomé, Isabele Marmasse, Pablo Soler Frost y Ann Temkin (México D.F.-Madrid: Conaculta/Turner, 2005), 191.

19. Benjamín H. D. Buchloh, “Benjamín H.D. Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, trad. Francisco Fenton, Jaime Flórez, Pura López Colomé, Isabele Marmasse, Pablo Soler Frost y Ann Temkin (México D.F.-Madrid: Conaculta/Turner, 2005), 124.



Fig. 2 Gabriel Orozco. *Empty shoe box*, 1993.

El propio Gabriel Orozco nos comenta sus intenciones:

La caja de zapatos era un contenedor blanco perfecto. La tapa estaba puesta en la parte inferior, dejando abierta la caja, y una situación muy frágil. La monumentalidad no está relacionada con el tamaño. No creo que la monumentalidad tenga que ver con el tamaño. Por eso no tengo ninguna prisa de hacer obras de mayor tamaño. Pensé que ponerla en el cubículo blanco del “Aperto”, y que ocupara ese espacio por entero, sería la negación de todo ese espacio. Como dije cuando hablamos acerca de escultura, estaba interesado en la idea de contenedor, el asunto de la transportabilidad, y el neutralizar o suspender todo lo que estaba sucediendo.²⁰

Con la crisis del hombre contemporáneo, se cuestiona el espacio en la escultura del siglo XX, el cambio de rumbo va de la escultura como forma, a la escultura como lugar, y así es como se renuevan los contenidos, desarrollando nuevas ideas claves del espacio escultórico.

El contexto desde el orden espacial o desde la interferencia social es entendido en cuanto a los elementos plásticos generados según la época, interrelacionando la “historia” del “objeto” con el momento histórico.

Clément Rosset elabora una síntesis que a nuestro entender condensa algunas de estas cuestiones a la que nos referimos:

20. Hans Ulrich Obrist, “Hans Ulrich Obrist entrevista a Gabriel Orozco”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, trad. Francisco Fenton, Jaime Flórez, Pura López Colomé, Isabelle Marmasse, Pablo Soler Frost y Ann Temkin (México D.F.-Madrid: Conaculta/ Turner, 2005), 209.

Nada más frágil que la facultad humana de admitir la realidad, de aceptar sin reservas la prerrogativa de lo real. Esta facultad falla con tanta frecuencia que parece razonable imaginar que no implica el reconocimiento de un derecho imprescriptible –el derecho de lo real a ser percibido, sino que más bien es como una especie de tolerancia condicional y provisoria. Tolerancia que cada cual puede suspender cuando quiera, tan pronto como lo exijan las circunstancias: un poco como las aduanas que, de un día para otro, pueden decidir que las botellas de licor o los diez paquetes de cigarrillos –tolerados hasta ese momento- no pasarán más. Si los viajeros abundan de la complacencia de las aduanas, éstas muestran firmeza y anulan todo derecho de franquicia. Asimismo, lo real no se admite sino bajo ciertas condiciones y sólo hasta cierto punto: si abusa y se muestra desagradable, se suspende la tolerancia. Una interrupción de la percepción pone entonces a la conciencia a cubierto de cualquier espectáculo indeseable.²¹

En la ciudad se narran las historias. El espacio urbano es un lugar de paso, utilizado, y rico cultural e históricamente, en él habitan y se arraigan los símbolos de identidad.

Los signos, en estos momentos, los significados de los objetos, los materiales manipulados, seleccionados, el espacio y el tiempo descubren y abren los límites de las investigaciones artísticas. Se empieza a desdibujar el proceso de hacer arte y el objeto que resulta de ese proceso. Los signos entran en diferentes tipos de espacio y contextos y por supuesto con un público distinto, donde habrá simplemente transeúntes de la ciudad o personas involucradas con el arte. Orozco nos habla de la exposición como un lugar de trabajo donde el contenido y las formas están vivas y se definen en diferentes estratos dependiendo del que mira, y esto tiene mucho que ver con el contexto político, económico y social.

Según lo expuesto hasta ahora, el espectador de la obra de arte es ahora o puede ser también el usuario de la exposición. Ahora todas estas cuestiones forman parte y amplifican la definición de la obra de arte. El artista, el espectador y el espacio crearán sus propios signos para definir el proyecto expositivo.

Y Michel de Certeau nos ayuda a conectar y pensar en otras ideas relacionadas:

21. Clement Rosset, "Prefacio", en *Lo real y su doble: ensayo sobre la ilusión*, trad. Enrique Lynch (Barcelona: Tusquets, 1993), 9.

Los caminos de los paseantes presentan una serie de vueltas y rodeos susceptibles de asimilarse a los “giros” o “figuras de estilo”. Hay una retórica del andar”. El arte de “dar vuelta” a las frases tiene como equivalente un arte de dar vuelta a los recorridos. Como lenguaje ordinario, este arte implica y combina estilos y usos. El estilo especifica “una estructura lingüística que manifiesta sobre el plano simbólico (...) la manera fundamental de un hombre de ser en el mundo”; connota una singularidad. El uso define el fenómeno social mediante el cual un sistema de comunicación se manifiesta en realidad; remite a una norma. Tanto el estilo como el uso apunta a una “manera de ser” (de hablar, de caminar, etcétera), pero uno como tratamiento singular de lo simbólico, el otro como elemento de un código. Se cruza para formar un estilo de uso, una manera de ser y una manera de hacer.²²

La invención de lo cotidiano nos ofrece un itinerario poético por el mundo, buscando distintas maneras de observar, percibir y contar la vida cotidiana. Las “maneras de hacer” cotidianas van a ser el principal asunto de la investigación que lleva a cabo Michel de Certeau. A partir del término consumo como el acto de usar, apropiarse y practicar todo objeto producido, de Certeau nos muestra el hombre de a pie, el hombre común que gestiona las diferentes opciones cotidianas, el “arte de hacer”. El artista piensa en las “circunstancias” que el presente nos ofrece para transformar el contexto de su vida.

De Certeau se interesa por la práctica del hombre común, sus ardidés para gestionar opciones cotidianas, indisociables de un resolutivo “arte del hacer”. Para ello, tres temas atraviesan el texto ofreciendo distintas miradas: el uso y el consumo, la creatividad cotidiana y la formalidad de las prácticas. En “Artes de hacer”, en *La invención de lo cotidiano*, De Certeau establece las relaciones entre la escritura, la lectura y el habla y entre el espacio pensado y definido y el practicado y transformado. Entendiendo todo acto de consumo como una práctica de lectura, y toda producción como un acto de escritura, la nuestra es una sociedad convertida en texto y lectura, agotadoramente lectora de mensajes verbales, de imágenes, de sonidos... de todo un espectáculo para la mirada. De Certeau entiende la lectura en sus tácticas, sus maneras de cazar el objeto y hacerlo propio, de combinar, metaforizar y crear paisajes inexistentes. El acto de transformación poética de la lectura es propio de toda práctica de uso y consumo: “servirse de un objeto es forzosamente interpretarlo. Utilizar un producto es a veces traicionar su concepto; y el

22. Michel de Certeau, “Andares de la ciudad”, en *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, ed. Luce Giard., trad. Alejandro Pescador (México D.F.: Universidad Iberoamericana/ITESO, 1996), 103-122.

acto de leer, de contemplar una obra de arte o de mirar un film significa también saber desviarlos: el uso es un acto de micropiratería, el grado cero de la post producción”.²³

En el uso de la lengua, de un sistema de signos, una sintaxis y una gramática, de un conjunto de sentidos literales, el habla es acto transformador de sentido, y operación propia de creación. Michel de Certeau habla de la palabra enunciada como la práctica de la lengua, así como el paseo por la ciudad es la práctica del sistema urbano, el acto de enunciación de la ciudad. La palabra articulada es un lugar practicado, “Cada obra, sugiere Michel de Certeau, es habitable a la manera de un departamento alquilado. Al escuchar música, al leer un libro, producimos nuevas materias aprovechando cada vez más medios técnicos para organizar esa producción: zappeadores, grabadores, computadoras, bajadas en MP3, herramientas de selección, de recomposición, de recorte...”²⁴

La escultura de los últimos treinta años se encuentra de dos formas diferenciadas: el objeto en el museo, lugar en que se guardan objetos artísticos, científicos, y en general de valor cultural, convenientemente colocados para que sean examinados. Y el objeto en el espacio público que intenta asumir las funciones del monumento, donde interactúa colectiva e históricamente. Y las estrategias escultóricas del arte de este último siglo son tantas como las cuestiones o los problemas que los artistas quieren plantear.

En los años noventa surgen las colectividades, y la estructura de la sociedad en la red (internet), produjeron otro tipo de acercamiento a la obra de arte y a la exposición. Los artistas comienzan a incluir al espectador en los mismos procesos de producción. El sentido de la obra une signos del artista en colaboración con las personas en el espacio expositivo. La escultura se hace humana desarrollando intensamente el concepto de espacialidad, reconstruyendo los tipos de relaciones entre el individuo y el mundo, y los objetos.

Martí Manen elabora una explicación sobre la visita a una exposición de arte contemporáneo:

Visitar una exposición implica una acción por parte del usuario.

Visitar una exposición significa interesarse, aunque sea mínimamente,

23. Nicolas Borriaud, “El uso de los objetos”, en *Postproducción*, trad. Silvio Mattoni, ed. De Fabián Lebengli (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004), 22-23.

24. *Ibíd*, 23.

en buscar una fuente de contenidos o de experiencias culturales. La exposición, como la obra de arte, necesita de sus visitantes, de sus usuarios, de sus públicos. Toca no olvidar que las exposiciones se producen para ofrecer algo, y para poder ofrecer este algo tiene que existir también un alguien. Desde el respeto a ese alguien, también hacia los creadores, desde el deseo de conocer las mejores opciones para la producción, investigación, presentación y distribución del trabajo artístico nace la voluntad de análisis y definición de la exposición. Analizar cómo funciona la exposición es un sistema para repensarla, para adaptarla, para mejorarla, para ayudar en su recepción y también en su proceso.²⁵

El trabajo desarrollado por los artistas cambia continuamente y emplea diferentes estrategias para que el discurso se trunque temporal e institucionalmente. En nuestro caso, las prácticas escultóricas de MP&MP Rosado confirman estas ideas, el objeto producido a mano, por ejemplo, toda la escultura hecha en cerámica como: *Han dormido mucho tiempo en el bosque* (2002), o el minimalismo de *ventanas iluminadas* (2005). Las piezas y los objetos aparecen después de un análisis de contexto específico y buscamos continuamente que las definiciones se multipliquen.



Fig. 3 MP&MP Rosado, *Han dormido mucho tiempo en el bosque*, 2002.

La exploración personal artística puede ampliar el campo de la escultura e instalación, que estudiamos con un sentimiento de búsqueda de nuevas experiencias. El espectador participa de la tensión entre el signo y el espacio donde se presenta, generando la acción del lenguaje en el objeto, cuando el que ve, activa la obra, el signo encuentra relaciones donde intervienen la percepción, el conocimiento, la cultura, la tradición, el contexto, la historia, la vida.

25. Martí Manen, *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)* (Bilbao: Consonni, 2012), 11.



Fig. 4 y 5 MP&MP Rosado, *Ventanas iluminadas*, 2005.

Roland Barthes:

El texto no comenta las imágenes. Las imágenes no ilustran el texto: tan sólo cada una ha sido para mí la salida de una especie de oscilación visual, análoga quizá a esa pérdida de sentido que el Zen llama un satori; texto y e imágenes, en sus trazos, quieren asegurar la circulación, el intercambio de estos significantes: el cuerpo, el rostro, la escritura, y leer ahí la distancia de los signos.²⁶

Nicolas Bourriaud elabora una propuesta sobre “la posibilidad de un arte relacional, -un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno.”²⁷

Las prácticas artísticas, las interferencias con otras disciplinas hacen que las fronteras del arte estén en continuo movimiento, se mezclan diferentes capas de conocimiento y se mezclan materiales y elementos de diferente índole.

Por último, Martí Manen introduce una idea sobre el formato y la forma para definir el contenido:

26. Roland Barthes, *El imperio de los signos*, trad. Adolfo García Ortega (Barcelona: Seix Barral, 2007), 5.

27. Nicolas Bourriaud, “La forma relacional”, en *Estética relacional*, trad. Cecilia Becerro, Sergio Delgado (Argentina: Adriana Hidalgo, 2008), 13.

El observar el formato y la forma para definir el contenido, y los problemas de definición con lo artístico, nos remonta al origen del conceptual. Joseph Kosuth y su *One and Three Chairs*, tres representaciones de una silla para explicar una silla. Dentro del museo. Información sobre lo que es una silla que deja de ofrecer su utilidad para convertirse en material artístico. En concepto. En obra. En información. La recuperación del conceptual nos ofrece giros, mecanismos, análisis y preguntas sobre cómo observar, sobre qué toca saber previamente para acercarse a algunas obras, sobre sistemas de definición en arte y, al mismo tiempo, sobre la poética del concepto.²⁸

Guy Debord publica en 1967 su obra teórica filosófica, *La sociedad del espectáculo*. A lo largo de este texto, Debord actualiza la crítica anticapitalista de Marx y elabora su propio análisis de la sociedad contemporánea: “La vida entera de las sociedades en las que impera en las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación”.²⁹ Según Debord la cultura puede manifestarse bajo la forma del conocimiento científico o bajo la forma del arte. El propósito de los situacionistas adopta una posición verdaderamente crítica hacia el orden de cosas existente, la negación del espectáculo.

Los situacionistas demuestran que el arte como tal no debe desaparecer, sino que habrá de formar parte de la unidad de la vida, como situación. Las obras son vividas, efímeras e inmateriales. En todo caso, y aunque el arte no pueda ser el fundamento de la transformación revolucionaria de la sociedad, debe servirnos para aprender a ser revolucionarios.

Y hoy sigue siendo fundamental para transformar radicalmente el mundo, tomar una posición estética frente a nuestra existencia. Porque el arte es para el artista individual lo que la política es para el sujeto colectivo: la praxis a través de la que se realiza y se reconoce verdaderamente; la praxis fuera de la cual no es absolutamente nada.

Borriaud dice: “Michel de Certeau escribe que la producción es un capital a partir del cual los consumidores pueden realizar un conjunto de operaciones que los convierte en locatarios de la cultura.”³⁰

28. Martí Manen, “Romper el ritmo”, en *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)* (Bilbao: Consonni, 2012), 86.

29. Guy Debord, “La separación perfecta”, en *La sociedad del espectáculo*, trad. José Luis Pardo (Valencia: Pre-textos, 2010), 37.

30. Nicolas Bourriaud, “El uso de las formas”, en *Postproducción*, trad. Silvio Matóni (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004), 42.

José Luís Brea en su texto de 1996, *Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90*:

Utopía y ornamento constituyen entonces los polos extremos de este laberinto en el que los desplazamientos de la escultura contemporánea vienen resolviéndose. Si resulta claro que durante las últimas dos o tres décadas el movimiento que la escultura ha seguido es el de la radiación centrífuga, guiada preferentemente por el impulso utópico-crítico, también parece evidente que el descrédito contemporáneo de los modelos utópicos ligados a visiones globales del mundo ha debilitado enormemente este impulso. Al propio tiempo, el crecimiento de las industrias del espectáculo y el entretenimiento, vinculados al devenir espectáculo de la contemporánea cultura de masas, han fortalecido el impulso ornamental, tendiendo a invertir el sentido de giro de la espiral y a devolver a la escultura, progresivamente más y más, a la forma institucionalizada del monumento.³¹

El artista y las exposiciones de las vanguardias, ya empezaban a crear otras formas de relación. El significado de la obra expuesta en un espacio se definía y analizaba tanto en los momentos previos como en su desarrollo, generaban contextos para definir planteamientos y formas distintas para acercarse al arte y a la vida.

A partir de Clément Greenberg, expone Bourriaud:

El arte solo se define ahora como un lugar de importación de métodos y de conceptos, una zona de hibridaciones. Como declara Robert Fillou, uno de los animadores del movimiento Fluxus, el arte ofrece un “derecho de asilo” inmediato a todas las prácticas que se apartan de la norma, que no encuentran su lugar en su lecho natural. Muchas obras importantes de estas tres últimas décadas sólo llegaron al campo del arte porque habían alcanzado un punto límite en otros dominios: Marcel Broodthaers encontró un medio para continuar la poesía en la imagen; y Joseph Beuys, para seguir la política en la forma.³²

El enigma estriba en que la vida y el arte no son dos entidades separadas entre sí, sino recíprocas en las relaciones. El espacio entre el arte y la realidad es variable y depende de la imaginación y del contexto. La obra en la actualidad nace de la unión de los signos que emite un creador, pero también de la participación de las personas, espectadores,

31. José Luis Brea, “Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”, *Arte. Proyectos e ideas* 4 (1996): 13-30.

32. Nicolas Bourriaud, “Hacia una política de las formas”, en *Estética relacional*, trad. Cecilia Becerro y Sergio Delgado, (Argentina: Adriana Hidalgo, 2008), 128-129.

en el espacio en el que presentamos la obra.

Igualmente la globalización, las redes sociales, internet se adentró en nuestras vidas y los artistas empezaron a pensar en adaptarse a lo "local". La obra de arte proponen escenarios de actuación y el arte sería una forma de usar el mundo.

Y por último Nicolas Bourriaud define la palabra arte: "Porque el arte, y no percibo finalmente otra definición que las abarque a todas, es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo, materializando de una forma o de otra sus vínculos con el espacio y con el tiempo."³³

"la palabra 'arte' aparece hoy sólo como un resto semántico de esos relatos, cuya definición más precisa sería esta: el arte es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos."³⁴

Y el gesto como: "Movimiento del cuerpo que revela un estado psicológico o que pretende expresar una idea. Lo gestual es el conjunto de las operaciones necesarias puestas en juego por la producción de obras de arte, su fabricación a la producción de signos periféricos (acciones, hechos, anécdotas)."³⁵

33. Nicolas Bourriaud, "Eclecticismo y post producción", en Postproducción, trad. Silvio Matóni (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004), 123.

34. Nicolás Bourriaud, "Glosario", en Estética relacional, trad. De Cecilia Beceyro y Sergio Delgado ed. de Fabián Lebenglik. 2ª ed., (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 135.

35. Nicolás Bourriaud, "Glosario", en Estética relacional, trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado ed. Fabián Lebenglik, 2ª ed. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 140.

CAPÍTULO 2.
SISTEMAS DE COMUNICACIÓN
EN LA ESCULTURA:
RECORRIDO HISTÓRICO.

CAPÍTULO 2.

SISTEMAS DE COMUNICACIÓN

EN LA ESCULTURA:

RECORRIDO HISTÓRICO.

2.1 Desde principios del siglo XX hasta el comienzo de la II Guerra Mundial.

2.1.1 Duchamp y los primeros experimentos cubistas, dadá y surrealistas.

El título de este apartado apunta a las principales cuestiones estéticas, formales y temporales planteadas para entender la evolución de la escultura contemporánea en el siglo XX. No se trata de un estudio exhaustivo de todas las muestras de las prácticas escultóricas, ni es el eje de esta investigación. Pretendemos un camino reflexivo por los principales hitos dentro de la historia más reciente de la escultura a lo largo del siglo XX. Surge una nueva visión del mundo y del arte, todo tipo de tendencias se han desarrollado en Europa, se empiezan a producir cambios sociales y de género, sucesos que modifican radicalmente la percepción de los artistas. Las tendencias se suceden en diferentes partes del mundo, rupturas continuas que afectaron a todas las facetas de la creación.

La escultura es una obra humana que expresa simbólicamente, mediante diferentes materias, un aspecto de la realidad con múltiples significados. Sin embargo para centrarnos en las nuevas actualizaciones de la escultura, el signo y el objeto, es preciso que nos situemos en el momento adecuado.

Walter Benjamín en su libro *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1936-1939), comentaba el fenómeno de la desaparición del aura de la obra de arte y el significado de la pérdida del poder del objeto que manifiesta una actualización de los conceptos.

Dentro de largos períodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción

sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana -el medio en que ella tiene lugar- está condicionada no sólo de manera natural, sino también histórica.¹

El aura del arte en la actualidad y a diferencia de la modernidad, no es la obra de arte sino el formato en el que se presenta, cuando se expone en relación con la comunidad, en función de la interacción del espectador y los nuevos significados.

Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aura de estas montañas, de esta rama. Con ayuda de esta descripción resulta fácil entender el condicionamiento social de la actual decadencia del aura. Se basa en dos condiciones que están conectadas, lo mismo la una que la otra, con el surgimiento de las masas y la intensidad creciente de sus movimientos.²

La manera de entender al individuo, autónomo, se agota, ahora el momento creativo es colectivo.

Ahora bien, Marcel Duchamp (1887-1968) será el punto de partida y una referencia constante a lo largo de todo este trabajo, ya que es el que estableció nuevas fronteras para entender el lugar del arte. Las prácticas artísticas se revolucionan con Duchamp y con los primeros experimentos cubistas, dadá, futurismo y surrealistas, que prácticamente llegan hasta nuestros días. Así, los movimientos artísticos de principios del siglo XX, reflexionan y se ocupan de cuestiones públicas creando manifiestos contra el sistema cultural del momento.

Calvin Tomkins señala lo siguiente sobre el objeto surrealista:

Su finalidad declarada era “transformar la vida” a través de la liberación de la mente del hombre de todas las constricciones tradicionales que la esclavizaban, como la religión, la moralidad, la familia y la “camisa de fuerza” de la razón. Los surrealistas se creían capaces de lograrlo apelando al poder del subconsciente. El dadaísmo había puesto la lógica y la razón patas arriba para poner en evidencia el malestar de un mundo que se había vuelto loco. El surrealismo en cambio, se acogía a la irracionalidad, los sueños e incluso a la locura para entrever lo que les podían deparar reinos inexplorados del espíritu humano. Por encima de

1. Walter Benjamín, “La destrucción del aura”, en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert. (México: Ítaca, 2003), 46.

2. *Ibid*, 47.

todo, los surrealistas tenían la esperanza de transformar la vida a través del inconsciente del hombre.³

El surrealismo tiende a provocar una revolución total del objeto. El mérito del surrealismo ha sido saber destacar la existencia del objeto. Las búsquedas surrealistas, al querer revolucionar el sentido del objeto, procuran ante todo el desplazamiento de éste. A partir de este momento, las prácticas escultóricas articulan nuevos significados, se establecen conexiones con otros ámbitos del conocimiento y se empieza a pensar en el espacio, la estructura, la situación y las dimensiones, las perspectivas o las ópticas de lectura y comprensión.

Los surrealistas buscaban objetos sin ningún significado aparente, provocando que la noción de azar estuviera presente y así dotar al objeto de una realidad diferente, con significados distintos, claves del movimiento surrealista. Una rueda de bicicleta sobre un taburete de madera y una estructura para secar botellas son las primeras esculturas de Marcel Duchamp, y nacen sus primeros readymades.

El sentido de los readymades que Juan Antonio Ramírez entiende como sigue:

La invención duchampiana que más trascendencia ha tenido en el desarrollo del arte contemporáneo ha sido el readymade. Mucho se ha escrito tratando de explicar la razón de ser de tales obras, pero lo esencial puede deducirse del significado de las dos palabras: un readymade es algo ya hecho o previamente fabricado. El artista no crea, en el sentido tradicional, sino que elige entre los objetos del universo industrial o (en menor medida) natural.⁴

La obra de Duchamp aborda la representación, superando las prácticas tradicionales y liberan al objeto de sus condiciones de uso y consumo. Duchamp no sólo ha roto con las categorías tradicionales del arte, sino que ha instaurado una reducción metodológica de la transformación del material, además proclama que cualquier cosa, incluido el lenguaje ordinario puede ser motivo artístico, apoyándose en la relación selectiva, lúdica y reflexiva, incluso el gesto de provocación puede ser considerado como arte, o el azar, característica fundamental para alcanzar la despersonalización del objeto. La estética asume desde entonces una función dentro de un grupo social referida a un sistema de signos y

3. Calvin Tomkins, *Duchamp*, trad. de Mónica Martín Berdagué (Barcelona: Anagrama, 2006), 291.

4. Juan Antonio Ramírez, "Maquinación de los ready-mades", en *Duchamp el amor y la muerte, incluso* (Madrid: Siruela, 1993), 26.

acciones que poseen un potencial operatorio sobre la realidad. Trabajaron, en este sentido, autores que hacían colaboraciones de diferentes formas como Duchamp, Satie, Picabia, Man Ray (1890-1976). En 1917, Marcel Duchamp firma un objeto común y lo presenta en la exposición de los independientes en Nueva York.

Calvin Tomkins resume la influencia de Duchamp en el arte actual:

La gran influencia que Duchamp tiene actualmente obedece, en gran parte, a su concepción del proceso artístico, que hace que el arte de expresarse sea trivial e irrelevante en cualquiera de sus manifestaciones. Frente al artista-héroe, maestro artesano capaz de personificar -según la maravillosa expresión de James Joyce la conciencia no creada de su raza, Duchamp propone la obra de arte como creación independiente, que nace del resultado de la acción conjunta del artista, el espectador y la influencia imprevisible del azar: una creación libre que, dada su propia naturaleza, puede resultar más compleja, interesante, original y realista que cualquier obra que esté sujeta a las limitaciones del control del artista.⁵

Efectivamente, el artista plantea una propuesta que debe ser completada por el espectador. Manel Clot escribe:

Es cada vez mayor el número de experiencias artísticas vinculadas con lo tridimensional y lo espacial, con lo escultórico en mucho de sus casos, que se centran en torno a la presencia del “objeto” –encontrado, reconsiderado, metamorfoseado, reconstruido o reproducido y alterado- y en la recurrencia a sus peculiaridades físicas, formales, materiales, apelativas, icónicas, históricas, metafóricas, literarias, biográficas, simbólicas, geográficas, irónicas e incluso gramáticas. Además hay que recalcar aquí su fuerte contenido interdisciplinar, mestizo e incluso híbrido que, en este sentido, parece conectar ampliamente con el sino actual de los tiempos; su multiplicidad incluye aspectos que a menudo rayan lo extra-artístico, produciéndose una gran expansión de los dominios del arte y una fuerte apropiación de las realidades no-artísticas, con lo cual adquiere de manera progresiva un grado de complejidad conceptual que dista mucho de los problemas que han sido tradicionales en la escultura entendida en su nivel más convencional, aunque en algunas ocasiones también éstos sigan teniendo su propia carta de naturaleza en estas prácticas.⁶

5. Calvin Tomkins, Duchamp, trad. Mónica Martín Berdagué (Barcelona: Anagrama, 2006), 442.

6. Manel Clot, “Acerca del objeto como pretexto”, *Revista Lápiz* 52. (1988): 53-64.

Portabotellas (1914). Duchamp (1887-1968) compra en París un porta-botellas de hierro, no lo somete a ningún cambio visual, era una escultura en sí, y la firma fue la única intervención del autor. Fue una forma de negar la definición del arte. La firma es la individualidad de la obra y con sus gestos y acciones Duchamp la desprecia, una reacción contra la creación individual y el mercado del arte del momento.



Fig. 1 Marcel Duchamp. *Portabotellas*, 1914.

Rueda de bicicleta (1931), es el primer readymade. Un artilugio que no estaba pensado para exponerlo, no era una escultura, era un objeto que Duchamp tenía en su casa, como un elemento más de su mobiliario, algo que le proporcionaba diversión cuando accionaba la rueda.



Fig. 2 Marcel Duchamp. *Rueda de bicicleta (Roue de bicyclette)*, 1931.

El readymade de Duchamp es una pieza conceptualizada y relacionada con la historia del arte. Cuando Duchamp expone un objeto manufacturado y pensado conforme a sus investigaciones, deja a un lado todas las reglas del proceso creativo, para centrarse en el propio objeto. De esa manera Duchamp declara el objeto como obra de arte

originando el cambio del objeto por el concepto y la tendencia al análisis y estudio del lenguaje.

Fuente (1917), es un urinario de porcelana blanca montado al revés, de manera que el lado en el que funcionalmente va hacia la pared, ahora se convierte en la base de la escultura. El trabajo está firmado y fechado con el seudónimo de R. Mutt/1917.

La confluencia de escultura y fotografía tomo su lugar en la compleja historia de una intrincada relación entre ambos medios. Una de las esculturas que más influencia ha tenido en este siglo, Fuente de Marcel Duchamp (1917), se conoce en versión original solo a través de la fotografía de Alfred Stieglitz, quien la toma antes de que se destruyera o se perdiera. Los escultores han usado la fotografía, desde su invención, para explorar sus propias ideas de la obra y para encauzar la manera en que otros la perciben. Constantin Brancusi usó la fotografía para dar a Pájaros en el espacio la libertad de vuelo que nunca tiene las piezas de mármol o de bronce, aunque las alargara hasta lo que podríamos llamar, literalmente, un punto de fuga. Medio siglo después artistas como Walter de María y Robert Smithson dependen de la fotografía como medio para abarcar la enormidad de sus trabajos de tierra, erigidos en rincones rurales remotos.⁷

De esta forma vemos que, a partir de Duchamp, se abren varias vías en el arte del siglo XX: El arte objetual, que toma al propio objeto como obra de arte e investiga los significados de éste, y el arte conceptual, que investiga sobre lo mental, movimientos artísticos que dieron paso a la asociación libre, sin atender a las prácticas artísticas tradicionales.

El arte objetual había cuestionado el objeto artístico tradicional, y pronto este formará parte del espacio, dando lugar a los “eventos”, el happening y los espacios de acción. En la década de los sesenta el arte se intenta abrir a propuestas que se expanden más allá de lo que se consideraba el “territorio” del arte. Duchamp usa objetos cotidianos, objetos estéticos en el sentido de que activan en el espectador los sentidos y el pensamiento. Los readymades ponen en juicio de valor la función y los procedimientos de producción de la obra de arte. El espectador es determinante en la obra de arte, uno de los precedentes del arte conceptual.

7. Ann Temkin, “Fotogravedad”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, trad. Francisco Fenton, Jaime Flórez, Pura López Colomé, Isabele Marmasse, Pablo Soler Frost y Ann Temkin (México D.F.-Madrid: Conaculta/Turner, 2005), 131.

2.2 La práctica escultórica de los años sesenta.

2.2.1 El arte objetual, Assemblages, Enviroments.

La práctica escultórica de los años sesenta, está dominada por el fragmento y el desecho y la producción industrial, con un sentido crítico. Surgen los assemblages. En el ámbito artístico fue denominada la edad de las últimas vanguardias. Asistimos a un proceso de cambio, surgen en el arte contemporáneo tendencias de todo tipo. Las obras se apropian de elementos u objetos a los que se les quita su utilidad y significado principal, para dotarlos de nuevos significados y registros, creando nuevos problemas de contexto y sentido.

En los años sesenta parece haberse superado la conmoción de la Segunda Guerra Mundial, el poder de la masa y el consumo impulsa una nueva sociedad industrializada. Los artistas empiezan a trabajar con la elección de un material, las transformaciones a las que se ve sometida la escultura en cuanto a su significado o la semántica del objeto artístico, son cuestiones que van a tener una gran repercusión en la producción artística del momento. El arte empieza a cambiar nuestra percepción, y para explicarlo recurre a diferentes técnicas, dándole más importancia a los procesos de trabajo que a la producción del objeto. Todo esto supone un vuelco en la relación entre el objeto y el artista, y entre el proceso y la obra acabada.

Desde las intervenciones artísticas que utilizan el contexto y el contenido de la obra como práctica artística, el desarrollo de las diferentes formas de arte recorren, el arte conceptual y el performance durante los años sesenta y setenta y los movimientos de arte activista que se suceden en los ochenta con propuestas marginales.

Muchas prácticas artísticas contemporáneas se formulan y experimentan dentro del espacio urbano, la ciudad, la calle, lo cotidiano, el lugar de la realidad. Un arte que adopta las formas propias de la vida.

El pop art, nace en Inglaterra, a mediados de los sesenta, y reflexiona sobre la búsqueda del objeto perfecto, industrializado, la mano del artista no toca el material, el resultado parece hecho por una máquina.

En 1964, Andy Warhol (1928-1987), realizó una exposición en la Galería Stable en Nueva York donde presentó sus *Brillo boxes (Cajas de brillo)*, cajas de madera serigrafiadas como si fueran cajas normales de detergente.



Fig. 3. Andy Warhol, *Brillo boxes (Cajas de brillo)*, 1964.

El arte objetual en los inicios de la década de los sesenta, presenta la conceptualización de la obra de arte, y los diferentes movimientos artísticos sientan las bases del arte conceptual. Los ready-mades de Duchamp y de los dadaístas o el objet trouvé de los surrealistas adquieren nuevos significados.

En el arte objetual, el assemblage incluye materiales que utilizan los entornos y el happening. La “acumulación” está representada por los nuevos realistas, movimiento asociado al dadá. Este estaba integrado por Yves Klein (1928-1962), Daniel Spoerri (1930) y Arman entre otros.

Los assemblages, eran obras creadas a partir de objetos preexistentes, mezclados para intentar establecer reflexiones y diferencias entre representación y realidad. Los cubistas, dadaístas y los surrealistas usaban esta técnica continuamente. La obra ya no es exclusivamente creación del artista, es un proceso abierto que llega como forma de participación en colectivo. Simón Marchán comenta al respecto:

“El assemblage supera los límites de la pintura y de la escultura, se libera tanto del marco como del pedestal, es un “medio mezclado”. Puede estar colgado en el techo, en la pared o simplemente yacer en el suelo como cualquier otro objeto o grupos de objetos”.⁸

Los entornos (ambientes), son una prolongación del assemblage, siguen siendo acumulaciones de objetos, pero en un espacio determinado

8. Simón Marchán Fíz, “Nuevos comportamientos artísticos y extensión del arte”, en *Del arte objetual al arte de concepto, Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna* (Madrid: Akal, 1986), 164.

para un arte más político y social, espacios con una estética lúdica que dejan a un lado el arte tradicional. Un movimiento de participación y exploración sobre el espacio y los objetos colocados en él, el espacio ahora es acción surge el happening.

El arte de acción proporciona los medios para unir el arte, con el espacio y con el espectador, y los environments serán los pioneros de esta manera de expresar y hacer.

2.2.2 El espacio ahora es acción. La performance clásica o el happening: Fluxus, Kaprow, Cage, Beuys.

Performance o el arte de acción, como forma de participación, exige una apertura de espíritu libre, para cuestionar tanto el mundo sensible como el real, creando una relación de intensidad con el mundo que nos rodea porque se trata de hacer prevalecer en plena realidad el derecho de la persona a “estar”. Así, el objeto pasa a ser un elemento integrado en el espacio, y significativo en la acción que se ejecuta. Desde una perspectiva historicista Simón Marchán nos ofrece su interpretación sobre el happening:

El happening -acontecimiento-, forma privilegiada del neodadaísmo, es una prolongación lógica de los ambientes, tal como acabamos de señalar. Si en estos últimos los objetos se escenificaban como realidad objetual, en el happening se convierten en un elemento constitutivo de la acción de esta manera la escenificación se extiende a una acción, con objetos de la realidad, que es proclamada un acontecimiento artístico.⁹

Simón Marchán Fiz considera al happening como una extensión de los environments (ambientes). En el happening los ambientes pasan a formar parte de la acción, y de esta forma la acción se proyecta más allá de las prácticas artísticas hacia elementos de lo cotidiano, se apropia de la realidad e investiga acerca del comportamiento humano.

Martí Manen elabora una propuesta sobre la performance y el tiempo:

La performance clásica o el happening, eventos regidos también por el tiempo, ocuparon la exposición momentáneamente o participaron en ella a través del documento ya histórico, pero el video redefinió completamente nuestra relación con el hecho expositivo. Presente, pasado y futuro

9. Simón Marchán Fiz, “Nuevos comportamientos artísticos y extensión del arte”, en *Del arte objetual al arte de concepto, Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, 193.

entran en la sala de exposiciones directamente, haciendo pedazos la atemporalidad anterior. La visita a la exposición ha cambiado de duración y resulta imprescindible pensar previamente en el tiempo de visita que pide cada propuesta expositiva, ya que el material presentado puede escapar substancialmente de la longitud temporal estandar. De un modo viral, la modificación del tiempo de la exposición que logró el video amplió posibilidades de acción: la nueva performance se plantea dentro de la sala de exposición, los tiempos de acción son posibles, todo puede ser tiempo.¹⁰

La performance articula sueños y acciones colectivas, reinventándose en cada ocasión en la transformación de los mensajes, del tiempo y de las formas sobre el lenguaje de los signos. Alude al descubrimiento de las posibilidades del cuerpo y de los objetos, ofreciendo una oportunidad de transformación, de cambio o de ruptura.

Victoria Combalá escribe sobre la performance y la define como acciones que van desde algo simple como un "event" (evento), hasta la teatralidad o la provocación.

Y Nicolas Bourriaud al respecto escribe:

Un cuadro o una escultura se caracterizan a priori por su disponibilidad simbólica: más allá de las imposibilidades materiales evidentes (horarios de los museos, distancia geográfica), una obra de arte puede ser vista en cualquier momento; está a la vista, disponible para la curiosidad de un público teóricamente universal. Sin embargo, el arte contemporáneo es a menudo no-disponible, se muestra en un momento determinado. El ejemplo de la performance es el más clásico: una vez que sucedió sólo queda su documentación, que no se puede confundir con la obra misma. Este tipo de prácticas supone un contrato con el "que mira", un "acuerdo" cuyas cláusulas tienden a diversificarse desde los años sesenta: la obra de arte ya no se ofrece en el marco de un tiempo monumental y ya no está abierta para un público universal, sino que se lleva a cabo en un momento dado, para una audiencia convocada por el artista.¹¹

Anna María Guasch explica en que momento Allan Kaprow (1927) se orienta hacia modalidades espaciales y de acción: "Fue, no obstante, A. Kaprow, que en 1957 había seguido el curso 'Experimental Composition' de J. Cage en la New School for Social Research de New York, el primer artista que invitó al público a tomar parte activa y libre en acciones

10. Martí Manen, "Formas y orígenes, el video en los márgenes", en *Salir de la exposición (si alguna vez habíamos entrado)* (Bilbao: Consonni, 2012), 46.

11. Nicolas Bourriaud, "El arte de los años noventa" en *Estética Relacional*, trad. Cecilia Becerro y Sergio Delgado (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008), 32.

intransportable en el espacio y no reproducibles en el tiempo, que llamó happenings, y que concibió como extensiones naturales de la pintura de goteo (dripping) de un redescubierto Pollock...”¹²

De 1952 data el primer happening, conocido como "Event", en el Black Mountain College, en el que John Cage dio una conferencia encaramado a una escalera. En 1966 Allan Kaprow incorpora a sus cuadros objetos de la vida cotidiana antes de hacer participar en sus proyectos a seres humanos. Para Kaprow la frontera entre el arte y la vida deben desaparecer para que las dos queden interconectadas.

El happening tiene sus precedentes en los trabajos musicales de John Cage que utilizaba sonidos al azar, considerados no artísticos. Kaprow marcó el comienzo de una nueva forma de arte que incluía actividades que requerían la participación del espectador y que se extendió por Europa y Estados Unidos. Paralelamente, sus primeros happenings tenían lugar en espacios fuera del circuito artístico: apartamentos, almacenes, gimnasios. En 1970 pasó a llamarlos actividades. Sus obras se dedicaban a hacer perceptibles pequeños gestos cotidianos y a involucrar a los participantes, orquestando microeventos.

Kaprow también definía el happening como algo que sucede.

Los precedentes lejanos se remontan a la tesis general de la anulación de distancias entre lo estético y lo real, a la declaración dadaísta de la realidad en obra de arte. Pero la prehistoria concreta se gestó entre 1950 y 1958. El estímulo proviene del trabajo musical de John Cage, que desde hacía algún tiempo venía utilizando tanto el azar como los sonidos “no artísticos” (Conciertos en Black Mountain, Collage, 1951/52). En 1959, en la Galería Reuben de Nueva York, tuvo lugar el primer happening de Kaprow, titulado posteriormente: 18 happenings in 6 parts. Se trataba de elementos combinados de diferentes dominios del arte: construcciones de paredes, esculturas de ruedas, música concreta, monólogo, proyecciones de diapositivas, movimientos de baile y un cuadro realizado durante la demostración. Se realizó al mismo tiempo en tres espacios y seis partes sucesivas. Así se produjo la estructura departamental en donde no existía un intercambio lógico entre las partes, sino que actuaban separadas.¹³

12. Anna María Guasch, “La vía de la acción: el happening en América”, en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995* (Barcelona: Del Serbal, 1997), 62.

13. Simón Marchán Fíz, “Arte de acción: happenings, fluxus y el accionismo”, en *Del arte objetual al arte de concepto, Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna* (Madrid: Akal, 1986), 194

En los años sesenta, los modos de producción, las nuevas tecnologías, el mercado, cambian con el capitalismo y afectan a la práctica escultórica. Los movimientos artísticos abren las fronteras y así Europa, Estados Unidos y Japón están interconectados. Los artistas empiezan a trabajar con el cuerpo humano en cuanto a forma y contenido, dándole espacio al sujeto sobre el objeto, el arte de acción, el happening, el descubrimiento del cuerpo. Como consecuencia de todo esto, se cuestionan las prácticas artísticas y se antepone el proceso al producto. Los límites del arte se amplían hasta la propia vida. Y el espectador se hace material de la propia obra, intérprete de los acontecimientos vitales del propio ser.

En 1962, Kaprow llenó con neumáticos un patio vecinal. Los niños juegan despreocupados entre las ruedas; vecinos y paseantes ocupan ese espacio. Se trata de apropiarse de un espacio para crear un evento, acontecimiento diferente, otra cosa distinta. El espectador no está frente al objeto sino que vive inmerso y se mueve entre ellos. Se redescubre así el objeto y su relación con él. El artista pretende reducir su actividad al mínimo y los espectadores se transforman en elementos activos. El objetivo que se busca es la integración de arte y vida, intentando eliminar la separación entre ambos.



Fig. 4 Allan Kaprow, *Yard*, 1961.

Para Hal Foster: “E incluso Kaprow, el neovanguardista más leal a la línea de la reconexión, no trata de desmontar las identidades tradicionales de las formas artísticas -esto para él es un dato-, sino de examinar los marcos o formatos de la experiencia estética tal y como se definen en un determinado tiempo y lugar.”¹⁴

14. Hal Foster, “¿Quién teme a la neovanguardia?”, en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, (Madrid: Akal, 2001), 18.

Para la gran parte de participantes en las prácticas artísticas, el happening y la performance se identifican, igualmente podemos hablar de arte de acción. Habla Anna María Guasch de un grupo de artistas como George Brecht, Al Hasen, Dick Higgins, Allan Kaprow, Jim Dine, Claes Oldenburg, Yoko Ono, que retoman las ideas de Cage y Duchamp:

Partiendo de una especie de teatro esencialmente visual, a base de piezas improvisadas, sin narración alguna, verdaderos collages de acontecimientos desconexos entre sí, los artistas mencionados empezaron a experimentar en acciones (events) privadas, "fiestas entre amigos", en los lugares más dispares: apartamentos, garages, sótanos, viejos lofts, tiendas abandonadas, etc.¹⁵

Diferentes grupos y movimientos como Arte Povera, Body Art, Land Art, Fluxus o Performance Art y Arte Conceptual se mezclan durante esta época haciendo difícil encontrar las fronteras entre los diferentes artistas y sus discursos, aunque es evidente que desde estos momentos hasta la época reciente este planteamiento va a ser una constante. Las prácticas artísticas trabajan en muchas ocasiones sobre el propio cuerpo como material de muchas acciones plásticas.

Simón Marchán Fíz presenta la modalidad del movimiento americano Fluxus en su libro, *Del arte objetual al arte de concepto*. El grupo Fluxus, (1962) surge en los Estados Unidos como un modo del "arte de acción" y su gurù sería George Maciunas (1931-1978), era un movimiento artístico que criticaba el arte tradicional y promovía una noción renovada de arte como "estado de vida".

El fluxus se concentra sobre todo en la vivencia de un acontecimiento que discurre de un modo improvisado. Y si el happening presenta una mayor complejidad y duración, el fluxus ha recurrido a acciones muy simples; como, por ejemplo, sentarse en una mesa y beber una cerveza. Mientras el primero es más espectacular y envuelve al espectador el segundo es más simple y permite al espectador distanciarse del acontecimiento.¹⁶

Beuys investigó y reflexionó sobre filosofía, alquimia, chamanismo y antroposofía acercándose a grandes pensadores de la época, como Rudolf Steiner y Martin Heidegger, y a artistas como Marcel Duchamp. El happening y la performance se reconocen, forman parte del arte de

15. Anna María Guasch, "La vía de la acción: el happening en América", en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995* (Barcelona: Del Serbal, 1997), 62.

16. Simón Marchán Fíz, "Arte de acción: happenings, fluxus y el accionismo", en *Del arte objetual al arte de concepto, Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna* (Madrid: Akal, 1986), 205-209.

acción. La música está en el centro de las preocupaciones de Fluxus, se acabó la producción de cuadros y otros objetos artísticos. Fluxus hace participar al público en el teatro y en la música, pero esta participación está dirigida y encauzada. Fluxus es un movimiento internacional que persigue la obra efímera.

En 1963 Joseph Beuys (1921-1986), entra a formar parte de Fluxus. Beuys, principalmente, en sus materiales y conceptos quería debatir sobre la cultura y la escultura. Sus obras estaban hechas con grasa, un material esencial para la vida y que no se había utilizado en el arte hasta este momento. La grasa se puede considerar como el símbolo de este movimiento, ya que obedece a las ideas de construcción y de destrucción, un material no fácil de modelar y siempre pendiente de las variaciones de temperatura que lo deshace.

Joseph Beuys, cubierto de fieltro, llega en la camilla de una ambulancia para inaugurar su exposición en la galería René Block de Nueva York, *I like America and America likes me* (1974), era una performance que consistió en conversar con un coyote durante tres horas. La ambulancia simboliza para él la encarnación de la sociedad moderna que sólo produce enfermos. El coyote es el animal fetiche de los indios, exterminados casi por completo por los estadounidenses. Tapado por su capa de fieltro y con un bastón en la mano, Beuys cohabitó con el animal y acabo acostándose al lado del autor.



Fig. 5 Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, 1974.

La acción es simbólica y representa la reconciliación entre la naturaleza y la cultura, y los “materiales” empleados son, su propio cuerpo, un animal y el gesto.

Beuys cree además en la eficacia en cierto modo ética de estas acciones,

que han de entenderse en un contexto mucho más amplio, en unas disposiciones psicológicas de Beuys y en su manera de entender que Arte es igual a Vida. Él mismo como personaje, como icono (siempre que hace una acción frente al público va vestido igual: sombrero estilo Humphrey Bogart y un chaleco de lona lleno de bolsillos), llega a establecer una relación mítica, casi religiosa, entre él y la concurrencia. Sus acciones no son happenings; él se separa del público para unirse en otro tipo de comunicación; la que va del visionario a los semiconvencidos, la que va del profeta a sus seguidores.¹⁷

2.2.3 Arte Minimal. Robert Morris, Carl André.

En Europa en los años sesenta aparecían movimientos artísticos que trataban de intervenir en la realidad social del momento. El arte minimalista se origina en América y, según Anna María Guasch, surge de “un arte que navegó entre el formalismo y lo que sería llamado el antiformalismo: el Arte Mínimal, conocido también como Minimal Art, ABC Art, Cool Art, Serial Art, Primary Structures, Art in Process y Systematic Painting, un arte cuyas obras, en palabras de Donald Judd, eran objetos con capacidad de no decir nada, de ser insignificantes y de no poseer una organización interna de signos y formas (D. Judd, “Specific Objects”, *Arts Yearbook*, 1965, nº8, pp 74-78).”¹⁸

Con esta denominación, Arte Minimal, se agrupa la obra de artistas que a partir de 1963 crearon piezas con formas geométricas básicas o elementos simples derivados de la construcción o hechos mediante procedimientos industriales. Propone, como nos cuenta Hal Foster, “un discurso del minimalismo a partir de los textos de Robert Morris (1931), Donald Judd (1928-1994), Dan Flavin (1933-1996) y Michael Freid”.¹⁹

Aunque la sorpresa experiencial del minimalismo es difícil de recuperar, su provocación conceptual perdura, pues el minimalismo rompe con el espacio trascendental del arte más moderno (si no con el espacio inmanente del ready-made dadaísta o el relieve constructivista). El minimalismo no sólo rechaza la base antropomórfica de la mayoría de la escultura tradicional (aún residual en los gestos de la obra abstracto-expresionista), sino también la desubicación de la mayoría de la escultura abstracta. En una

17. Victoria Combalá, “Lectura fenomenológica y ruptura de códigos”, en *La poética de lo neutro* (Barcelona: Mondadori, 2005), 83.

18. Anna María Guasch, “El arte de las estructuras primarias: el minimalismo”. En *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995* (Barcelona: Del Serbal, 1997), 158.

19. Hal Foster, “El quid del minimalismo”, en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 2001), 48-55.

palabra, con el minimalismo la escultura deja de estar apartada, sobre un pedestal o como arte puro, sino que se recoloca entre los objetos y se redefine en términos de lugar.²⁰

Robert Morris es un artista estadounidense encuadrado en la tradición del arte conceptual. Explora las múltiples relaciones existentes entre la obra, el artista, el público y el espacio circundante, con una especial atención al proceso mismo de creación de la obra, en el que tanto el espacio como los materiales empleados se transfiguran poéticamente. En la expresión artística recurre a la utilización de formas simples, por lo que cabe considerarlo como uno de los precursores del arte minimalista. Inicia su trayectoria en la pintura pero se traslada después al terreno de la performance, la escultura de objetos, los Earthworks (Land Art) y las instalaciones y estuvo muy influenciado por Jackson Pollock.

El valor de la "mano del artista", el gesto único que define la habilidad de un individuo y su estilo no le interesaban a Morris, la obra de arte es teoría, no un objeto original, sino una representación de la idea para la que fue concebido. Esta noción permitía la creación y la destrucción de una pieza cuando fuera necesario. La obra puede ser rehecha cada vez que se va a exponer.

I Box (1962). Es una escultura o pieza que solicitaba la participación del espectador, activa y físicamente, invitaba a abrir la puerta con forma de I, donde se revelaba otro cuerpo, el autorretrato del artista.



Fig. 6 Robert Morris, *Untitled (Box for standing)*, 1961.

20. Foster, "El quid del minimalismo", en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, 40-42.

En I-Box, por ejemplo, el espectador se encuentra simultáneamente ante un juego de palabras semiótico (a partir de las palabras I (yo) y Eye (ojo) y ante una suerte de prestidigitación que le hace pasar de la experiencia táctil (el espectador tiene que manipular la caja físicamente para ver el yo del artista) al signo lingüístico (la letra I define la forma del dispositivo de exhibición) hasta llegar a la representación visual (la fotografía con el retrato del artista desnudo) y vuelta al principio.²¹

En la pieza, *Untitled (Box for standing)* (1961), Robert Morris redefine la escultura desde su propio cuerpo y lo utiliza como módulo espacial. Entidades completas arquitectónicas cuya condición de escultura se reduce casi del todo a la simple determinación de que lo que está en la sala no es realmente el espacio como tal. La escala del cuerpo del artista, en una caja, espacio, un decorado para una performance.

A partir de 1961, la producción de Robert Morris experimentó una compleja evolución que se explica por su relación con el ámbito de la coreografía, y que le llevó a la reflexión sobre la posición y contemplación del cuerpo en distintas ubicaciones espaciales. Como consecuencia de estas reflexiones, Morris abandonó la pintura y se vinculó a un trabajo ligado a las artes escénicas que le llevaría a una redefinición de la escultura. En esta pieza el cuerpo no es el objeto representado, sino la propia medida desde la que se interacciona y comprende el entorno, de manera que la obra nace como huella de la presencia del autor, de sus dimensiones, y se configura como un objeto de apariencia minimalista pero de connotaciones procesuales y escenográficas. Aludiendo a Walter Benjamín e ideas que podemos relacionar decía: “Habitar como transitivo –así, p. ej., en el concepto de habitar la vida- da una idea de la rabiosa actualidad que esconde esta conducta. Consiste en fabricarnos una funda.”²² Durante los años 1960 y 1970, Morris jugó un papel central en la definición de tres principales movimientos artísticos de la época: la escultura minimalista, Process Art y Land art. Morris investiga sobre las tensiones entre el espacio interior y el espacio exterior. La madera y el acero rígido utilizado en las obras minimalistas de Robert Morris dieron paso a los materiales suaves de sus experimentos. Desde la década de 1970, Morris ha explorado medios tan variados como dibujar con los ojos vendados, las instalaciones de espejos, pinturas encáustica, de yeso y de

21. Benjamín H. D. Buchloh, “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, en *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, trad. Carolina del Olmo y César Rendueles (Madrid: Akal, 2004), 176-177.

22. Walter Benjamin, “El interior, la huella”, en *Libro de los Pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Luís Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, 3ª ed (Madrid: Akal, 2005), 239.

fibra de vidrio, piezas de fundición, etcétera.

Robert Morris trabaja con los objetos e introduce Simón Marchán Fíz:

La mayoría de los artistas minimalistas han escrito sobre arte: André, Smithson, R. Morris y otros. Tienen especial interés por explicitar los procesos formativos. El artista presenta en las obras una imagen parcial de un orden y deja al espectador la tarea de completarlo. Las formas penetran en el espacio circundante, invitan al espectador, sobre todas las estructuras de repetición, a confrontar su implicación de movimiento y desarrollo por medios visuales –el cuerpo y el ojo siguen las formas repetidas- y abstractos – la teoría de la repetición de una forma familiar es fácilmente reconocible y reproducible-. Desde ambas perspectivas se posibilita una continuación virtual.²³

En 1965, la exposición *Shapes and structures* en la galería Tribor Denagy mostró piezas de Robert Morris y Carl André entre otros:

Cuando en 1964, C. Andre regresó a Nueva York después de estar cuatro años apartado del mundo del arte, retomó los mismos elementos que había empleado en sus *Pyramids* y *Elemental Series* de los años 1958-59, es decir, apilamientos de pilas de madera con un concepto cercano a la Columna sin fin de Brancusi. En *Shape and structures*, presento *Crib*, obra basada en la superposición vertical de elementos análogos, en el apilamiento de planchas industriales “de gran volumen pero de poca masa” pintadas de blanco. Tal como apuntó la crítica B. Rose, *Crib*, con aspecto de caja de carácter arquitectónico, fácilmente montable, construida con módulos idénticos y materiales industriales muy frágiles que dejaban su centro abierto, no tenía otra función que apoderarse del espacio.²⁴



Fig. 7 Carl Andre, *Small Crib*, 1972

23. Simón Marchán Fíz, “El minimal art o estructuras”, en *Del arte objetual al arte de concepto, Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna* (Madrid: Akal, 1986), 106.

24. Anna María Guasch, “El arte de las estructuras primarias: el minimalismo”, en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995* (Barcelona: Del Serbal, 1997), 161-162.

Y sobre Carl Andre en la exposición Primary Structures: Younger American and British Sculptors comenta Anna María Guasch:

C. Andre presentó una pieza sobre el suelo, Lever, antecedente de sus Equivalent Series. En Lever, C. Andre creó una especie de tablero, a la manera de campo horizontal, formado por 137 ladrillos (“partículas”) refractarios, dispuestos unos junto a los otros: “Lo que estoy haciendo es poner la columna sin fin de Brancusi en el suelo en vez de situarla en el cielo”, comentó el escultor. Pero más allá de su investigación sobre la horizontalidad de la escultura, la obra de C. Andre mostró su total rechazo a los procesos artesanales y su inclinación hacia los objetos manufacturados, en una clara alusión a los ready-mades Duchampianos y al uso de materiales industriales no alterados.²⁵

También en 1960, los planteamientos que habían hecho del expresionismo abstracto norteamericano una tendencia dominante (intensidad, expresión personal, profundidad de significados) muestran síntomas de agotamiento. Los artistas agrupados bajo el epígrafe del minimalismo siguen una serie de pautas que convierten al arte en un vehículo de investigación teórica acerca de las condiciones de producción de la obra de arte, una estética de apariencia fría, impersonal y carente de componentes emocionales o dramáticos.

En este cuestionamiento de la estética minimalista resultaron concluyentes los escritos de R. Morris, el cual desde dentro del minimalismo empezó a dudar de su viabilidad. En el texto “antiform”, se presentó a la escultura como una zona dialéctica entre la naturaleza de los materiales y los fenómenos psíquicos, al tiempo que enfatizó la valoración de la intencionalidad latente en las diferentes fases de realización de la obra.

Según R. Morris, la nueva escultura vendría definida por el uso de materiales no rígidos (lonas, fieltros, plomo líquido, cauchos, cuerdas) en cuya configuración final ya no intervendría la preconcepción sino simplemente las leyes de la gravedad, la indeterminación y el azar.²⁶

25. Guasch, “El arte de las estructuras primarias: el minimalismo”, en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, 162.

26. Guasch, “La antiforma y lo procesual: el posminimalismo”, en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, 168.

2.3 Lo vasto y el campo escultórico.

2.3.1 Arte povera. Jannis Kounellis y Richard Serra.

La escultura a finales de los sesenta y principios de los setenta se abre a infinidad de vías de experimentación, diferentes modalidades procesuales.

Victoria Combalía en su libro *La poética de lo neutro* analiza el arte conceptual desde la inserción de este en la historia de las vanguardias artísticas y el contexto social y las aportaciones estéticas del movimiento. Y apunta sobre el arte povera:

Este tipo de obras que aparecieron hacia la primera mitad de los años sesenta solían ocupar un espacio de la galería. Así, fue frecuente ver distintos ensamblados de tierra, rocas, agua, arena, basura, metales, telas, etc. Evidentemente el primer problema que plantearon tales muestras fue la imposibilidad de comercializar ese tipo de arte.²⁷

Paralelamente estudia diferentes propuestas de obras conceptuales recogiendo a través de ellas todas las vertientes del arte conceptual: Body Art, Land Art. Combalía realiza el Arte Povera y el Mínimal como máximos precedentes del arte conceptual. Como ya hemos indicado antes, es difícil delimitar los campos de acción y sus protagonistas, ya que los artistas entran y salen de los movimientos según sus intereses para las prácticas escultóricas.

Paralelamente al movimiento norteamericano de la antifirma, en Europa se gestó un nuevo tipo de arte que por su defensa de los valores marginales y pobres, así como de lo sensorial, lo lírico, lo subjetivo, lo poético y lo paradójico fue calificado de "povera". El término povera fue utilizado por primera vez en el marco de la exposición genovesa *Arte Povera E Im Spazio* (1967) para definir la actitud de un nuevo artista ideologizado e implicado políticamente y, a la vez, a un tipo de arte basado en el empleo de materiales ordinarios y naturales: arena, fuego, animales, ceras, grasas, personas, algodón, plantas, verduras, de los que no importaba su procedencia ni su uso o grado de permanencia.²⁸

En Génova, se inaugura una exposición titulada: *Arte Povera e IM Spazio*. (1967). Comisariada por Germano Celant donde cada artista rinde culto a

27. Victoria Combalía, "Canales de difusión/inserción del arte conceptual en el medio social", en *La poética de lo neutro*, (Barcelona, Mondadori, 2005), 35.

28. Anna María Guasch, "La vía de la acción: el happening en América", en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, 181.

la pobreza, pobreza de los materiales, medios y efectos, este es su signo. Nace el Arte Povera, y Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, son los referentes de esta corriente innovadora. La creación debe ser efímera, en contra del consumo, y de convertir una obra de arte en un producto. Kounellis utiliza elementos pobres y naturales como el carbón, el algodón, madera, metal, arroz, piedra, tejido, dotándolos de aspectos que no tienen que ver con su origen. El significado de las obras del arte povera está en las propiedades del material que utilizan, el material funciona como signo y significado.

El Arte Povera es una corriente que surge en Italia como oposición a la creciente industrialización. Rechaza el mercado artístico y el concepto de obra como algo bello, utilizando materiales pobres.

Jannis Kounellis, en 1969, presenta una instalación en la Galería L'Attico en Roma titulada: *Senza titolo. Dodici cavalli vivi* (Sin título. Doce caballos vivos), los caballos están atados a las paredes de la galería, la obra busca incidir sobre el que mira, el receptor, la comunicación entre la obra y el espectador, a parte de recuperar signos de la historia del arte a través del caballo. Los materiales y las acciones en las obras de Kounellis reclaman todos los sentidos, el tacto, el olfato, el oído y la visión del espectador.



Fig. 8 Jannis Kounellis, Senza titolo. Dodici cavalli vivi
(Sin título. Doce caballos vivos), 1969.

Richard Serra (1939), es otro excelente ejemplo del proceso en la escultura. *Splashing* (1968). Arroja plomo fundido en la pared del almacén de la Galería Leo Castelli en Nueva York en 1969, y se realizan fotografías para documentar el proceso de ejecución de la obra de arte. El resultado de estas "salpicaduras", "escultura de la acción" se puede ver al separar las acumulaciones de plomo de la pared, convirtiéndose en un nuevo producto escultórico.



Fig. 9 Richard Serra, *Splashing*, 1968.

Al respecto de la exposición realizada en la galería Leo Castelli de Nueva York, en 1968, y titulada, *Nine*, escribe Anna María Guasch:

La exposición causó en general sorpresa, así como un cierto desconcierto entre la crítica del momento. Entre las obras presentadas destacaron por su originalidad las salpicaduras de plomo de R. Serra (*Splash piece*) que consistía en salpicar el zócalo de uno de los muros de la galería de plomo fundido, que una vez enfriado y solidificado simulaba ciertas cualidades pictóricas, como la liquidez de la pintura y el efecto de la salpicadura-chorreo. Planteadas como obras efímeras y no permanentes, todo posible intento de moverlas implicaba su destrucción.²⁹

El crítico de arte, Douglas Crimp escribe:

Posiblemente, ninguno de los artefactos que había en el guardamuebles desafiaba tanto nuestra noción de objeto artístico como *Splashing* (Salpicadura, 1968) de Richard Serra. En la juntura entre la pared y el suelo Serra había salpicado plomo fundido dejando que se solidificara en ese mismo lugar. El resultado no era en absoluto un objeto, no tenía forma ni masa definida y tampoco creaba una imagen legible. Claramente, se podía decir que Serra lograba con ello la negación de categorías que pocos años antes Donald Judd atribuyera a lo que él considerara como la obra de arte por antonomasia: ni pintura ni escultura.³⁰

29. Guasch. "La antiforma y lo procesual: el posminimalismo", en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, 172.

30. Douglas Crimp. "La redefinición de la especificidad espacial", en *Posiciones críticas. Ensayo sobre las políticas de arte y la identidad*, trad. Eduardo García Agustín (Madrid: Akal, 2005), 74.

Así, Serra cuestionaba y borraba, al ocultar la línea donde el muro enlazaba con la pared, una de las señales de orientación en el espacio interior, reclamando un nuevo tipo de experiencia perceptiva. Y también, *Splashing*, proponía cuestionar esa forma incrustada en el mundo de los objetos artísticos. Lo que es interesante de este ejemplo particular es que, aunque hay un producto también vemos una imagen de la actuación, es decir, hubo un esfuerzo deliberado para emplear a un fotógrafo y registrar el evento.

La nueva perspectiva alcanzada con la reproducción fotográfica de un objeto artístico ya existente convierte la copia en una nueva obra de arte o un "original". Desde el nacimiento de la fotografía en 1839, los artistas empezaron a recolectar y difundir imágenes de objetos escultóricos que no se podían llevar con ellos pero que sí podían recordar a través de sus instantáneas.

2.3.2 Land Art o el arte de la tierra. Robert Smithson.

En 1968, Robert Smithson organizó la primera exposición de Land Art o Earthworks, fue una exhibición integrada por artistas como: Walter de María, Michael Heizer (1944), Dennis Oppenheim (1938-2011) y Robert Smithson (1938-1973) y otros que habían decidido elaborar sus creaciones a partir de la naturaleza, intervenciones que se fotografiaban y documentaban. Al respecto Guasch dice:

La denominación Land Art, más amplia, se aplicó a una pluralidad de obras efímeras (inmortalizadas gracias a la fotografía y al video) que pretendían la ósmosis con la naturaleza en dependencia con los procesos de transformación climática o con las estaciones climáticas. Los trazos en el paisaje del americano D. Oppenheim y las marchas a pie de los ingleses R. Long y H. Fulton fueron buenos componentes de este tipo de arte.³¹

Land Art o el arte de la tierra, nace a finales de los años sesenta en Estados Unidos como reacción contra el espacio de las galerías de arte y de los museos. La obra se desarrolla en su contexto natural.

El arte de la tierra utiliza materiales que provienen de la naturaleza: piedras, arena del desierto, árboles etc, para después exponer los registros y acciones de esas obras, una nueva representación del arte. Del interior del espacio hacia el exterior, el espacio natural.

31. Guasch, "El paisaje como soporte y material: el arte de la tierra", en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, 180-195.

En la contraportada del libro *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, se expone:

En septiembre de 1967, Robert Smithson (1938-1973), emprende un viaje con su cámara fotográfica Instamatic por Passaic, su ciudad natal, convertida entonces en un suburbio deprimente de Nueva Jersey. Escribe un texto donde da cuenta de lo que allí encontró: un paisaje fascinante conformado por los restos de un territorio industrial desolado pero, no obstante, con una gran capacidad de evocación. El viaje de Smithson interpreta las instalaciones industriales devastadas en términos estéticos, como ruinas capaces de alcanzar la inmortalidad del monumento, como memoria de un paisaje industrial agotado y entrópico. Con este texto se inaugura una nueva manera de entender lo pintoresco, apuntando a un cambio sustancial en la sensibilidad de la tradición paisajística norteamericana.³²

Robert Smithson decía:

El último monumento era un cajón de arena o un desierto modelo. Bajo la luz mortecina de Passaic, el desierto pasaba a ser un mapa de desintegración y olvidos infinitos. Este monumento de partículas diminutas resplandecía bajo un sol que brillaba tristemente y sugería la triste disolución de continentes enteros, la desecación de océanos. Ya no había bosques verdes y altas montañas, lo único que existía eran millones de granos de arena, un vasto depósito de huesos y piedras pulverizadas. Cada grano de arena era una metáfora muerta que equivalía a la atemporalidad; descifrar tales metáforas le conduciría a uno por el espejo falso de la eternidad. De algún modo, este cajón de arena se utilizaba también como una tumba abierta; una tumba en la que juegan alegremente los niños.³³



Fig. 10 Robert Smithson, *Spiral Jetty*, (Muelle en espiral), 1970.

32. Robert Smithson, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, trad. Harri Smith (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 27.

33. *Ibid.*, 27.

Robert Smithson estaba interesado sobre todo en las nociones de tiempo, espacio y escala, ampliando la continuidad de las tendencias artísticas del momento. La escultura era lugar y tiempo.

2.3.3 Body Art. Arte de Acción. Yves Klein, Piero Manzoni, Bruce Nauman, Vito Aconcci, Chris Burden.

En la segunda mitad del siglo XX la producción en la práctica escultórica deviene hacia una especie de frontera asistida por dos creadores: Yves Klein (1928-1962) y Piero Manzoni (1933-1966).

Piero Manzoni, artista italiano, asociado al Nuevo Realismo, (1933- 1963). A partir de 1956, tras una experiencia figurativa de tipo tradicional, trabaja en una serie de cuadros al óleo.

En 1957, la primera exposición en Italia de Yves Klein, compuesta por once cuadros monocromos de azul ultramar, perfectamente iguales, pero de precios distintos por estar impregnados de una diferente sensibilidad pictórica, le impresionan y marcan, será un nuevo estímulo para Manzoni.

En este mismo año comienza la serie de los á Cromos, la idea era trabajar sobre un espacio privado de imagen, o sea, puro color, signo o materia, un espacio primario que se identifica con el principio de todo, será en la galería Azimut donde inaugurará una exposición en la que expone doce líneas de medidas establecidas por él. Esta pieza le da la idea de hacer una línea de longitud infinita, lo que le lleva al proyecto de trazar una línea blanca a lo largo de todo el meridiano de Greenwich.

En 1960 realiza su primera escultura en el espacio, una esfera mantenida en suspensión por un chorro de aire. En 1961 produce noventa latas de conserva con sus propios excrementos: se trata de la obra *Merda d'Artista* (Mierda de artista), envasada en latas de treinta gramos cada una, conservada al natural, (made in Italy); se vende por gramos según la cotización diaria del oro.

La escultura, *Socle du Monde*, nació en un principio como una variación de las Bases Mágicas diseñadas para la creación de obras de arte vivientes, y pese a que comparten la misma idea se entiende como una obra completamente distinta desde un punto de vista conceptual. Esta obra fue realizada en 1961. Posiblemente impresionado por la curvatura de la Tierra que se observa en el amplio horizonte de las llanuras del norte de Dinamarca el artista decidió instalar un pedestal cúbico de hierro y bronce dando la vuelta. Esta estructura, de unas dimensiones de

82x100x100 centímetros constituye un homenaje al padre de la ciencia moderna Galileo Galilei, tal y como indica el artista en la inscripción de la obra: Socle Magiqué n.3 de Piero Manzoni 1961, “Hómmage á Galileo”.



Fig. 11 Piero Manzoni, *Socle du monde*, 1962

Dicho pedestal sostiene y presenta al mundo entero como el ideal de obra de arte que flota en el espacio infinito, de forma que todo lo que está contenido, nuestro planeta, se convierte automáticamente en una creación artística de Manzoni. En ese sentido, la obra logra captar la esencia artística del creador italiano, quien entendía que el artista no debía limitarse al emplear únicamente materiales de carácter específicamente artístico. Pensaba que todo el mundo puede constituir un material artístico con el que explorar y descubrir nuevos terrenos creativos. Es más, al entender todo el mundo como una obra de arte, el aura del artista queda completamente obsoleta.

En 1962 Piero Manzoni creó *La Base del mundo*, exhibiendo, de esta manera, el planeta entero como una obra de arte. Y apunta de nuevo Guasch: “Enmarcado en la lógica de la desmaterialización de la obra de arte, el Body Art o arte corporal empezó a consolidarse como un movimiento internacional a principios de 1970, aunque ya desde 1964 en experiencias aisladas, como las de Piero Manzoni o las de los Accionistas Vieneses, el cuerpo se convirtió tanto en soporte, como en materia de obra de arte”.³⁴

Para su importante exhibición *El vacío* (1958), Klein declaró que sus pinturas eran ahora invisibles y para probarlo exhibió una sala vacía. Yves Klein proclama trabajar con lo inmaterial y el vacío. Así Klein se aleja de todos los códigos tradicionales y nos lleva a repensar la práctica

34. Guasch, “La vía de la acción: el happening en América”, en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, 197.

artística, ideas y prácticas que se desarrollan hasta el momento actual. La obra de Yves Klein nos invita a cuestionar nuestros códigos e ideas preconcebidas. Como afirma Benjamín H. D. Buchloh:

Pero, por encima de todo, lo cierto es que todas las supuestas invenciones de la inmaterialidad por parte de Klein son posduchampianas: desde las pintura indécicas resultantes de los efectos climáticos sobre un lienzo en blanco colocado en el techo de su coche durante el viaje París-Niza (véase el unhappy Ready Made de Duchamp, de 1919, y su *Elevage de Opusiere*, de 1920) hasta los *Retratos-Relieves* de Klein, de 1962 (véase *Con mi lengua en mi mejilla* de Duchamp, de 1959) pasando por los certificados para el intercambio de oro puro por porciones de las Zonas de sensibilidad pictórica inmaterial (véase los *monte Carlo Bonds* de Duchamp, de 1924).³⁵

Nicolas Borriaud nos habla de cómo ocupar una galería según Yves Klein:

Los intercambios entre las personas, en el espacio de la galería o el museo, se revelan también susceptibles de servir como materia bruta para un trabajo artístico. La inauguración forma parte a menudo del dispositivo de exposición, un modelo de circulación ideal del público: la de *L'exposition du vide* de Yves Klein, en abril de 1958, fue un prototipo. Desde la presencia de la guardia republicana a la entrada de la galería Iris Clero, hasta el trago azul que se les ofrecía a los visitantes, Klein trató de controlar todos los aspectos de la rutina de protocolo de una inauguración, dándoles una función poética que abarcaba su objeto: el vacío.³⁶

Su (*Lea pinto the void*), *Salto al vacío*, en octubre de 1960, es una metáfora del acto creativo e implica una postura hacia el mundo, la vida.



Fig. 12 y 13 Yves Klein, *Anthropométrie de l'époque bleue*, 1960.

35. Benjamín H. D. Buchloh, "Klein y Kaprow", en *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, trad. Carolina del Olmo y César Rendueles (Madrid: Ediciones Akal, 2004), 18.

36. Nicolas Bourriaud, "El arte de los años noventa", en *Estética Relacional*, trad. Cecilia Becerro y Sergio Delgado (Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008), 43.

Con Duchamp y Manzoni como elementos claves en el arte contemporáneo europeo se empieza a trabajar con la idea de diferenciarse de los elementos espaciales perceptivos, y cognitivos de la estructura estética como nos dice Benjamín H. D. Buchloh en su libro, *Formalismo e historicidad*: “la exitosa síntesis cualitativa de estos elementos y su extensión cuantitativa renovó la presencia pública de las obras. Su progresiva disolución de la apariencia estética y las convenciones artísticas en beneficio de los procesos materiales reales generó dialécticamente un grado creciente de conceptualización.”³⁷

En Francia e Italia, Yves Klein y Piero Manzoni respectivamente desarrollaron prácticas vanguardistas paralelas en las que realizaron el contenido ideal de la experiencia artística a partir de su concepción alternativa del significado metafísico del monocromo. En cada caso, la ampliación hasta la destrucción de la idea de la pintura alentó un interés por lo efímero y lo inmaterial que prefiguró el "arte conceptual" con conciencia de su propia identidad.

En los Estados Unidos, el body art tuvo sus máximos representantes en Bruce Nauman (1941), Vito Acconci (1940), Chris Burden (1946). Los artistas utilizaron el cuerpo como material de sus acciones y performances, utilizaron la participación del espectador, y fueron herederos de los happenings y del minimal art. Bruce Nauman o Vito Acconci involucran al espectador haciéndolos participe de las acciones que desarrollan en los años setenta. Igualmente en la década de los setenta son muchos los artistas procedentes de diferentes disciplinas que se dedican al arte de acción, músicos, bailarines, escritores.

Bruce Nauman conoce al filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein, quien sería una clara influencia y referente constante en su obra. Wittgenstein, habla de esta estrecha vinculación estructural (o formal) entre lenguaje y mundo. A partir de esta idea, Nauman empezará a cuestionar la relación entre el lenguaje y la percepción. Desde la filosofía hasta la música, Beckett, el Dadaísmo y el fotógrafo Man Ray, personaje muy ligado a Marcel Duchamp, son sus referentes.

En 1947 el escritor André Malraux afirmaba que, desde la expansión de la fotografía, la historia del arte se convirtió en la historia de lo que puede ser fotografiado. La simbiótica relación entre la escultura y la fotografía queda patente en la obra de Bruce Nauman (1941), a través de

37. Benjamín H. D. Buchloh, “Formalismo e Historicidad”, en *Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, trad. Carolina del Olmo y César Rendueles (Madrid: Ediciones Akal, 2004), 25.

Autorretrato en forma de fuente, mediante la que el autor se convierte en estatua viviente. Es una fotografía de una performance y en ella aparece desnudo, mostrando las manos y expulsando agua por a boca como si se tratara de una fuente.

La relación entre fotografía y escultura es fundamental para el arte conceptual, aunque ya casi nadie lo reconozca. La fotografía no se limita a documentar tiene una tarea más compleja. En los momentos más álgidos del arte conceptual, la fotografía desplaza al objeto o asume la condición de objeto, denegando los parámetros tradicionales de organización del espacio y la materia. La fotografía y la palabra son dos medios en el arte conceptual.³⁸

Bruce Nauman, en 1968, hizo su primera exposición individual en la ciudad de Nueva York en la Galería Leo Castelli, donde expuso la escultura en cera *De la mano a la boca* (1967) y varias esculturas de neón, como *Mi apellido exagerado catorce veces en posición vertical* (1967), ambas pertenecientes a diferentes museos de arte contemporáneo. El artista multimedia estadounidense, con sus esculturas, vídeos, obra gráfica y performances ha ayudado a diversificar y extender la escultura a partir de la década de 1960.



Fig. 14 Bruce Nauman, *Self Portrait as a fountain*
(autorretrato con fuente), 1966.

Sus inquietantes obras de arte hacen hincapié en la naturaleza conceptual del arte y del proceso de creación. Los títulos concretos y descriptivos

38. Gabriel Orozco. "Benjamin Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York", en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, (México D.F.-Madrid: Conaculta/Turner, 2005), 86.

y las continuas referencias a sí mismo se convirtieron en características de su obra. La escultura es el medio que utilizó ampliándolo hacia la incorporación en este de otros medios como el lenguaje escrito y hablado, el video, la danza, o el teatro.

En 1996 introdujo otro elemento clave en sus obras de arte: el neón. Un medio que le sirvió para introducir en sus piezas, inteligentes guiños lingüísticos. También hace una crítica social y política a su época con mensajes simples, irónicos o ambiguos.

En 1969 comenzó a exponer en Nueva York junto con un grupo de artistas entre los que estaban Eva Hesse, Richard Serra y Joël Shapiro. Debido a la prioridad que otorga a la idea y al proceso creativo sobre el resultado final, su arte recurre a la utilización de una increíble variedad de materiales, y en especial a su propio cuerpo. Por ejemplo, *Posturas pared-suelo*, realizada en la Universidad de California en 1968, era una performance en la que giraba el cuerpo adoptando diferentes posturas en el ángulo que formaban la unión de la pared y el suelo.

Nauman parte de lo conceptual para construir un lenguaje propio como se podrá ver en los primeros trabajos de body art y videoinstalaciones. Tras unos inicios cercanos al body art, empieza a hacer intervenciones con su cuerpo y la influencia de éste con el espacio. En esta etapa se inspira y recuerda al teatro de la desolación de Samuel Beckett.

El body art, como plataforma, resulta el vehículo expresivo que más se aviene con el arte conceptual. En esta manifestación artística el cuerpo se emplea como signo de una comunicación no verbal. El cuerpo es lenguaje y precisa de un espectador, pues su presencia es parte de la obra misma, y sin él no puede considerarse como una realización "completa". Entre 1968 y 1971, Nauman comenzó a experimentar con esculturas fabricadas en fibra de vidrio, con ellas estudió el espacio exigiendo una intervención activa del espectador.

Marcel Broodthaers (1924-1976) y Vito Acconci (1940) comenzarán en 1969 a sustituir las líneas de un texto por el propio cuerpo, y la página por el espacio público de la calle y la galería. Vito Acconci caminó por las calles de Nueva York disparando una máquina fotográfica al ritmo de sus parpadeos, o realizó una performance consistente en seguir a un transeúnte al azar hasta que le perdía de vista. Con estos trabajos, Acconci se convertirá en uno de los artistas pioneros dentro de los géneros híbridos del body art, la performance, las instalaciones y el videoarte.

Following Piece (1969), documenta una performance, en el curso de la acción, el artista siguió diferentes personas en la calle. La acción se detenía de repente, cada vez que la persona entraba en un espacio privado. Con este simple gesto, Acconci trasciende la relatividad de las normas y conductas aprendidas en relación con la distinción entre lo privado y lo público. Acconci lleva a cabo esta actuación todos los días durante un mes.



Fig 15 Vito Acconci, *Following Piece*, 1969.

La idea partía de seguir a una persona que no sabía que se estaba convirtiendo en parte de la obra, las personas que participaban ni siquiera sabían que eran personajes de una acción. También la obra de Chris Burden (Boston, 1946), investigan la psicología del autor y la del público. Las acciones de Burden son sencillas aparentemente, y adecuadas entonces para transmitir las a través del medio fotográfico. Creación y destrucción, el cuerpo es el objeto de las experiencias plásticas de estos momentos. Victoria Combalía definía el arte de Burden:

Body Art (Arte del cuerpo): Dícese del arte que tiene como medio significativo el cuerpo del artista. Éste se convierte en sujeto y objeto de la obra a la vez. Normalmente manipulado (rasgaduras, quemaduras, desplazamientos); a veces simplemente presentado. Pretensión de no expresionismo o exhibicionismo; sin embargo, el medio caliente que lo vehicula (cuerpo) le hace adquirir connotaciones vivenciales e incluso emocionales (tatuajes de Tim Ulrichs, el accionismo de Hermann Nitsch y Otto Muehl).³⁹

El tema primordial de sus piezas en los inicios de su carrera era la violencia y el efecto que produce en el espectador. Burden partía de la idea de que el artista siempre refleja el entorno en el que le tocó vivir.

39. Victoria Combalía, "Diccionario sucinto de términos en arte conceptual", en *La poética de lo neutro* (Barcelona: Mondadori, 2005), 120.

La industrialización, los inicios del capitalismo, las guerras y la violencia siempre presentes en los medios de comunicación era la panacea del momento. El uso de la violencia en su obra se convertía en el mecanismo físico para afrontar esta serie de acontecimientos catastróficos.

Explicaba que sus acciones eran una manera de intentar controlar el destino que normalmente es incontrolable. El eje de la pieza era la tensión mental generada en la acción, no la violencia en sí. La violencia, como se dijo antes, era solamente el móvil para lograr tal efecto.

Destacan entre sus performances: *Shoot* (1971), la pieza más relevante de sus performance sigue siendo en la actualidad motivo de discusión y polémica. En 1971, en el F Space de California, una asistente del artista le dispara con un rifle en el brazo a sólo cinco metros de distancia.

Siempre polémico y con acciones en las que ponía en riesgo su propia vida, fue la temática dominante de sus intervenciones. Hay que recordar que aparte de dispararse, Burden se ha crucificado sobre un Volkswagen, ha gateado sobre vidrios rotos o se ha metido en un saco bajo un coche en medio de la calle.



Fig. 15 Chris Burden, *Disparo*, 1971.

2.3.4. El arte conceptual. Prácticas, reflexión y conocimiento. Joseph Kosuth.

Benjamín H. D. Buchloh:

El arte conceptual proponía implícitamente la sustitución del objeto de la experiencia espacial y perceptiva por una definición lingüística (la obra como proposición analítica), y lo cierto es que cabe entenderlo como un asalto consecuente a las distintas dimensiones de este objeto: tanto a sus aspectos visuales, como a su status mercantil o a su forma de distribución. Las prácticas conceptualistas, al afrontar por vez primera las auténticas consecuencias del legado de Duchamp, propiciaron una reflexión acerca

de la construcción y el papel (o la muerte) del autor al tiempo que redefinían las condiciones de recepción y el espectador. El arte conceptual llevó a cabo la investigación más rigurosa del periodo de posguerra en torno a las convenciones de la representación pictórica y escultórica, así como una crítica fundamental de los paradigmas visuales tradicionales.⁴⁰

El arte conceptual es la combinación de los procesos en las prácticas artísticas, la reflexión y el conocimiento de los elementos que van a constituir la obra, utiliza textos, partituras de música, fotografías, y se definía, ante todo, como un arte que usaba el lenguaje y los conceptos como materiales de las obras, primando la teoría y los procesos de trabajo. El denominado arte conceptual engloba una tendencia aparecida a principios de los setenta y representadas por artistas que provienen de distintos campos o ámbitos de interés. El conceptualismo que ve en la obra, por encima de todo, la idea, sería Joseph Kosuth y hará exponer un objeto de la vida diaria, una silla junto a la foto del mismo objeto y la definición del diccionario. No hay golpe visual estético, cuando te enfrentas a una de estas piezas, el objeto se reduce a una idea, un gesto común en el arte conceptual. La lingüística tiene un valor nuevo en el arte conceptual. Joseph Kosuth expone *Una y Tres Sillas* (1965). La presentación del trabajo consiste en una silla, su foto ampliada y una definición de la palabra "silla". Kosuth escogió la definición de un diccionario. Cuatro versiones de esta obra, con diferentes sillas y diferentes definiciones son las que se conocen.

Como dice Anna María Guash: “También hay que destacar el acercamiento de algunos conceptuales, como Joseph Kosuth, al pensamiento de Ludwig Wittgenstein y a su teoría del lenguaje según la cual las palabras no son capaces de buscar lo visible, ni describir la experiencia humana, o en todo caso, no lo son más que las imágenes”.⁴¹

Y George Steiner escribe: “Hay modalidades de la realidad intelectual y sensual que no se fundamentan en el lenguaje, sino en otras fuerzas comunicativas, como la imagen o la nota musical. Y hay acciones del espíritu enraizadas en el silencio. Es difícil hablar de éstas, pues ¿Cómo puede el habla transmitir con justicia la forma y la vitalidad del silencio?”.⁴²

40. Benjamin H. D. Buchloh, “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, trad. Carolina del Olmo y César Rendueles (Madrid: Akal, 2004), 168.

41. Anna María Guasch, “La vía de la acción: el happening en América”, en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995* (Barcelona: Del Serbal, 1997), 203.

42. George Steiner, “El abandono de la palabra”, en *Lenguaje y silencio*, trad. Miguel Urtorio (Barcelona: Gedisa Editorial, 2003), 29.

One and Three Chairs, (1965). Una y tres sillas, es la primera instalación conceptual. En ella se presentó una silla, la fotografía de la silla y la definición de silla. El título podría ser ambivalente, sin embargo al confrontarlo con la obra es claro: hay una silla (el objeto que conocemos por ese nombre) y tres sillas (el objeto, su representación y su definición de diccionario: el concepto). La silla por sí misma no significa mucho, es sólo un objeto de uso cotidiano que puede materializarse de diferentes formas, sin embargo al lado de la fotografía cambia, pues la idea que cada persona tiene sobre una silla puede ser totalmente diferente aunque la función sea la misma. La definición de silla limita el concepto de lo que se puede considerar acerca de ese objeto.



Fig. 16 Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.

2.4 El espacio, la cámara y el decorado. Marcel Broodthaers.

Marcel Broodthaers trabaja cuestionando el estatuto de los signos y problematizando las relaciones entre palabras e imágenes, teniendo como antecedente directo la obra de René Magritte. En 1969, trabajó sobre un libro de Mallarmé, reemplazando el texto del poema con bandas negras. En esta suerte de intervención, remitía tanto al trabajo de deconstrucción de lo leído-mirado y a su énfasis en la estructura de la puesta en página, como a su noción del espacio en blanco como silencio.

Durante los doce años en los que ejerce su actividad artística Marcel Broodthaers produce centenares de obras bajo múltiples formas: objetos, dibujos, textos, montajes fotográficos, instalaciones, acciones, libros, ediciones y películas. A partir de 1968 estos elementos, articulados en dispositivos más amplios, experimentan múltiples revisiones, cambiando así de contexto y de definición. Para la exposición retrospectiva de Marcel Broodthaers que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1992, en el catálogo de la muestra aparecía el artículo de Catherine David, titulado, *El museo del signo*: "...la originalidad de la obra de Broodthaers consiste en la manera en que articula, a través de referencias y de operaciones culturales complejas, cuestiones esenciales relativas a la naturaleza y función del arte, al lugar del sujeto en ciertas prácticas o teorías radicales de los años 60 y a los límites del acto estético en la era del capitalismo avanzado".⁴³ Su obra es una simbiosis de todas las disciplinas artísticas. Para Broodthaers el cine es la prolongación del lenguaje, pero también la poesía y el arte visual que reúne elementos del arte. La escritura, el objeto y la imagen. Para Broodthaers, los catálogos, los libros y las exposiciones son películas que, a su vez, acaban formando parte de las muestras y publicaciones.

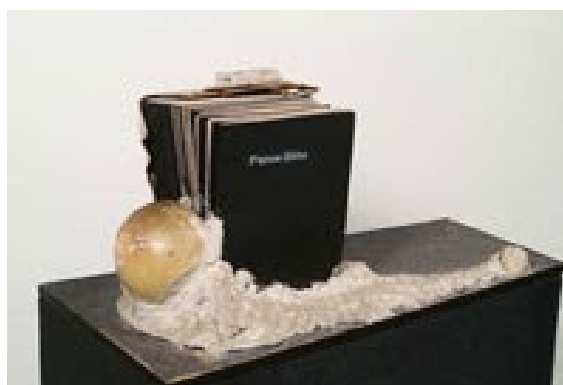


Fig. 17 Marcel Broodthaers, *Le Pense-Bete*, 1964,

43. Catherine David, "El museo del signo", en *Marcel Broodthaers* (Madrid: Museo Reina Sofía, 1992), 16.

El cine es esencial en la producción artística de Broodthaers. Es la clave para comprender su obra y sus propósitos. El cine de Broodthaers expresa ese impulso del artista de reinventar continuamente y de crear.

Por supuesto Broodthaers y Acconci no son los únicos ejemplos de este desplazamiento desde lo literario a lo artístico durante las décadas de los sesenta y setenta.

2.5 Procesos, sistemas físicos y crítica. Hans Haacke.

Hans Haacke (1936) es considerado pionero de la llamada crítica institucional, vertiente del arte conceptual, surgida a finales de los años sesenta. Formado y residente en los Estados Unidos, su obra transita de un puro conceptualismo inicial hacia un discurso crítico. Sus obras cuestionan los mecanismos y funciones de las instituciones culturales, políticas y económicas, que manifiestan ser herramientas activas en la construcción y transmisión de valores identitarios e ideológicos favorables al discurso y expansión de la globalización. Construye sistemas de relación mediante elementos literales tomados de lo cotidiano, cuyo significado crítico emerge por colisión simbólica al ser yuxtapuestos, procurando, más que denunciar, dejar ver la relación entre el arte y el comportamiento social.

Cubo de condensación (1965) es una de las obras iniciales en la trayectoria artística de Hans Haacke. Si con el tiempo este artista desarrolló una crítica al arte entendido como institución y sistema, sus primeras obras se centran en el arte en el sentido de proceso y sistema físico. Interesado en la biología, la ecología y la cibernética, a mediados de los años sesenta, Hans Haacke accedió a los textos de Ludwig von Bertalanffy, especialmente a su ensayo de 1968, *Teoría general de los sistemas*. Para este biólogo y filósofo austríaco, un organismo vivo es un sistema abierto que cambia continuamente en función de su diálogo o interacción con el entorno. Las primeras obras de Haacke, como *Cubo de condensación*, son una transposición de este concepto al ámbito del arte.

En el año 1962, Haacke empezó a producir obras que incorporan contenedores de plexiglás llenos de agua. *Cubo de condensación* es un caso paradigmático de su interés por procesos físicos tan básicos como la condensación y la evaporación del agua. La obra consiste en un cubo transparente de metacrilato que contiene agua. Debido a la diferencia de temperatura entre el interior y el exterior, el agua se condensa formando vapor y gotas que se desplazan por las paredes del cubo y adoptan distintas formas. Esta pieza resume el interés de Haacke por los sistemas físicos cerrados, el crecimiento biológico y los movimientos aleatorios, mientras que pone el acento en una idea del arte que ha perdido su capacidad representativa y referencial para revelarse como un hecho o estado de las cosas.

El propio Haacke reflexionaba sobre sus esculturas comparables a un organismo vivo que reacciona de forma flexible a su entorno.

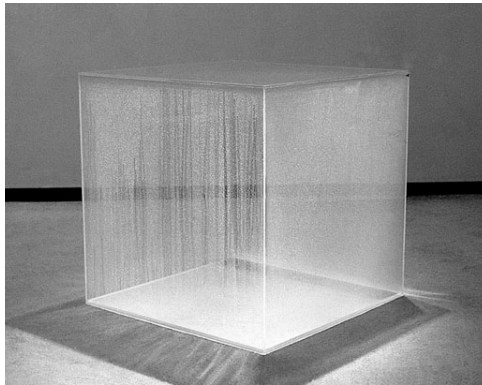


Fig. 18 Hans Haacke, *Cubo de condensación*. 1965.

Un proceso físico tan básico como la condensación del agua le sirve a Haacke para redefinir la obra de arte como un sistema vivo y, de forma muy significativa, el papel del espectador o usuario del arte. Si la formación de agua dentro del cubo tiene que ver con las condiciones del entorno, la misma presencia humana también forma parte de este entorno. La obra de arte depende de la presencia física del espectador en el espacio circundante y este modifica la obra sin querer. Es así como Haacke incorpora al espectador en el arte de una forma muy innovadora, como cuerpo físico.

Hans Haacke ejemplifica perfectamente esta idea de obra en cada momento de la misma (sea ésta escultórica, sea instalación), esa idea de momento único para un visitante en una exposición, que ve una obra donde en ese instante en concreto una parte está congelándose. Un visitante que ve una obra donde un chispazo eléctrico salta de vez en cuando. Un visitante que ve una obra donde una pequeña cantidad de agua se condensa infinitamente dentro de un cubo de plexiglás por el calor de las luces. Un visitante que puede ser consciente de la importancia de su mirada, que se convierte en única frente a un momento también único en un proceso. El contacto con la obra se personaliza, se individualiza, empieza a ser un diálogo directo entre dos elementos (obra y observador) que se encuentra en un momento determinado y, ahora, en un mismo estatus. La obra ofrece su propio proceso y se convierte en el elemento definitorio de la temporalidad de la exposición. La exposición deja de ser un espacio para pasar a ser una consecución de momentos ligeramente inestables, pero nos encontramos aún en una exposición bajo control, con unas temporalidades determinadas por los objetos que se incorporan en ella. También la exposición entrará en la inestabilidad para pasar a ser esa secuencia de momentos donde todo es posible. O imposible de ver.⁴⁴

44. Martí Manen, "La exposición, los eventos, los tiempos", en *Salir de la exposición (si alguna vez habíamos entrado)* (Bilbao: Consonni, 2012), 34.

2.6 La intervención arquitectónica. No-monumento. Gordon Matta-Clark.

En 1971, Gordon Matta-Clark (1943-1978), junto a Carol Gooden funda “Food”, en el SoHo de New York, un restaurante dirigido y atendido por artistas. El restaurante se convirtió en comedor de eventos con una cocina abierta y de ingredientes exóticos que celebraban el mismo acto de cocinar. Las actividades en “Food” ayudaron a conformar la comunidad artística del centro de Manhattan.

Su preocupación artística se centró en los nuevos modos de vida y las nuevas subjetividades e identidades políticas posteriores a 1968: trabajando con basuras, ofreciendo oxígeno a los transeúntes de Nueva York, abriendo un restaurante gestionado y dirigido por artistas, poniendo en tela de juicio la propiedad privada del suelo o subiéndose a una torre para, colgado de su reloj, proceder a afeitarse, ducharse y lavarse los dientes.

Matta-Clark, el poeta del espacio. Intervino edificios –cortándolos, seccionándolos, troceándolos, agujereándolos, desplazándolos– para materializar sus ideas sobre él. Todos sus trabajos se reflejaron en sus montajes fotográficos, (vertical/horizontal, interior/exterior, vacío/lleño) resúmenes en términos de experiencia estética y de las principales ideas filosóficas y estéticas sobre el espacio.

Conical Intersect, es la contribución de Matta-Clark a la Bienal de París de 1975, puso de manifiesto su crítica del aburguesamiento urbano, en la forma de una incisión radical a través de dos edificios adyacentes del siglo XVII, destinados a demolición cerca del Centro Georges Pompidou, que estaba entonces en construcción. Para este antimonumento, o “no-monumento”, que contempló la poética de la ruina cívica, Matta-Clark abrió un agujero con forma de tornado que giraba hacia atrás en espiral, en un ángulo de 45 grados, para luego salir por el techo. Similar a un periscopio, el vacío ofrecía a los transeúntes una vista de los esqueletos internos de los edificios.

Gordon Matta-Clark, estudió arquitectura pero no ejerció como arquitecto convencional. Matta-Clark es conocido especialmente por sus trabajos que alteraron radicalmente las estructuras existentes. Sus “cortes de edificios”, por ejemplo, una casa seccionada por la mitad en forma vertical, altera la percepción del edificio y de su ambiente circundante, también del usuario o espectador. Matta-Clark utilizó numerosos medios para documentar su trabajo, incluyendo cine, vídeo, y fotografía. Su trabajo incluye la performance y piezas de reciclaje, obras de espacio

y textura. Comentaba que el lenguaje no es una herramienta neutral, sino un portador de valores para la sociedad y un vehículo de ideología. Falleció el 27 de agosto de 1978.



Fig. 19 Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975.

2.7 El concepto de “campo expandido”.

El concepto de “campo expandido” fue acuñado en 1978 por la propia Rosalind Krauss al tratar de encontrar un marco adecuado para la lectura de las obras plásticas minimalistas de los años 60, así como de las creaciones de artistas como Robert Smithson, Richard Serra o Bruce Nauman, cuyas obras transgredían el género escultórico hacia lo que posteriormente recibiría la calificación de Land Art o instalaciones artísticas en auge durante la década de los setenta. Krauss sustituye el concepto de “medio” por el de “campo expandido” negando así la teoría formalista popularizada por Clement Greenberg,

Así En 1979, Rosalind Krauss, en el capítulo titulado, *La escultura en el campo expandido*, nos hace entender qué es la escultura en los años 60 y 70 para colocarla en su lugar y entender su topología. Y José Luis Brea hace un mapa similar para la escultura de los años 80 y 90.

Para explicar la expansión del campo escultórico desde el minimalismo hacia las prácticas artísticas posmodernas, Krauss escoge los términos de “paisaje” y “arquitectura”, haciendo ver que las obras minimalistas no se definen por su trabajo con las formas en el espacio, sino con aquellos objetos que se encuentran en situación de exclusión. Así, por ejemplo, Carl André, Donald Judd, Sol Lewitt o los cubos de espejos creados por Robert Morris en 1964 definirían la categoría resultante de sumar el “no-paisaje” y la “no-arquitectura”. El objeto escultórico sólo sería localizable en términos negativos como aquello que estaba sobre o frente a un edificio y que no era el edificio, o aquello que estaba en el paisaje y no era el paisaje, explica Krauss.

Rosalind Krauss visualiza dos ejes: la escultura al aire libre, parques, y la escultura arquitectónica, interior o exterior. “De este modo, el campo proporciona al artista un conjunto finito pero ampliado de posiciones relacionadas que emplear y explorar, así como una organización de la obra que no está dictada por las condiciones de un medio en particular”,⁴⁵

La escultura encuentra su sitio en el espacio público, en el contexto urbano.

Krauss definía la escultura como aquello que estando en la arquitectura no estaba en la arquitectura y aquello que estando en el paisaje no era

45. Rosalind E. Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo (Madrid: Alianza, 1996), 302.

paisaje. De esta forma nos mostraba que en el encuentro de paisaje y no paisaje aparecía la escultura de señalización, el land art tanto americano como europeo. -Hamish Fulton, Christo, Smithson-. En el encuentro de arquitectura con no arquitectura situó otra de las corrientes en la escultura de esos años, el minimalismo. La relación de la escultura con el cubo blanco de la arquitectura interior de la galería.

Por último reconocía Krauss la expansión del campo de la escultura produciéndose el encuentro entre arquitectura y paisaje, dando lugar a la escultura “site specific”, earthworks. Rosalind Krauss sugería que estaba dando un enfoque diferente para pensar la historia de la forma:

He estado insistiendo en que el campo expandido de la posmodernidad aparece en un momento específico de la reciente historia del arte. Es un acontecimiento histórico con una estructura determinante. Considero extremadamente importante trazar el mapa de esa estructura, y eso es lo que he empezado a hacer aquí.⁴⁶

Ante esto, José Luis Brea comentaba que el análisis de Krauss tenía sus límites, ya que todos los aspectos de contextos sociales e históricos quedaban fuera al igual que aspectos de semántica de la forma escultórica, significados y comunicación, conceptos que hoy en día son determinantes para pensar en los cambios en las prácticas contemporáneas en general y la escultura en particular. La dimensión significativa y comunicativa.

A lo largo de los años 80 y 90 la práctica artística mira a su inscripción en los contextos sociales y comunicativos. Empiezan a formularse las nuevas prácticas sociales desarrolladas en contextos urbanos o en relación al propio cuerpo de los sujetos de experiencia. Krauss analiza la evolución de la forma y su transformación en el uso público de estas formas que se constituyen como signos, lenguajes como objetos de la comunicación.

Rosalind Krauss trazaba un eje que José Luis Brea describía como “eje de la forma”. La arquitectura y el paisaje y el espacio intermedio donde se produce el campo expandido, no arquitectura, no paisaje. José Luis Brea superpone a estos ejes uno nuevo, el de sus usos públicos.

La forma es un signo, puede ser transmitido y leído, decodificado e introduce en su circulación social la dimensión del contenido del

46. Rosalind E. Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo (Madrid: Alianza, 1996), 303.

significado, aquél que transforma la forma en lenguaje, vehículo de comunicación y nuevas experiencias. En estos momentos los artistas se expanden. El eje de las ideas que registra la dimensión pública del uso de las formas, el eje del uso público de los signos.⁴⁷

Brea nos habla sobre el uso público de las formas, de los signos, que derivan entre los registros de lo imaginario, las ideas en estado puro, el arte conceptual como resultado de la desmaterialización de la obra de arte contemporánea; de lo simbólico, formas estructuradas como lenguaje, institucionalizadas, es el registro de las formas, las instituciones, de los lenguajes, hechos estructurales, y finalmente el registro de lo real, como orden material de lo que sucede en el mundo, en la historia.

Así tendremos la escultura que habita el orden de la tierra, el arte realizado para parques y jardines públicos, el land art y los earthworks. A continuación encontraríamos las prácticas con el propio cuerpo o en relación a él, se sitúan el body art, la performance y la escultura social. Luego las prácticas artísticas lingüísticas, los media, el mail art, arte internet. Por último situamos las prácticas escultóricas que toman por objeto la misma ciudad. Por ejemplo la obra del artista Rikrit Tiravanija, que organiza eventos en los que invita al público a comer, sentarse, cocinar, beber, conversar y participar.

Las prácticas artísticas contemporáneas se ponen en relación por referencia a un orden de transformaciones no sólo formales, sino atendiendo al uso público de esas formas y al contexto con la red social. José Luís Brea escribe:

En términos generales, diría que todo el trabajo contextualista y multicultural contemporáneo se alimenta también fuertemente de esta relación con el propio contexto específico del hábitat en que se desarrolla el quehacer del artista, implicando las problemáticas sociales, culturales, religiosas, sexuales, étnicas, etc., que afectan a la comunidad en que él se constituye identidad, como sujeto.⁴⁸

Durante las últimas dos o tres décadas el impulso utópico crítico va debilitándose, al tiempo que las industrias del espectáculo y el entretenimiento de la cultura contemporánea de masas fortalece el impulso ornamental, comenta Brea en su texto, los desplazamientos de la escultura dependen de nuestra voluntad, estética, ética y política.

47. José Luís Brea, "Ornamento y utopía. Evolución de la escultura en los años 80 y 90", en *Arte. Proyectos e ideas 4* (1996), 13-30.

48. *Ibid*, 13-30.

El eje introducido por Brea aporta la dimensión del contenido, del significado en la circulación social, por tanto hablamos del interés de los artistas que trabajan en la actualidad por transformar la forma en lenguaje, vehículo de comunicación entre sujetos de conocimiento y experiencia. Y como afirma Brea:

El lugar de la escultura, ciertamente, no puede ser otro que el de recordarnos que, como hombres, nos tenemos a nosotros mismos como tarea y el hacer de la escultura no puede aspirar sino a asumir esa tarea: la de hacernos, la de auto inventarnos. La misión que en ella el hombre abraza no es fácil: darse casa, lugar, destino, conocerse y reconocerse como el ser que es sólo es aquello que el mismo decide, en el ejercicio de autodeterminación de su voluntad, en el de su libertad.⁴⁹

La escultura se expande geográficamente y se caracteriza por su amplitud en todos los sentidos; temporal, conceptual, geográficamente, y el formato de presentación está vinculado a la investigación artística y formas de imaginación en conexión con la teoría. La idea de escultura contemporánea se desdibuja y los límites se abren. La escultura de esta última década está basada en proponer un mismo nivel de especificidad para el sitio, el lugar, el espacio y el contexto. Igualmente no se centra en una época o corriente determinada, sino que el artista actúa como investigador. El término escultura nos limita mucho pero actualmente es el único que responde a todas estas actividades y todas las relaciones temporales y políticas.

La escultura es entendida como un sistema de representación que explora la relación entre las personas y los objetos, y entre las personas y los materiales: “Efectivamente, la obra de arte muestra (o sugiere) su proceso de fabricación y de producción, su posición en el juego de los intercambios posibles, el lugar –o la función- que le otorga al que mira, y por fin el comportamiento creador del artista, es decir, la cadena de posturas y gestos que componen su trabajo, y que cada obra individual repercute como una muestra, o un hito.”⁵⁰

En el arte contemporáneo hoy día no se diferencian las fronteras. Los artistas no imponen al espectador un significado ya determinado y cerrado, enmarcado y premeditado, la obra es abierta y a menudo las intervenciones son mínimas, pero suficientes para entender la forma de

49. Brea, “Ornamento y utopía. Evolución de la escultura en los años 80 y 90”, en *Arte. Proyectos e ideas 4*, 13-30.

50. Nicolas Bourriaud, “Los espacios-tiempo del intercambio”, en *Estética Relacional*, trad. Cecilia Becerro y Sergio Delgado, (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008), 49.

un objeto y el contexto de los materiales, cargados de símbolos que ahora si aparecen en la imaginación o el inconsciente.

2.8 En el arte de los noventa.

En los noventa Nicolas Bourriaud habla de decodificar las producciones procesuales o comportamentales de los últimos años. Los artistas plantean un juego vital que responde a parámetros de nociones interactivas, sociales y relacionales. La actividad artística se transforma, se modifica y evoluciona según las épocas y los contextos sociales, las funciones, las modalidades y las formas. A los artistas que trabajan en la modernidad histórica, no les interesa repetir las formas y los procedimientos ni las mismas funciones. El artista intenta involucrarse en las circunstancias del tiempo presente para intentar transformar el contexto de su vida.

La modernidad habla de la práctica del bricolage y el reciclaje cultural, *La invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau y la gestión del tiempo:

Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable de tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales.⁵¹

El arte contemporáneo mira hacia las condiciones de trabajo, la producción de los objetos y las formas de la vida en sociedad. El arte relacional del que nos habla Nicolas Bourriaud basa su teoría en la escena de las interacciones humanas y su contexto social. Todas estas observaciones evidentemente provienen de una cultura urbana mundial y de los fenómenos culturales. La conexión de diferentes espacios, el crecimiento de la comunicación de las redes, y el aumento de los desplazamientos de los individuos.

La obra artística contemporánea se expone para experimentar y provocar un intercambio constante. Una exposición desarrolla el intercambio de ideas asociado a unos criterios estéticos determinados, analizando la forma y el valor simbólico como espejo de las relaciones humanas. Así el arte contemporáneo se inserta en el contexto de la propia vida y el arte se convierte en un estado de encuentros.

La forma es una estructura que presenta las características de una

51. Michel de Certeau, "Relatos de espacios", en *La invención de lo cotidiano*, trad. Alejandro Pescador (México: Editorial Universidad Iberoamericana, 2002), 129.

sociedad, y que normalmente aparece a nosotros separada, fragmentada. La forma de la escultura contemporánea se amplía más allá de su forma material, un color por ejemplo. Cada artista evoluciona pensando en la forma a través de su comportamiento, el contexto, y la manera de presentar los resultados. El arte actual relaciona la propuesta artística con otros desarrollos artísticos o no.

A través de la escultura contemporánea podemos apreciar sus procesos de construcción y de producción y sus diferentes intercambios entre el que mira, el espectador y el comportamiento del creador ante el mundo que le rodea. El artista produce relaciones entre las personas y el mundo, lo práctico y lo teórico y el conjunto de las relaciones humanas.

Una obra de arte posee una cualidad que la diferencia de los demás productos de la actividad humana: su (relativa) transparencia social. Si está lograda, una obra de arte apunta siempre más allá de su simple presencia en el espacio; se abre al diálogo, a la discusión, a esa forma de negociación humana que Marcel Duchamp llamaba “el coeficiente de arte” ,un proceso temporal, que se desarrolla aquí y ahora. Esta negociación se realiza en “transparencia”, es lo que la caracteriza en tanto producto del trabajo humano.⁵²

El arte de este momento parte de la observación del presente y de la reflexión de la actividad artística a lo largo de toda su historia. El artista que desarrolla su trabajo partiendo de las posibilidades de la escultura no duda en hacer fotografías o usar el video para poder explicar, documentar de la mejor manera posible lo que quiere expresar, como hemos visto en muchos de los artistas expuestos anteriormente.

El arte desde los noventa se convierte de alguna manera en inmaterial, dando paso y espacio al tiempo, al transcurso que deriva hacia los objetos. Las ideas y los procesos. El artista explora e investiga sobre los procesos, no se presenta el trabajo terminado, en algunos casos se plantea abierto, no limitado, y se desvía hacia el acontecimiento, algo que tiene una duración, un tiempo.

Peio Aguirre también nos habla de cómo en estas últimas décadas se ha pasado de hablar de una sociedad de la información a otra de la imagen. En estos instantes, la imagen y el texto circulan parejos definiendo los significados de las palabras y los gestos. Miramos signos que se materializan bajo la forma de una imagen. Dispositivo temporal y espacial.

52. Bourriaud, “Los espacios-tiempo del intercambio”, en *Estética Relacional*, 49.

Los signos que mostraban normalmente las esculturas presentaban un formato y unos límites, en estos momentos nos muestran fragmentos desconectados, aislados, que piden una conexión al espectador para terminar de desarrollar el contenido.

Los artistas de los años noventa empiezan a trabajar en colectividades, pensando de nuevo en estar conectados, en ir hacia los interlocutores, envolver al espectador. Así la obra parte de diferentes signos que el artista une y enlaza en colaboración con las personas, el público en el espacio expositivo. El artista inventa trayectorias entre signos.

En la actualidad, una escultura se construye a partir de signos que determinan diferentes elementos que delimitan una explicación sobre lo que se está viendo. El espacio en el que se ubica la escultura y demás actividades plásticas es el de la interacción, el diálogo.

La escultura de hoy y los artistas trabajan desde lo estético, lo histórico y lo social. Los artistas trabajan en diferentes medios, y según sus ideas se adaptan a los medios que facilitan la comprensión de ciertas acciones o proyectos. Todas estas observaciones evidentemente provienen de una cultura urbana mundial y de los fenómenos culturales, la conexión de diferentes espacios, el crecimiento de la comunicación de las redes, y el aumento de los desplazamientos de los individuos.

En estos momentos, la escultura no se desarrolla específicamente en el estudio, un artista trabaja en cualquier sitio y ahora ese es el lugar de trabajo donde las ideas se revelan en gramática y producción. Las obras escultóricas creadas en los últimos años nos traen de todo, monolitos de granito, estructuras de neón, cualquier elemento, nada a simple vista, cajas de luz... Ya sea ensamblado, montado, cosido, clavado, pegado, apilado o en capas de materiales tan diversos como la arcilla, el metal pulido, tela, madera, tierra, materiales naturales y objetos encontrados, las obras impulsan las nociones de escultura en el campo expandido.

Las actuales esculturas se reconocen en la fuerza de sus innovaciones formales y el compromiso con los problemas contemporáneos. Las obras juegan con la escala que va desde lo monumental a formas en miniatura y con la creación de un espacio desconcertante entre el espectador y el trabajo. Formas figurativas, tanto humanos como animales, son utilizados como lugares de la ansiedad y haciendo visible la inestabilidad de los arquetipos históricos, para crear un rico vocabulario escultórico nuevo. Así el trabajo desarrollado en la escultura reciente no muestra el contenido específico, y sí muestra las diferentes realidades posibles de imaginación. La escultura se expande. En estos instantes, la escultura

contemporánea se extiende con una gran cantidad de manifestaciones diferentes, específicas e innovadoras.

Gran parte de la obra que se desarrolla en la actualidad en el panorama internacional aborda historias y anécdotas que se apropian de diferentes campos, incluyendo la literatura, el folklore, la alquimia, la historia, la ciencia, la mitología, la simbología, y renueva las prácticas artísticas desde principios del siglo XX. Ahora son muchos los términos utilizados para referirse a los diferentes tipos de intervenciones o manifestaciones escultóricas contemporáneas. En poco tiempo, el trabajo escultórico de los artistas cambia de forma continuada, se multiplican las definiciones escultóricas y por supuesto se refleja en los procedimientos escultóricos. Los artistas trabajan en cualquier lugar adaptándose al contexto social y a los significados de los materiales, de dónde provienen, para qué fueron hechos, su carga social. Distintos campos del conocimiento, las ciencias sociales y empíricas, toman prestadas algunas de sus formas de acción y sus metodologías de trabajo, colaborando con profesionales de otros ámbitos. De esta manera la escultura, la obra se inserta en procesos sociales que van más allá del propio museo, y generan un espacio de pensamiento, reflexión y comprensión.

En este sentido, los encuentros con otras disciplinas, la amplitud y expansión en lo geográfico, lo temporal o lo conceptual es donde el arte puede jugar un papel como motor de cambio, nuevos signos, y agente activo en el momento actual en el que es difícil imaginar futuros posibles, más allá de las visiones de fin de una era.

El arte y sus nuevos procedimientos tratan igualmente de estructurar una especie de construcción de un mundo diferente, con el arte como punto de partida y extendiendo sus redes a otros ámbitos del conocimiento.

El arte como comunicación. Frente al artista productor aparecerá el artista organizador, científico, investigador, diseñador, aquel que recurre a otras ciencias en busca de certezas en sus investigaciones, como las ciencias sociales, la psicología, la comunicación o la información. Así nos encontramos con la disolución de los límites.

Una vez analizadas estas notas, consideramos que la instalación actualmente se sitúa en un determinado espacio, público o privado, en el que además el espectador es un integrante de la propia obra, gracias a su transitar en ella en un tiempo y espacio concreto. Debido a la sinergia que crea con otras disciplinas artísticas, la instalación diluye las fronteras entre las mismas, conformando así, un medio nuevo donde crear y habitar el arte, sin más reglas que la de la propia experiencia de ver y sentir.

Partiendo del momento creativo en que nos movemos en el que hay cabida para tantas disciplinas artísticas, resulta complicado definir algunas de ellas, sobre todo cuando los límites entre las mismas se han difuminado en un discurso heterogéneo e interdisciplinar propio de la hibridación cultural, social y creativa que afrontamos.

Aún así, esbozamos una aproximación, lo más real y cercana posible a la escultura contemporánea, la instalación y a su complejo acotamiento conceptual, así como abordamos el proceso de la disolución de los límites en el arte. El trabajo artístico individual es incidental y la cultura es un proceso colectivo.

Las prácticas escultóricas contemporáneas se caracterizan por una especial atención a la influencia que las imágenes ejercen sobre nuestros pensamientos, emociones y acciones, a las categorías de percepción que ordenan nuestra visión del mundo, los mecanismos de inclusión y exclusión, los juicios de valor, ya que las obras con las que nos encontramos abren muchas vías de explicación. Esto, entre otras cosas, es lo que fundamenta la relevancia artística de los diferentes enfoques del arte contemporáneo. Moverse entre diferentes sistemas de comunicación es el rasgo más característico de las obras de los artistas. Ellos subrayan los aspectos estructurales básicos de la experiencia cotidiana. .

Los artistas trabajan a través de los medios de comunicación para crear situaciones, cortando el tiempo y las fronteras, destacando los conceptos de separación, la escultura de site-specific analiza un fotograma estático en el tiempo.

Destacamos una serie de obras de diferentes artistas que trabajan al hilo de todas estas renovaciones de las prácticas escultóricas y que nos pueden aclarar las diferentes corrientes actuales.

CAPÍTULO 3.
OBSERVACIÓN Y EXPERIENCIA:
PRÁCTICAS ESCULTÓRICAS ACTUALES.

CAPÍTULO 3.

OBSERVACIÓN Y EXPERIENCIA: PRÁCTICAS ESCULTÓRICAS ACTUALES.

3.1 El presente, las cosas, el lugar, el contexto, formas y objetos.

3.1.1 Gabriel Orozco, el observador: caminar y fotografiar.

Destacamos una serie de obras de diferentes artistas que trabajan al hilo de todas estas renovaciones de las prácticas escultóricas y que nos pueden hacer aclarar las diferentes corrientes actuales. De nuevo en estas últimas décadas es una constante en las prácticas contemporáneas la participación del espectador introducida por los happenings y las performances, Fluxus o las prácticas del arte minimalista. Todas estas prácticas y sus signos formales y teóricos sólo las utilizan como vocabulario, como base del léxico, y recurren a ellas cuando lo necesitan, un puro transitar.



Fig. 1. Gabriel Orozco, *Island Within an Island*, 1993.

Gabriel Orozco (Mexico, 1962), investiga para lograr que el objeto “signifique”, se vuelva un signo. Una de sus fotografías de 1993, *Island Within an Island* (*Isla dentro de la isla*), en la que se revelan unos pequeños rascacielos hechos con madera y tablas, rodeados de basura, y un charco en un primer plano, como reflejo de las torres del World Trade Center y edificios aledaños que se erigen en el fondo.

“Isla dentro de la isla es una imagen sólo posible mediante la colaboración

de la fotografía y la escultura: los pequeños rascacielos de tablas y desechos formados por Orozco crean un perfil en miniatura de Manhattan, y sólo cobra sentido al yuxtaponerlo con el enorme perfil real. En algunos casos, el hecho de la fotografía convierte un objeto común y corriente en algo que con toda justicia podría llamarse escultura”.¹ Orozco trabaja en la calle, su día a día es caminar y fotografiar como práctica cotidiana.

Gabriel Orozco dio vida a una cámara de llanta de camión que encontró tirada, la transformó en una pelota y la tituló *Naturaleza recuperada* (1990); las partes de una cadena de grúa desarmada pasaron a formar la abstracción de una serpiente; esparció palitos de madera en el suelo en un perfecto orden, en forma de una mano que se abre. *Mi mano es la memoria del espacio* (1991). Experimentó con una gran bola de plastilina con su propio peso, *Piedra que cede* (1992), una escultura que hizo rodar por el suelo de Monterrey impregnándola de las marcas y huellas, grasa y polvo que encontró a su paso.

Durante los años noventa Orozco viajó a Brasil, Nueva York y más tarde París, Berlín, Milán o Londres, ciudades con las que el artista dialogó para ir encontrando su propio camino. El deambular por las calles en busca de materiales de desecho se volvió un método de trabajo. El suelo de las ciudades, el agua sobre el pavimento y la luz que refleja, una manguera. Los objetos son descubiertos por su mirada y dotados de significativos atributos, formas, sombras, materiales, que le ayudan a transformar el arte, la vida.

También encontró en un desguace un Citroen ds, un coche emblemático para la cultura francesa de los años cincuenta. Orozco lo deconstruyó, es decir, lo rebanó de lado a lado, extrajo su parte central y lo volvió a ensamblar en un modelo tan estilizado como icónico. La pieza, *La ds*, transformada y vuelta a armar, dotada de un nuevo significado y atractivo estético.

En el Museo de Arte Moderno de Nueva York. O más bien fuera del museo creó su instalación, titulada *Home Run*, de 1993, consistía en colocar naranjas en las ventanas de uno de los edificios aledaños, de manera que pudieran observarse desde un área del museo. Previa petición a los vecinos del edificio, cada mañana el museo repartía las naranjas a quienes aceptaron participar en este ejercicio. Gestos de esta aparente simplicidad, entre muchos otros, pusieron de cabeza a algunos críticos que no sabían cómo definir o en qué parte de la historia del arte insertar

1. Ann Temkin, “Fotogravedad”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, trad. Francisco Fenton, Jaime Flórez, Pura López Colomé, Isabele Marmasse, Pablo Soler Frost y Ann Temkin (México D.F.-Madrid: Conaculta/Turner, 2005), 130.

este trabajo. Estaba fuera de todo lo conocido. La instalación habla de la escultura pública, los espacios privados, los espacios corporativos, la vida cotidiana, la monumentalidad, la percepción, el paisaje, las instalaciones efímeras y la práctica escultórica.

Al pasear por las calles, toma contacto con el mundo real y Orozco se manifiesta como una persona anónima, observador, y se convierte en un transeúnte que busca en los desechos de la calle y en los objetos en desuso para transformarlos, como en un juego de cuyo resultado está marcado por el azar, el tiempo. Los residuos, son los materiales que utiliza Orozco, las “sobras” de nuestra sociedad, rescata la basura que sin perder su significado, es dotada de un nuevo orden y forma, encontrando sus valores originales, su armonía, su equilibrio o rompiendo con ellos.

Orozco comenta en unos párrafos la obra presentada en la Bienal de Venecia de 1993, titulada *Caja de zapatos vacía*:

Caja de zapatos vacía no estaba muy alejada de su propia realidad. Parece ser una caja de zapatos que se puede encontrar en la acera de la calle. Mi obra es “realista”, palabra que también resulta complicada hoy día. Me pregunto si puede ser realista una obra que dialoga con la artificialidad de la materia de la cual está hecha.

El arte verdaderamente nuevo tiende a ser decepcionante. Sobre todo para el público que ya tiene una idea de cómo debería de ser el arte. Porque el arte nuevo destruye al público. Lo hace entrar en crisis por el simple hecho de que no puede haber público para un arte que antes no existía. Con la aparición de un arte desconocido, el público tradicional desaparece. El nuevo arte destruye al público como masa creyente y lo convierte en individuos. El artista es el primero en transformarse y con él un público aparece. Público que ya existía pero que estaba en crisis, dejando de ser una masa de acuerdo y convirtiéndose en individuos en desacuerdo ante una nueva realidad artística.²³

2. “Benjamin Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, trad. Francisco Fenton, Jaime Flórez, Pura López Colomé, Isabelle Marmasse, Pablo Soler Frost y Ann Temkin (México D.F.-Madrid: Conaculta/ Turner, 2005), 126.

3. Gabriel Orozco, “Conferencia”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, 184-185.

3.1.2 Roman Ondák. Prácticas artísticas en la vida cotidiana.

Roman Ondák (Polonia, 1966). Una ventana de la casa del propio artista en Bratislava, que alberga su estudio, también forma el material de partida para la obra *Ventana suspendida* (2013). Partes de un marco de ventana cortada están conectados con una cuerda y se cuelgan del techo de la habitación. La forma del marco, así como la posible vista a través de la ventana, para deconstruir el objeto, someten a una transformación de la escultura.

De nuevo los espectadores juegan un papel vital en la creación de *Medición del Universo* (2007), del artista eslovaco Roman Ondák. En el transcurso de la exposición, los asistentes, visitantes marcan sus alturas con un lápiz sobre las paredes del museo, nombres y fechas de la medición en las paredes de la galería. Comenzando como un espacio en blanco, vacío, con el tiempo, la galería acumula poco a poco los restos de miles de personas. Una galaxia.

La inclusión de los espectadores en el proceso de creación de la obra de arte tiene una larga tradición en la historia del arte. Al invitar a la gente a participar activamente, los artistas tratan de superar las divisiones tradicionales entre los objetos de arte y los espectadores, la producción y la recepción de la obra.

Medir el Universo gira entorno a una costumbre popular, registrar las alturas de los niños en los marcos de las puertas de sus casas. Ahora es un acto público, en referencia, a través de su título, a la vejez, el deseo de la humanidad para medir la escala del mundo. El proceso crea una obra de arte con multitud de participantes, la fusión del arte con la vida cotidiana es una relación que está en el centro mismo de la práctica artística de Roman Ondák.

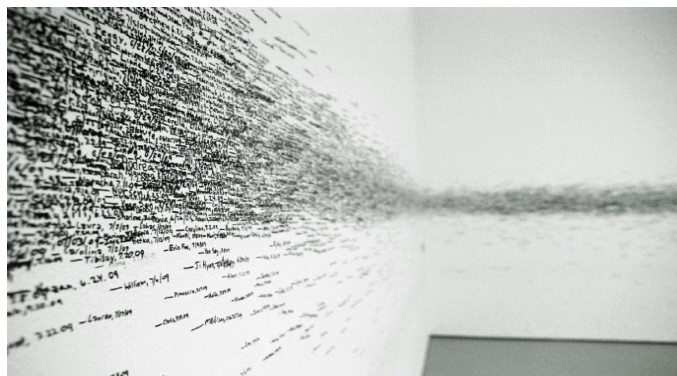


Fig. 2 Roman Ondak, *Medición del universo*, 2007.

3.1.3 Pawel Althamer. La duración de la exposición.

Pawel Althamer (Polonia, 1967) celebra el ser humano en toda su fragilidad, para el artista polaco, el ser humano es siempre el centro de nuestro universo, un universo que puede ser transformado en un cuento de hadas o una experiencia espiritual extrema. En la exposición *Uno de tantos* (2007) en la Fondazione Nicola Trussardi, Milán. La ficción y la realidad se funden y se superponen. Althamer ha utilizado su propio cuerpo y su propia imagen como herramientas para construir una relación diferente con el mundo, multiplicando su identidad en un infinito, multitud de ídolos, muñecas y muñecos inquietantes.



Fig. 3 Pawel Althamer, *Uno de tantos*, 2007.

En el parque frente al edificio appiani, hay un gran autorretrato del artista en la entrada, un globo aerostático, de 20 metros de largo, desnudo ante el juicio de la opinión pública. Althamer vuela sobre los árboles como un ovni o un absurdo, monumento público temporal.

Althamer articula la exposición con figuras humanas y misteriosos tótems, como reliquias de un mundo arcaico y primordial, su esculturas investigan el significado del ser humano básico, visceral y cuestiona los límites de la identidad.

Otra obra de Pawel Althamer se llama *Path* (2007), un camino o sendero en la orilla oeste de un lago, el proyecto de escultura realizado en la ciudad de Münster (2007), en Alemania, entre árboles, y piezas de otras ediciones de Skulptur Projekt Münster, Althamer abre un sendero de tierra como los que hacen las vacas en el campo, perpendicular al camino de asfalto. Althamer pretendía llegar hasta el otro extremo lejano de la muestra, a través de un "atajo", intentaba salirse del orden de lo establecido, así, el camino se adentraba en el campo, un caminito embarrado por la lluvia de la mañana, cruzando transversalmente zonas

sin asfaltar. Aquí, el camino termina y los visitantes tendrán que decidir como reaccionan a un espacio sin marcas, y decidirán en una situación abierta, el trayecto para volver a casa. Una propuesta de experiencia visual, auditiva, táctil, olfativa y porqué no gustativa, en la que el artista no hizo mucho más que señalar un camino, poniendo un signo de interrogación a la idea de “escultura contemporánea”.

Sale de la urbe y se interna en la naturaleza, proponiendo romper las reglas de lo establecido, los carriles señalizados para coches, bicicletas y peatones se transforman en un camino más natural, orgánico y menos regulado. Con su trayectoria, Althamer está buscando una manera de salir de lo ordenado. Al mismo tiempo, el artista ofrece una alternativa y se niega a cumplir con la norma establecida del sistema. El sendero nos lleva hacia los que habitan el campo, más allá de una pequeña zona de bosque, cruzando un arroyo y destacando precisamente las cualidades naturales que a menudo ya no percibimos en nuestro mundo saturado de medios. En el lugar donde termina abruptamente el sendero se desafía la capacidad del espectador para tomar una decisión, para hacer frente a la situación actual, y asumir la responsabilidad por nosotros mismos. El atractivo especial de esta obra reside en su capacidad para cambiar los patrones de la acción y crear una situación de composición abierta en la que los visitantes pueden renegociar posibilidades. Es un trabajo que, por la duración de la exposición, va a cambiar continuamente y crecer a medida que cada visitante toma su propia decisión.

3.2 Prácticas en la ciudad, las calles y los márgenes.

3.2.1 Francis Alÿs. Narraciones entre el hecho y la ficción.

Francis Alÿs (Amberes, Bélgica, 1959) es el artista-flâneur por excelencia. A finales de la década de los ochenta Alÿs llega a México por casualidad e igualmente por accidente comienza su carrera como artista profesional.

En la III Bienal de Lima (2002), el artista mexicano Francis Alÿs presentó *Cuando la fe mueve montañas*, 2002. Visitando la periferia de la ciudad, frente a las monumentales dunas del desierto, concibió un trabajo que debía estar contenido en el enunciado del título: *La fe mueve montañas*. Tomaba un dicho bíblico ya convertido en lugar común del lenguaje popular, para hacer trabajar su comprensión al pie de la letra y concebir la producción, efectiva, de mover una duna.

El título definitivo vino después, cuando Francis buscó, probablemente, historizar el acto de traslación de la masa de arena. Finalmente, no es un asunto de fe, sino de organización de trabajo humano.

La introducción de la palabra “cuando” marcaba el valor de su acontecimiento. Una frase del tipo la fe mueve montañas describe un reconocimiento extensivo a las dimensiones de los trabajos imposibles. Se trata de una frase de reconocimiento de un deseo. La frase configura un reconocimiento y una llamada a la acción, la incorporación del “cuando” instauro una historia. El trabajo primero consistió en la producción del acto de traslado de la duna. Hubo negociaciones con todas las partes de la sociedad, las autoridades municipales, los servicios de bomberos y de defensa civil, y para llevar a cabo la movilización se contó con un alto contingente de personas, provistos de palas bajo un sol implacable. Bajo este aspecto, se trata de una obra de arte público. Pero también, de una obra de land art. Pero también, contiene rasgos de arte sociológico. Todos estos rastros están lejos de describir con exactitud cada caminata; al contrario, Alÿs los transforma en catalizadores de historias y narraciones que existen a caballo entre el hecho y la ficción. Este aspecto narrativo en el trabajo de Alÿs es fundamental al poner en entredicho cualquier explicación o interpretación cerrada sobre sus piezas que, si bien tienen su origen en un contexto localizado, abren su significación a ámbitos más amplios.

Sometimes Making Something Leads to Nothing (1997). En Ciudad de México arrastró un bloque de hielo durante casi doce horas hasta que se derritió del todo, conclusión: “a veces el hacer algo no lleva a nada”. Esta pieza está registrada en fotografías y videos tomados durante la acción.



Fig. 4 Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas*, 2007.

El *modus operandi* de Alÿs no es programar o construir una exposición, sino dejar que el tiempo haga su trabajo, que las cosas vayan cayendo en su lugar. El punto de partida inicial tiene que ver obviamente con el trabajo que Francis ha realizado a lo largo de su carrera: con la observación de la ciudad a través de caminatas errantes en las cuales va descubriendo personajes y situaciones que llaman su atención. Lo que frecuentemente atrae su mirada son esos diminutos desencuentros, esas fisuras que se producen con la mayor espontaneidad, como un par de hombres que cargan cada uno una pieza de una tuba, el perro que orina sobre un bloque de hielo y deja su marca, el sonido que produce un músico callejero. Los cinco sentidos y la percepción están constantemente estimulados y se sobreponen unos con otros.

Caminar, cargar, mover y transportar son las constantes de su tránsito por el arte y por la vida. A partir de estas actividades Francis Alÿs elabora listas de todo lo que puede relacionarse con ellas.

Alÿs utiliza la superposición de imágenes, signos que nos permiten acercarnos a otros estados de la imaginación, el lenguaje es el trayecto, la situación, la huella, el simulacro, lo que miramos es y no es. La imagen vela el verdadero significado de lo que el autor quiere transmitir. Anecdotas, guiños y simulaciones en relación con la sociedad, el contexto, y la vida. Así reconstruye y matiza retratos psicológicos de la condición humana.

3.2.2 Jiří Kovanda. Vínculos (físicos y afectivos).

Jiří Kovanda (Praga, República Checa, 1953) es un artista autodidacta que inició su carrera a mediados de los años setenta y cuya obra puede encuadrarse, aún con matices, dentro del arte conceptual y del accionismo

con vocación de apertura hacia la esfera pública. Desde comienzos de la década de los sesenta el happening se había convertido en la expresión artística con más importancia en Europa y Estados Unidos.

Jiří Kovanda, idea y ejecuta sin más preaviso que las instrucciones dadas al fotógrafo para dejar constancia de cada una de las acciones: recorrer el perímetro de una habitación pegado a la pared, recoger desperdicios del suelo en un parque público y luego esparcirlo una y otra vez, mirar el sol, esperar sentado una llamada telefónica, subir a una céntrica escalera mecánica y girarse de improviso para mirar a los ojos al peatón que estaba situado a su espalda. Las acciones eran siempre extremadamente simples, carecían de convocatoria, y por tanto de espectadores al uso.

El artista fuerza el contacto visual con los viandantes, trata de chocarse con ellos, cita a sus amigos para que observen cómo falla estrepitosamente en su intento de abordar a una chica por la calle, se planta en mitad de la calle con los brazos en cruz, como una especie de penitente. Sus acciones nos atraen por su absoluta ingenuidad, por su desamparo, por su gratuidad. Con Kovanda el cuerpo se manifiesta sin más discurso ni énfasis que su propia presencia, su vocación de interrumpir o de manchar o de sembrar una excepción entre lo inevitable, de establecer un contacto que, a pesar de ser precario e incompleto, se impone en un paso más allá de lo rutinario. Sin embargo, Kovanda abandonó pronto el happening: sus acciones se desarrollaron durante poco más de un año.

A través de una serie de acciones mínimas, a menudo casi imperceptibles, y de composiciones constructivas, collages e instalaciones realizadas con una gran economía de medios y de naturaleza deliberadamente precaria y efímera, Kovanda analiza la dificultad de establecer vínculos (físicos y afectivos) con el otro en el espacio urbano contemporáneo y trata de propiciar una reflexión crítica en torno a la relación entre lo público y lo privado, lo íntimo y lo social, lo visible y lo invisible, lo valioso y lo funcional.

La radicalidad discursiva y la potencialidad visual del trabajo de este artista derivan, en gran medida, de su sencillez, de su retórica despojada y austera que huye de la espectacularización logrando generar una comunicación directa, aunque siempre sutil, con el espectador. En 1978, el checo dejó de aparecer en las fotos y se centró en las instalaciones de pequeños objetos en el espacio público.

3 de septiembre de 1977: Recorriendo una calle me choco con otros peatones. 19 de mayo de 1977: Tomo un poco de agua del río haciendo

un cuenco con las manos y la devuelvo a la corriente unos cuantos metros más abajo, 26 de noviembre de 1977: Pegándome todo lo que puedo a un muro, recorro una habitación completa; hay gente en el centro de la habitación, mirando... 8 de diciembre de 1977: Tapándome los ojos con las manos camino ciegamente hacia un grupo de gente situado al otro extremo del pasillo. 19 de octubre de 1977: Invito a varios amigos para que sean testigos de mi tentativa de trabar amistad con una chica. 19 de mayo de 1977: Reúno algunos desperdicios (polvo, colillas de cigarros, etc.) con las manos y cuando tengo un montón lo esparzo de nuevo. 3 de septiembre de 1977: En una escalera mecánica me vuelvo y miro a los ojos a la persona que estaba justo detrás de mí.

Las acciones e instalaciones que Jiří Kovanda (Praga, 1953) ha venido desarrollando desde los años setenta presenta acciones triviales, perecederas buscando un vínculo que nos recuerda a Marcel Duchamp y lo “infraleve” y cercano igualmente a aquello de lo “infraordinario” de Georges Perec:

Jugar con las distancias: preparar un viaje que nos permitirá visitar o recorrer todos los lugares que se encuentren a 314,60 kms de nuestro domicilio.

Mirar en planos en mapas del ejército el camino que se ha recorrido.

Jugar con las medidas: acostumbrarse de nuevo a los pies y a las leguas (aunque sólo fuera para leer con más comodidad a Stendhal, Dumas o Jules Verne); tratar de hacerse de una vez una idea precisa de qué es una milla marina (y de paso, un nudo); recordar que un jornal es una unidad de superficie: es la extensión que un obrero agrícola puede labrar en un día.

Jugar con el espacio:

Suscitar un eclipse de sol levantando el dedito (como Leopold Bloom en Ulises).

Hacerse fotografiar sosteniendo la torre de pisa...

Comenzar a habituarse a una vida en estado de ingravidez:

Olvidar las verticales y las horizontales: grabados de Escher, interior de vehículos interplanetarios en 2001, *Odisea del espacio*.⁴

4. Georges Perec, “Jugar con el espacio”, en *Especies de espacio*, trad. Jesús Camarero (Barcelona: Montesinos, 2006), 129-130.



Fig 5 Jiří Kovanda, *Kissing through glass*, 2007.

El 10 de marzo de 2007 en la Tate Modern, el artista checo Jiří Kovanda estaba detrás de una gran ventana, sosteniendo una nota donde pedía a los transeúntes un beso a través del cristal. Y le besaron, una acción que, a pesar de la barrera física, estuvo acompañada por la vergüenza, la vacilación, la precaución y, en ocasiones, la ternura.

Ampliamente conocido por sus performances e instalaciones que se iniciaron en la década de mediados de 1970, la práctica de Kovanda tiene sus raíces en la poética y el potencial teatral de acciones y objetos cotidianos.

Dos anillos dorados (2012) es el título de la instalación de Jiří Kovanda en el Palacio de Cristal, Parque del Retiro. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, realizada en octubre de 2012. Una vez más ha optado por materiales pobres, cuerda y hierba seca. Ha tejido una enorme telaraña en el espacio limpio, escondido en él, hay dos anillos de oro. Con esta propuesta nos lleva a repensar las relaciones cotidianas en el espacio público, cuestionando la polaridad entre los términos valioso-precario, visible-invisible, monumental-humano, público-privado.

Su instalación *Dos anillos dorados* ha sido concebida de forma expresa para el espacio en el que se presenta: el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid, un edificio vinculado al pasado colonial español en el que a través de la interacción de dos materiales muy diferentes, hierro y cristal, se consigue una monumentalización de lo invisible. Los anillos de oro que dan nombre a la instalación se encuentran en dos lugares distintos del Palacio, y aparecen sostenidos y enmarcados por una cuerda y un manto de hierba seca, dos objetos cotidianos muy habituales en las propuestas del *arte povera* que experimentan así un proceso de recontextualización por el que adquieren una visibilidad de la que normalmente carecen. A

partir de la relación que los anillos mantienen con el espacio arquitectónico en el que se insertan (un espacio amplio y transparente que acrecienta su fragilidad) y con los materiales humildes con los que interactúan, Jiří Kovanda propone una reflexión poética en torno a cuestiones como la precariedad existencial, el sentimiento de pérdida, la tendencia a la entropía o la noción de impureza. Y al mismo tiempo muestra que el valor otorgado a los objetos tiene siempre un carácter convencional y perecedero, pues cualquier sistema de tasación, por sólido y resistente que parezca, está sujeto a fluctuaciones y derivaciones.⁵

3.2.3 Rirkrit Tiravanija y Gordon Matta-Clark.

Gordon Matta-Clark abre un restaurante en 1972 y Rirkrit Tiravanija da de comer en sus eventos, a través de ellos encontramos en la investigación artística un cambio de ritmo, un nuevo planteamiento, provocando nuevas interpretaciones sobre las prácticas artísticas. En esta ocasión dos exposiciones se relacionan y comparten un solo espacio.

El 21 de marzo de 2007, la Galería David Zwirner y Gavin Brown presentan una exposición de Gordon Matta-Clark y Rirkrit Tiravanija, en la galería David Zwirner. Gordon Matta-Clark, Nueva York, (1943-1978) una figura clave en la actividad y el crecimiento del mundo del arte de Nueva York, estuvo fuertemente inspirado en el movimiento de la desmaterialización de la década de los sesenta, como ya vimos en el capítulo anterior.

Muy conocido por sus “recortes” de arquitectura, esculturas hechas de trozos de edificios, extraídos de diferentes demoliciones. Matta-Clark fue fundador en 1971, de un restaurante que funciona como tal, pero que emplea artistas y acoge actuaciones de arte. En esta exposición se recrea *Open House*, 1972, una obra que aplica un nuevo significado a los materiales abandonados y comunes a través del acto del reciclaje.

En esta exposición se recreó la pieza *Open House*, (1972/2007). Casa Abierta, rehecha con los mismos materiales que la original; Contenedor de basura, madera, metal, yeso, materiales de reciclaje.

“En septiembre de 1971 Food abrió sus puertas. Para la cena inaugural ofrecieron sopa de ajo y pan casero (dos personas procedentes de la

5. Nota de prensa de “Dos anillos dorados”, Instalación de Jiří Kovanda, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jiri-kovanda>

granja madbrook había aceptado hacer pan para Food a cambio de comida y un lugar para dormir). A la inauguración asistieron una buena parte de los artistas que vivían en el Soho y especialmente aquellos que trabajaban en 112 Green Street.”⁶

Originalmente el contenedor estuvo fuera, en la calle, dentro podíamos ver fragmentos arquitectónicos y detritus de la construcción de las instalaciones e igualmente apareció en la película de Gordon Matta-Clark del mismo año, también titulada *Open House*. En la película, el contenedor se convierte en un espacio, un salón para las personas sin hogar. *Open House* representa el deseo de Clark para crear una nueva forma de ver a través de la transformación de objetos desechados y convertidos en nuevas obras de arte.

Y por su parte, Rirkrit Tiravanija, (Buenos Aires, 1961) presenta *Untitled 1992 (Free)*, (1992/2007), y los materiales que utiliza en esta exposición son: frigorífico, mesa, sillas, madera, yeso, alimentos, y basura. Rirkrit Tiravanija tomó el contenido de toda la galería, la cocina, el baño, la oficina y el almacén y lo depositó en la sala principal de la galería, en el espacio expositivo. Ahora la oficina de la galería se ha transformado en una cocina donde el artista de manera provisional cocinó curry Tailandés y sirvió a los espectadores y curiosos.

El artista tailandés instaló una cocina improvisada, con nevera, placas eléctricas, vaporeras de arroz, mesas y taburetes y repartió comida de forma gratuita para todo el que asistiera a la inauguración.

Tomando signos, señales históricas procedentes no solo de las tradiciones tailandesas claramente no occidentales, sino también de Alan Kaprow, Michael Asher, y Matta-Clark entre otros artistas, Tiravanija busca compartir, y enseña “las formas de hacer” como elementos claves para relacionar el arte y la vida cotidiana.

La obra de Tiravanija, explora el papel social del artista. Sus instalaciones a menudo toman la forma de etapas o habitaciones para compartir las comidas, cocinar, leer, escuchar música.

La instalación de Rirkrit Tiravanija, *Sin título* (1992), se vuelve a recrear, igualmente *Open House* (1972), de Gordon Matta-Clark, para conformar y compartir un proyecto conjunto y relacional para la Galería David Zwirner de Nueva York durante el año 2007.

6. Judith Russi Kirshner, *Gordon Matta-Clark*, trad. Nuria Enguita y Juan Guardiola (Valencia: IVAM Centre Julio Gonzalez. 1992), 109.



Fig. 6 Rirkrit Tiravanija, *Untitled*, 2007.

Comenta Rirkrit Tiravanija:

La primera vez que trabajé fue, de algún modo, a partir de mi interés por la idea de identidad cultural. Estaba observando colecciones de arte y de objetos en museos de historia. Estaba en Chicago visitando una colección de arte asiático y me encontraba ante budas, objetos de cocina y demás, y me daba la sensación de que la atención se situaba absolutamente en los objetos pero que, al mismo tiempo, desaparecía completamente la vida que pasa alrededor de ellos. En ese momento estaba estudiando en la escuela, y mi primera idea fue sacar todo el material de las vitrinas para reanimarlo, para ponerlo de nuevo en la vida del día a día. De algún modo, tenía sentido utilizar esos objetos de esta forma, a través de su función, para recuperarlos.⁷

En 1999, construyó una replica de madera a escala de su apartamento del East Village de Nueva York, en la Galería Gavin Brown. Esta escultura incluía una cocina de trabajo, un dormitorio, un baño y estaba abierta las 24 horas. Durante el tiempo que duró la exposición la gente vivía dentro del apartamento ahora instalado en una Galería, comían y festejaban. Se puede participar o simplemente mirar a otros, mirar, comer, hablar, Tiravanija explora lo que sucede cuando tratamos de repetir una acción, dos veces.

7. Martí Manen, *Salir de la exposición. (Si es que alguna vez habíamos entrado)*, (Bilbao: Consonni. 2012), 176.

3.3 El acto de hacer: prácticas de estudio o taller.

3.3.1 Robert Gober. La medida del hombre.

Robert Gober (Wallingford, Connecticut, 1954). Su obra contiene fuertes resonancias autobiográficas, privilegia la emoción frente al concepto. Su discurso artístico es crítico.

Sin título. Pila de esquina (1983), se integra en una serie de pilas de distintos tamaños y formas. Más allá de este objeto en concreto, Gober se distancia tanto del *readymade* como del *objet trouvé*, pues no actúa como un apropiacionista ni utiliza objetos encontrados sea cual sea su procedencia, sino que fabrica a mano todas sus piezas, los vaciados en cera para sus senos, piernas, torsos y traseros humanos, en los que incluye vello verdadero y tejidos. De esta manera, el objeto cotidiano o la anatomía humana se trastocan en una presencia siniestra, amplificada cuando piernas y trozos de cuerpo parecen surgir de la pared o haber sido seccionadas por ésta. Aun así, Gober reconoce sus préstamos iconográficos, los cuales proceden de muy distintos orígenes: la caricatura periodística, el catálogo de grandes almacenes, El Bosco o René Magritte. De este último ha tomado la imagen para su *Puro* (1991), un gran cigarro de 180 cm de largo, "el tamaño del cuerpo", en palabras del artista. Queda claro que Gober utiliza el hombre como medida artística y su entorno como espacio de exhibición.

Sus esculturas de cera remiten a la idea de fragmento con el diseño de "patterns" (patrones) para textiles y papeles pintados y pretende incidir en la noción de serie, pero también en la de anestesia perceptiva, derivada del fenómeno de repetición. En lo procesual, se encuentra a medio camino del artesano y del industrial, aunque recuerde el método *duchampiano*. En lo conceptual, sus obras son el soporte de denuncias dirigidas contra una sociedad de consumo y carente de capacidad crítica hacia lo que le viene dado del exterior, al tiempo que se hace eco de las discriminaciones raciales y sexuales que imperan en la cultura norteamericana actual, denunciando el rechazo social de los enfermos de sida. Robert Gober es catalogado dentro del arte conceptual y el neoexpresionismo americano.

Se traslada a Nueva York en 1976, ciudad donde radica hasta el día de hoy, y donde expondría por primera vez su trabajo. El inicio de su carrera profesional no es precisamente haciendo arte, pero sí ligado a él. Trabaja como carpintero haciendo bastidores para lienzos y pedestales para esculturas, además renueva apartamentos y construye casas de muñecas. Desarrolla su arte como la representación sintomática de un

acontecimiento traumático en el cual el objeto artístico se convierte en la catarsis de los elementos internos que habitan en el sujeto. El tema recurrente en sus primeros trabajos fueron los objetos de uso común: lavamanos, puertas, camas, que eran elaborados meticulosamente a mano con una estética hiperrealista.

Instalaba sus lavabos en pares inconexos que semejaban parejas o combinaba un par para formar un único objeto, como si de siameses se tratara. Alargaba los lavabos, los combinaba, jugaba con ellos, y con estos cambios pronto empezaron a parecerse más a mutaciones genéticas que a simples reproducciones.

Posteriormente realiza una serie de camas y cunas de bebés, realizadas en madera y pintadas con esmalte blanco, que incluían su ropa de cama, almohadas, edredones y demás. Algunas modificadas geoméricamente o con ligeras inclinaciones que las vuelven funcionalmente inoperantes. Cuestionando así el tema de la formación de la personalidad del sujeto.

Es el caso de *Social Blond* (2004), una cuna abierta por un extremo que cuestiona el límite de la libertad de la persona desde su nacimiento, el cual es catalogado dentro de las normas establecidas por la sociedad, al igual que los patrones sexuales. Gober cuestiona los límites de la sexualidad con objetos cotidianos atípicos, en forma de “y” o en diagonal, lavamanos con varias perforaciones o cunas triangulares.



Fig. 7 Robert Gober, *X Playpen*, 1987.

A menudo las piezas tienen algo de ropa, pentagramas tatuados, velas, tubos o perforaciones que evocan las intrincadas relaciones del arte con el deseo sexual y la muerte. Su arte siempre parte del recuerdo y del trauma. Robert Gober retoma la tradición del ready-made de Duchamp

pero de manera artesanal, donde cada objeto sin importar la escala es elaborado, pintado y moldeado a mano por él o sus colaboradores rescatando la tradición renacentista del objeto artístico.

Además reivindica y refresca a la escultura contemporánea, la incorporación de temas humanos olvidados por sus predecesores que apelaban al racionalismo y la geometría, Gober le da un giro a la práctica artística, completamente, introduciendo temas carnales, sexuales, el deseo y lo homosexual, la nostalgia y la infancia perdida que nos recuerda que estamos vivos. En cada una de sus piezas resalta la lograda estrategia de apropiación que Gober utiliza por medio del kitsch, en la que se adueña de conceptos cotidianos, mundanos y religiosos para sorprender cada vez más.

3.3.2 Thomas Schütte. La condición humana.

En cambio, Thomas Schütte (Oldenburg, Alemania, 1954), refleja la permanente indagación a través de un constante diálogo crítico del artista con el arte del pasado. La potencia de la estética de Schütte se basa en avanzar mirando hacia atrás, bien sacando modos anteriores de su propia creación o por medio de préstamos de otras culturas y épocas.

La producción de Schütte abarca desde la arquitectura y la decoración a la escultura, la estatuaria pública, la instalación y el dibujo. Considerado tradicionalmente como escultor, sus primeros pasos los da en el terreno pictórico. En 1975 se forma con Gerhard Richter (1932), de quien hereda su postura crítica de la pintura de vanguardia, del mismo modo que recibe las ideas para subvertir los modelos pictóricos convencionales por parte de sus seguidores, sobre todo de Daniel Buren (1938) y Blinky Palermo (1943-1977). De estos años son sus papeles pintados y frisos ornamentales, reflejo del carácter efímero del arte.

Pronto el artista gira hacia lo funcional creando modelos de maquetas arquitectónicas. Son más construcciones conceptuales que proyectos para edificios reales, que abarcan un amplio espectro de tipologías constructivas -tribunas, villas, un hotel para pájaros-, normalmente instalados junto a espacios públicos, evocadores de entornos más opresivos y controlados. Sus maquetas son esculturas arquitectónicas diseñadas para lo fugaz, aunque terminaría construyendo una de sus casas a escala natural.

En sus proyectos de los años 70 y 80 se refleja la crisis de identidad individual y colectiva que se vivió en Alemania. En 1970 realizó su primera exposición individual. En el año 1975 se introduce en el diseño,

demostrando las posibilidades que esta disciplina aporta al arte y que desarrolló con sus frisos ornamentales y papeles pintados.

Su reconocida creación *Gran pared* realizada en 1977, fue compuesta por más de 1.000 ladrillos, donde se observan pinturas abstractas.

En el año 2012 se presenta la primera exposición dedicada al artista en Italia, en el Museo Castello di Rivoli. Su creatividad se pone de manifiesto en la serie *Frauen*, con mujeres tendidas en una mesa en diferentes posturas, unas más definidas que otras. Esta serie constaba de 18 esculturas reproducidas en bronce, aluminio y acero, algunas de ellas en colores brillantes, expuestas junto a 100 acuarelas. En la entrada de acceso al castillo, el espectador era recibido por dos monumentales esculturas llamadas *Enemigos Unidos*, de cuatro metros de alto. Las formas están relacionadas con personas de edad avanzada, rostros angustiados y la cuerda que los une, casi dibuja las figuras.



Fig. 8 Thomas Schütte, *Enemigos Unidos*, 2012.

The Strangers, 1992. Consiste en una serie de grandes figuras, modeladas en arcilla y pintadas con una apariencia esmaltada. Dispuestas en tres grupos familiares, las figuras, sin expresión y con los ojos cerrados, están atrapadas en silencio, en una animación suspendida. Recordando a la escultura funeraria etrusca, las figuras de los pórticos medievales y las muñecas rusas, cada una es cuidadosamente diferenciada, descrita por la ropa y por las características faciales. La temática que explora Thomas Schütte es, en su esencia, una exploración de la condición humana.

3.3.3 Juan Muñoz. Bordes y límites en los significados.

Otro caso que queremos considerar de personalidades concretas que

contribuyen a proporcionar una visión matizada de nuestro recorrido por las prácticas escultóricas de estos últimos tiempos es Juan Muñoz (1953-2001). Muñoz está considerado un referente en la renovación de la escultura contemporánea.

Juan Muñoz forma parte de la primera generación de artistas que reintroducen la figuración en la escena artística y posee además una extraordinaria habilidad para urdir narraciones en atmósferas cargadas de teatralidad. En su obra existe una gran tensión entre los espacios irreales y los tangibles, con referencias al mundo de la magia, la ilusión y el misterio. Sus figuras, entre las que se encuentran acróbatas, enanos, bailarinas y personajes orientales, poseen una presencia física extraordinaria. Sus signos son el silencio, la soledad y la incomunicación que adquieren un especial protagonismo en su creación artística, como en su serie *Escenas de conversación* que comenzó en 1991, donde interaccionan entre sí diversas figuras humanas con rostros inexpresivos y bases esféricas.

Juan Muñoz bucea buscando qué hay detrás de la apariencia, se acerca una y otra vez con ojos -y mirada- renovados, pasea en torno, conversa. Consciente de la importancia del vacío, del espacio, crea escenarios en los que sus esculturas sugieren, nunca cierran, nunca se ofrecen como evidencias ni como imágenes finales. Existe una reflexión muy atractiva sobre los tiempos intermedios, la espera, el lugar o el momento en el que se define la obra. Una reflexión que le permite ser poético incluso en las obras de escala arquitectónica, caso de la preparada para la Tate Modern londinense, que compagina con otras aparentemente desnudas: las piezas de voz, música y sonido, cuyo destino debía ser la radio y su destinatario un público menos especializado. La eterna tentación de la obra total frente a la necesidad del registro intimista y anónimo de la voz; el espacio exterior, público, frente al interior; el continuo eco de las conversaciones anónimas, frente a la limpieza de la confesión.⁸

Entre las primeras figuras de Muñoz había acróbatas de madera con miembros articulados, pequeñas bailarinas de manos en forma de campana o de tijera, cuya parte inferior estaba encajada en moldes bulbosos semiesféricos, y muñecos de ventrílocuo, todos ellos necesitados de un maestro que los moviera y animase. Es a comienzos de los noventa cuando el artista comienza a trabajar en una serie nueva, *Escenas de conversación*. Se componen de figuras anónimas, de rasgos genéricos y despersonalizados, que se reúnen con

8. Miguel Fernandez Cid, "La renovación de la escultura", *El Cultural*, 17 de abril de 2009.

actitudes que muestran su interacción con los demás. La parte superior de la escultura es humana, mientras que la inferior está envuelta en una pesada base esférica. Son de un tamaño inferior al del ser humano medio y sólo se distinguen entre sí por la posición de sus brazos o por su ubicación. Un primer ejemplo de este tipo de obra es el bronce titulado *Listening Figure (Figura que escucha)*, de 1991, compuesto por cinco personajes; uno de ellos, a pesar de formar parte del grupo, se encuentra separado, contra la pared. La obra *Conversation Piece (Escena de conversación)* de 1996, está compuesta por cinco figuras con formas y superficies abultadas debido a la resina y la arpillera.

A mediados de la década de los noventa, algunas de las figuras de Muñoz cobraron una forma más humana, y sus piernas, aunque todavía carecían de pies, se habían librado de sus pesados lastres. Vaciados a partir de un busto cerámico de estilo art nouveau, todos sus personajes tenían idéntica fisonomía, de rasgos asiáticos y expresiones que apuntaban a la carcajada.



Fig. 9 Juan Muñoz, *Many Times*, 1999.

Many Times (Muchas veces), de 1999, es una gran composición, formada por cientos de figuras idénticas; todas ellas actúan como espejos de los demás. La obra acentúa la sensación de aislamiento del observador, que puede caminar entre ellos como si con su fija mirada no pudieran verle.

“I build these works to explain to myself things that I cannot understand otherwise. The work should somehow remain enigmatic to me”.⁹

9. Juan Muñoz, citado por Lynne Cooke, “Juan Muñoz: Interpolations”, en Juan Muñoz,

La obra de Juan Muñoz explica Vicente Jarque, “es un buen ejemplo de trabajo cifrado en los bordes, en los límites del significado, desde el momento en que se asume la prioridad de lo humano en el marco de algo que, siendo humano, deriva de condiciones que el hombre no ha podido generar, sino solo interpretar. En esos dominios, el cuerpo visible no puede ya presentarse bajo la imagen de un sujeto presuntamente pleno. Ha de incluir los espacios que le rodean y cobrar un sentido, tal vez sesgado, siempre incierto, subrayando la vulnerabilidad de su ubicación.”¹⁰

ed. Karen Kelley (Nueva York: Dia Center for de Arts, 1999), 2. Catálogo de exposición.
10. Vicente Jarque, “La figura táctil, o las imágenes de Juan Muñoz”, *Arte y parte*, n° 32. (2006): 31.

3.4 Prácticas en otros campos de acción.

3.4.1 Pepe Espaliú. El discurso de la identidad a través del contacto humano.

Pepe Espaliú nació en Córdoba en octubre de 1955. En 1974 se trasladó a Barcelona desarrollando exposiciones y performances de temática conceptual. En 1983 se integró en el grupo que, desde Sevilla, editó la revista *Figura* (1983-1986), y a partir de la exposición colectiva *Sevilla: Ohne title* (Galería La Máquina Española, 1986), pasó a formar parte de los artistas de esta galería sevillana. En 1986 residió en Sevilla, donde inició un ciclo de pinturas con fuerte connotación simbólica mediante imágenes de ojos, espinas, jeringuillas, cruces gamadas y colores oscuros.

Su temática estuvo siempre marcada por intensas referencias personales como los discursos sobre la identidad y los conflictos con su naturaleza homosexual, será a partir de este momento cuando estas percepciones y símbolos se manifiesten de forma más evidente e insistan obsesivamente sobre lo prohibido, lo velado y lo diferente. Así se aprecia en las series *Glovesmaking*, *Patrones*, *Máscaras* y *Santos*, todas realizadas a lo largo de 1988.

De las esculturas de Pepe Espaliú, las series jaulas y muletas ejemplifican sus conceptos de experimentación y de existencia:

Las jaulas y las muletas llevan los ejes fundamentales de los Carrying hacia su extremo conceptualmente más duro: todas las ideas referidas al desplazamiento, al hecho de aislarse del suelo, a la imagen del transporte asistido, a la metáfora de lo doble y a la relación con el otro, a la alegoría del amor, del sustento, del oscurecimiento, del transportar y soportar lo insostenible, a la metáfora de la escisión y de la enfermedad, en definitiva, se suman a la presencia de esa poderosa mente giróvaga, a esa necesidad de desvincularse de las ataduras físicas y materiales para dar paso únicamente a los lazos que estrechan las almas y los espíritus, por medio de unos símbolos que avanzan y retroceden de un modo feroz, in respiro y alejándose por completo de los sistemas al uso, primando cada vez más los significados espirituales por encima de comprensiones de orden más físico, insistiendo en la capacidad alegórica de erigirse como un sistema de conocimiento de uno mismo, como una autoconciencia del existir.¹¹

11. Manel Clot, "Dos palabras sobre el amor (una idea del desastre)", en *Pepe Espaliú*. (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994).

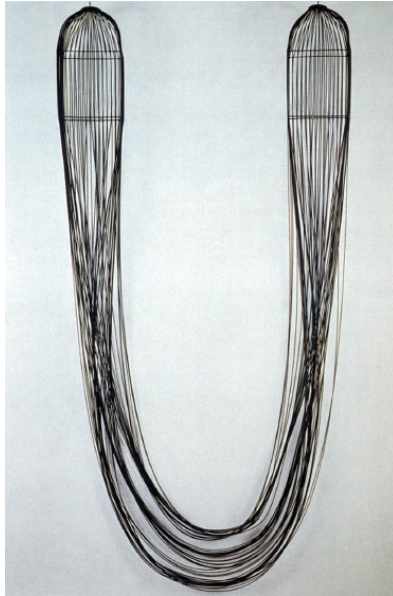


Fig. 10 Pepe Espaliú,
The Gospel According to Saint Matthew, 1992.

En 1990, y mientras residía en Nueva York, tuvo conocimiento de su condición de enfermo de sida. Intentando distanciarse de la enfermedad se desplazó a México, pero decidió volver a España e implicarse en la acción social a favor de estos enfermos. Es el momento de sus esculturas denominadas *Carrying*, las jaulas ensambladas y las diferentes variaciones realizadas con muletas, que cerrarán su ciclo creativo.

En San Sebastián, impartiendo un taller, ideó la acción *Carrying*, en la que era portado por dos personas por las calles. Esta acción adoptaba el modelo de escultura social propugnado en su día por Joseph Beuys al tiempo que evocaba a los colectivos gays de Nueva York.

El 1 de diciembre de 1992 se repitió esta acción en Madrid, en un recorrido que iba desde el Congreso de los Diputados hasta la entrada del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, concitando un gran interés social y mediático.

En el verano de 1993 se desplazó a Arnheim (Holanda) donde realizó la performance *El nido* durante el festival Sonsbeek. Murió en Córdoba poco después, el 2 de noviembre de 1993.

En el nido, obra realizada en 1993 por Pepe Espaliú, las muletas se sostienen unas a otras formando un círculo. En el espacio vacío central apenas cabe un hombre erguido, aunque éste se vería atrapado e inmovilizado en su interior. La forma de la muleta guarda una íntima relación con el cuerpo humano: ésa es su función; es una palanca y a la vez un apoyo. Con una muleta bajo cada brazo, haciendo los mangos

con las manos, quienquiera que se valga de ellas podrá desplazarse de un extremo al otro de la habitación, avanzar por un pasillo, por la calle; inicialmente con cierta dificultad, pero luego le irá cogiendo el tranquillo a sus muletas.

Poco a poco irá reforzando los músculos de los hombros, los bíceps y los antebrazos; se irá haciendo a ellas y será capaz de deambular de un lado a otro con sorprendente facilidad.¹²

3.4.2 Félix González-Torres. Las relaciones y los gestos.

Félix González-Torres es un artista íntimo y a la vez político. Nacido en Cuba en 1957, tras vivir en Madrid y Puerto Rico, termina instalándose en Nueva York en 1979. Ha sido siempre un artista muy comprometido, entre 1987 y 1991 formó parte del colectivo artístico Group Material que trabajaban en el activismo cultural.

La instalación, *Untitled (North)* 1993, de Felix Gonzalez-Torres esta compuesta por bombillas de 15 vatios, cables de extensión, tomas de luz de porcelana, y las dimensiones varían con respecto al espacio donde se expone la obra.



Fig. 11 Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (North)*, 1993.

Esta instalación trata del amor entendido como una constelación de emociones y experiencias vinculadas con el afecto, con el deseo, con el

12. Adrian Searle, "Como vivir dos veces: Pepe Espaliú", en *Pepe Espaliú*, ed. Raul Rispa y Valeria Varas (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003), 55.

cuidado y el sentimiento de intensa atracción por otro, con el dolor por la ausencia o la pérdida del ser amado. El objeto del amor es siempre determinado y específico: sus seres queridos, su pareja, sus amigos. A la vez, muchas de las piezas de Gonzalez-Torres extienden ese gesto al espectador, generando una relación de uno a uno, de intimidad, entre éste y la obra.

Para sus primeras obras creaba listas con referencias de diferentes elementos históricos, sociales o culturales. En obras similares mezclaba fechas y eventos de diferentes personas. Gonzalez-Torres invita a reflexionar sobre la construcción de la memoria colectiva y personal. También hay, en sus obras, listas con fotografías, como en *Untitled (Death by gun)* donde nos muestra las imágenes de todos los muertos por disparo en una semana en Estados Unidos.

El trabajo de Félix González-Torres está profundamente marcado por su vida personal, González-Torres era homosexual, su pareja, Ross murió a causa del sida, como años más tarde le ocurriría a él. Sus piezas pueden parecer amables e inofensivas aunque nos esté hablando de temas políticos, o incluso de la muerte.

Como en una de sus obras más famosas *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, una montaña de caramelos que debe pesar lo mismo que Ross. El público es invitado a llevarse caramelos en su visita, de manera que simbólicamente alude a su desaparición. Con esta obra, González-Torres no sólo cuestionaba la idea de obra de arte inalcanzable, sino que además incidía en la participación del espectador como parte integrante en la obra de arte. Criticaba así el monumentalismo y falta de conexión real con el público de otros tipos de arte. Esta obra es un perfecto ejemplo de cómo una pieza, en principio tan personal, tratando sobre la fragilidad de la vida y el duelo por una muerte, a su vez nos hace reflexionar sobre otro tipo de conceptos de la teoría del arte. Los caramelos es una obra que se desmaterializa literalmente en la boca, dulcemente y termina activando la relación con el espectador. El sentido de la obra de González-Torres permite dobles, triples, múltiples lecturas, con infinitas posibilidades de interpretaciones y por último estimula la imaginación del espectador.

La participación del observador, el arte relacional, es una constante en su obra, como en los montones de papeles con datos o imágenes, en los que además cuestiona la idea de la obra de arte como algo único.

Otra de sus obras más populares fueron las 24 vallas publicitarias que González-Torres instaló en Nueva York con la imagen de su cama vacía,

con el rastro de dos cuerpos ausentes, tras la muerte de su pareja. Es una obra que nos habla de temas tan duros como la muerte, el sida o el dolor por la pérdida de un ser querido. La ausencia.

Su arte, de formas efímeras y técnicamente sencillas nos muestra como no son necesarios grandes medios ni despliegues para tratar temas tan complejos y variados, desde el amor a la política, de la sexualidad a la museografía.

Y Nicolas Bourriaud habla de sus formas, esculturas que se caracterizan por una dualidad sin oposiciones:

El número dos es omnipresente, pero no se trata nunca de una oposición binaria. Por ejemplo, dos relojes que marcan la misma hora, (Untitled. Perfect love, 1991); dos almohadas sobre una cama desecha, aún con las marcas de los cuerpos (24 affiches, 1991); sobre la pared, dos lámparas con los cables enroscados (Untitled, March 5th #2, 1991); dos espejos, uno al lado del otro (Untitled, March 5th #1, 1991): la unidad de la base de Gonzalez-Torres es lo doble.¹³

Y sigue Bourriaud:

En una exposición de Gonzalez-Torres vi a unos visitantes juntando caramelos y llenándose los bolsillos, lo que los enviaba de vuelta a su comportamiento social, a su concepción acumulativa del mundo, mientras otros no se animaban o esperaban a que su vecino sacara un caramelo para hacer lo mismo. Los *Candy pieces* plantean así un problema ético bajo una forma aparentemente anodina: nuestra relación con la autoridad y el comportamiento de los guardias en los museos; nuestro sentido de la medida y la naturaleza de nuestras relaciones con la obra de arte.¹⁴

3.4.3 Pierre Huyghe. Relatos o modelos que propone la sociedad.

Pierre Huyghe (Francia, 1962) presenta para la DOCUMENTA de 2013. Kassel, Alemania, Untitled (2011-2012) *Alive entities and inanimate things, made and not made. (Entidades vivas y cosas inanimadas, hechas y no hechas.* De dimensiones y duración variable).

13. Nicolas Bourriaud, "Copresencia y disponibilidad: La herencia teórica de Félix Gonzalez-Torres", en *Estética Relacional*, trad. Cecilia Becerro y Sergio Delgado (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008), 60-61.

14. Ibid, 68.

Los parques a partir del siglo XVIII, en la tradición Inglesa, se extendieron por toda Europa como “islas” de la naturaleza en el medio urbano, con puentes, casas pequeñas y arroyos. La burguesía contempla el campo de una forma sentimental, como respuesta a la rápida urbanización. La naturaleza se convirtió en algo que debía ser visto y vivido tranquilamente. Los parques reflejaban la ideología modernista. Un pequeño ejército de trabajadores de mantenimiento mantenía el ecosistema y botánicos gestionaban cuidadosamente las flores y las plantas.

La instalación de Pierre Huyghe consta de: un espacio, la naturaleza. El paisaje, un no lugar. Arena fangosa, desecho y basura, una montaña de compost, hormigón, asfalto, arena, tierra y materiales de construcción. También una escultura clásica semitendida de una mujer con un panal de cera en la cabeza, abejas, termitas, un árbol recién plantado, plantas de marihuana, hierbas venenosas, otra planta *impatiens glandulifera* del Himalaya, de color rosa, flores de trébol también de color rosa. Y por último un cuidador de perros. Un podenco ibicenco adoptado desde España, llamado “Humano” llega al parque todas las mañanas con el cuidador para pasar su día en el parque y volver todas las noches a su casa. “Human”, una hembra de podenco Ibicenco sin hogar fue recogida en las calles de España. El podenco Ibicenco es una raza especial creada en España para cazar conejos. Ha sido una práctica común que a los perros podenco se les mantenga desnutridos para que sean más eficaces como cazadores. A través de una organización que se dedica a la búsqueda de hogares para los perros sin hogar, “Human” fue adoptada por el encargado de proyectos de Pierre Huyghe para Documenta (13), que le ha dado un nuevo hogar en Kassel. Una de sus patas es de color rosa.



Fig. 12 Pierre Huyghe, *Untitled*, 2011-2012.

El proyecto de Pierre Huyghe en el parque de Kassel es un espacio para

el compostaje, una matriz para “mundializarnos” a través de una alianza entre arte, los seres vivos y las cosas, donde la cultura se convierte en culturas, incluida la esfera biológica. El conjunto de operaciones que se produce entre todos estos elementos no tiene guión y aún transcurre. Hay antagonismos, asociaciones, hospitalidad y hostilidad, corrupción, separación y degeneración, o colapso sin encuentros.

Desde tiempos inmemoriales los animales han estado participando en las actividades humanas, incluyendo recientemente formas culturales como el arte, el teatro y el cine. En el siglo XX, surgieron movimientos para proteger los derechos de los animales en estos contextos de espectáculo y explotación. En este trabajo, se permite a los organismos vivos evolucionar y crecer, y tener su propia vida, también permite a una audiencia cuestionar la suposición acerca de la obra de arte como algo distinto de la naturaleza, o del vivir, morir de las cosas. *Untitled* simboliza el derrumbe actual en el que se adentran las cosas. El detritus y el compostaje como metáforas de nuestro espíritu de época. El artista negocia con el propio parque. La escultura está viva y provoca sensaciones contrastadas. La incertidumbre del sitio desaparece. Un atractivo delicado en la intrincada relación con el organismo y la estructura más o menos concreta emerge. Se invoca críticamente la delicada relación entre lo artificial y lo natural. El artista utiliza el término de situaciones construidas, más que la ficción. Hay una diferencia entre ilusión y ficción, entre imaginario y realidad. Pero también usa la colectividad, construye una nueva estructura sobre los diferentes protocolos de la exposición. La exposición no es un fin sino un proceso, un pasaje, un estado. Tiempo.

Las diferencias entre las prácticas artísticas de la década de 1990, inmersas en temas como la globalización y la movilidad, y las actuales, más conscientes de los problemas económicos y políticos, son claras, y estaban en el debate que esta obra representa la totalidad del mundo y presenta los síntomas de su descomposición. Escribe Nicolas Bourriaud: “Si Tiravanija le propone al público de sus exposiciones unos modelos de relatos posibles cuyas formas conjugan el arte y la vida cotidiana, Pierre Huyghe organiza su trabajo como una crítica de los relatos modelos que nos propone la sociedad.”¹⁵

El artista francés Pierre Huyghe explora la pared como un artefacto de estar, y pone de relieve la transformación permanente de la galería como una gran esfera. Y Bourriaud habla sobre Huyghe:

15. Nicolas Bourriaud, “El uso de las formas”, en *Postproducción*, trad. Silvio Mattoni (Argentina: Adriana Hidalgo, 2004), 60.

El trabajo de Pierre Huyghe pretende sacar a la luz esos guiones implícitos e inventar otros que nos volverían más libres; si los ciudadanos pudieran participar en la elaboración de la biblia de la sitcom social en lugar de descifrar sus lineamientos, ganarían en autonomía y libertad.

Al fotografiar a unos obreros en plena labor y al exponer luego esa imagen mientras se hacían esos trabajos en un panel de cartelería urbana que está ubicado encima de la obra de construcción (obra Barbés-Rochechouart, 1994), propone una imagen del trabajo en tiempo real: la actividad de un grupo de obreros en una obra urbana nunca se documenta y la representación en este caso la reproduce como si fuera un comentario en directo. Porque en la obra de Pierre Huyghe la representación en diferido es el punto cardinal de la falsificación social; se propone devolverles su palabra a los individuos, mostrando la invisible tarea de doblaje mientras se está realizando.¹⁶

3.4.4 Dominique Gonzalez-Foerster. Ambientes y atmósferas, escenografías, paisajes y climas.

Dominique Gonzalez-Foerster (1965) es una artista francesa. Ella es conocida por su gran variedad de trabajos en vídeo, fotografía y sobre todo por las instalaciones espaciales.

Para su exposición personal en la Galeria 303 de Nueva York en abril de 2014, Dominique Gonzalez-Foerster, presenta *Euqinimod & Costumes*, con una nueva tipología de obras, al revelar una parte inusual de sus archivos personales desde mediados de los años sesenta hasta ahora, íntimo y social, y tanto fetichista como sintomático: la ropa personal, textiles y objetos personales, son readymades y narrativas. El armario constituye un nuevo campo de exploración en el yo biográfico.

Los tejidos y prendas de vestir se consideran no sólo materiales y superficies, sino también objetos de la meditación y la ensoñación. La ropa aparece a través de trajes, narraciones y ficciones que reflejan un ser interior fragmentado y múltiple. En esta exposición utiliza su ropa personal y sus objetos íntimos como medio y material para la exposición.

Dominique en sus instalaciones propone atmósferas, climas y situaciones poco definidas y abiertas a interpretaciones múltiples. El interior privado, doméstico sería un relato sobre uno mismo, un fragmento o secuencia de la vida cotidiana en escenas donde el pensamiento es capaz de revelarse.

16. Nicolas Bourriaud, "El uso de las formas", en *Postproducción*, trad. Silvio Mattoni (Argentina: Adriana Hidalgo, 2004), 60.

Nicolas Bourriaud explica sobre la obra de Gonzalez-Foerster: “El punto crucial de las experiencias de Gonzalez-Foerster es el dormitorio que, reducido a un esquema afectivo (algunos objetos, colores), materializa el acto de la memoria no solamente emocional sino estético, dado que su organización plástica en sus instalaciones remite al arte minimalista.”¹⁷

El último proyecto de Gonzalez-Foerster se llama *SET / Sitio Experimental Tropical*, lo empezó en el año 2004, es su propia casa en el barrio de Santa Teresa en Río de Janeiro. Santa Teresa es un barrio europeo de finales del siglo XIX en un monte a las orillas del centro de Río. El SET (Sitio Experimental Tropical) es una casa antigua renovada, tiene una terraza y una vista panorámica de la bahía de Río de Janeiro. La intervención de DGF ha consistido en renovar la casa, introducir un piso de piedras blancas y negras que recuerdan las curvas del diseño de pisos de Burle Marx y una balaustrada pintada de rosa que contrasta con el verde de la vegetación, evocando la combinación de colores verde/rosa de una Escuela de Samba. Un observatorio para disfrutar y describir los efectos de la “tropicalización” pero también puede ser utilizado como un espacio gigante para protegerse y aislarse de un exceso de presión. El panorama frente a la terraza es una historia que no ha sido escrita y que se está escribiendo, trata de la vida urbana tropical, la vida.



Fig. 12 Dominique Gonzalez-Foerster, *SET / Sitio Experimental Tropical*, 2004.

El trabajo de Gonzalez-Foerster funciona a la vez como ambientes y atmósferas, escenografías y paisajes, experimentos a ser completados por el “espectador”. La idea de la obra de arte penetrable, donde el espectador y el espacio por medio de la experiencia se convierten en uno solo. Gonzalez-Foerster utiliza también el psicoanálisis en muchas de sus

17. Nicolas Bourriaud, “El uso de las formas”, en *Postproducción*, trad. Silvio Mattoni (Argentina: Adriana Hidalgo, 2004), 68.

propuestas buscando la apertura a nuevos espacios, escenarios.

3.4.5 Danh Vo. Objetos simbólicos.

El artista danés de origen vietnamita Danh Vo (1975), y su familia, huyeron de Vietnam en un barco de madera hecho en su casa un par de años después de la victoria de los comunistas, cuando Vo contaba sólo cuatro años de edad.

En su exposición *Homo sapiens*, en la galería Marian Goodman en Londres, como en gran parte de su obra, la intersección de lo histórico y lo personal se explora a través de artefactos, documentos y fotografías, fragmentos, pidiendo al espectador encontrar su contexto. Utiliza una escultura romana de mármol del siglo II y una escultura gótica policromada, un fragmento de una estatua de un niño, una columna de mármol estriado, un torso de mármol de Apolo, todos estos fragmentos se combinan con pedazos de madera en bruto o dentro de cajas vintage con los logos de lo que en su momento contenía (whisky, Johnny Walter). Una cabeza de un querubín de roble del siglo XVII está metida en una caja de madera con unas ranuras en sus hombros, única señal de las alas que ya no están.



Fig. 13 y 14 Danh Vo, *Homo sapiens*, 2014.

Vo explora las intersecciones que tienen lugar entre las experiencias personales y los eventos históricos, y estudia en particular la propagación, el impacto y las mutaciones del catolicismo a través de los procesos de colonización. Su obra refleja las paradojas inherentes a la construcción de la identidad, y el uso que le da a los objetos evoca las circunstancias históricas que dieron forma a nuestro mundo contemporáneo. Vo investiga sobre la acumulación selectiva y la redefinición de la noción de sentido, empeñado en visualizar la ideología visual del sistema perceptivo del objeto simbólico. Las banales cajas de cartón de bebidas de todo tipo, realizadas con pan de oro, además del título indican el peso en gramos del material empleado. Aluden al valor inherente a la interiorización de

una cosa. Quebrantan la ley tautológica del calco e imitan la perfección del proceso simbólico, la mecánica del valor en arte se superpone a los movimientos del inconsciente. Nada es más precioso que la pura significación personal. Indaga en los códigos, en la multiplicación de documentos, la multiplicación de identidades: permisos de conducir, pasaportes o tarjetas de crédito son parte de su material de trabajo.

También ataca directamente al nivel simbólico, que corresponde a la tarea de desmenuzar la Estatua de la Libertad. *We the people* (2010-2013). Es un proyecto a largo plazo para reconstruir la Estatua de la Libertad diseñada por Frédéric Bartholdi como propaganda política y que se convirtió en un símbolo del inmigrante. Fragmenta el monumento. Su réplica en cobre a escala 1:1 está diseminada en pedazos idénticos al original, en diversos lugares, museos y espacios de arte de todo el mundo. Exactamente como el extravagante e ideológico concepto de libertad, nacido con la revolución francesa.



Fig. 15 y 16 Danh Vo, *We the people*, 2010-2013.

Danh Vo reinvestiga la forma de lo colosal, como esa libertad paradójica que se erige como puerta de entrada de la inmigración de los Estados Unidos hacia el Oriente y que ha regulado durante más de un siglo los flujos migratorios. El artefacto llegó a Nueva York en fragmentos y con el mismo proceso de prefabricación regresa como detritus de esculturas modernas y pobres. Vo solo recrea la “piel” fina de cobre de la estatua y revela el interior del monumento, frágil conceptualmente y por consiguiente, maleable en su significado. A la descomposición de la escultura de Bartholdi se unen otros materiales fruto de meditados incursiones y adquisiciones en subastas, que utilizará como parte de sus

esculturas.

La ville lumière, es otra pieza que consiste en tres grandes lámparas de araña que iluminaban las salas del antiguo Hotel Majestic donde, en enero de 1973, se firmaron los acuerdos de paz que pusieron fin a la guerra entre Estados Unidos y Vietnam. El artista las adquirió en 2009, convirtiéndolas en testigos silenciosos de una guerra que continuó hasta 1975, signo poético reconstruido titulado con la fecha y la hora en la que se desmontaron.

3.4.6 María Lobota. Significado y sentido.

María Loboda (Cracovia, Polonia, 1979) practica una suerte de arqueología contemporánea mediante la recontextualización de objetos cargados de significados latentes que permiten nuevas asociaciones libres. En ellos coexisten diversos estratos de significado: el museo concede un espacio de seguridad, pero lo que allí se presenta puede ser potencialmente amenazante, siniestro o sutilmente aterrador.

Loboda intenta actualizar la memoria de las diversas tradiciones en las que vive inmersa, dando vida a objetos e ideas que alguna vez fueron pensados y realizados. Como un arqueólogo que indaga en el sistema de correspondencias de la historia de los hombres y los pueblos, teniendo presentes los más diversos planos y proyectando el material con una altísima carga emocional y poética. Su trabajo puede caracterizarse por su amplitud, tanto en el diseño artístico como en su ejecución, una investigación siempre en proceso o como un ámbito de estudio sobre un mundo que ha pasado ya y que está pasando, algo que no parece tener un final. Trabaja sobre la psicología no como ciencia sino como poesía. Guiños hacia la idea de significación, de un modo dinámico: una cosa significa la otra, un material o un color se corresponden con otro material, y por supuesto hay vacíos en todo este sistema de conexiones. La distinción entre significación y sentido es una cuestión filosófica de amplio espectro.

El trabajo de María Loboda investiga el cambio de significado en la versatilidad de los objetos y en las creencias sistematizadas, e intenta comprender ese sentido en tanto que es una corriente, un flujo. La fascinación de Loboda por el simbolismo de la antigüedad no tiene que ver con la literalidad científica del trabajo del arqueólogo, sino más bien con aspectos históricos relacionados con las corrientes esotéricas y misteriosas.

Maria Loboda coloca una escultura de una leona titulada: *Her Artillery*, una leona inspirada en una escultura de la Porte Dorée de París, que da la espalda al visitante. En el animal podemos ver un aspecto de humillación y domesticación pero también nos puede provocar un aspecto de animal fiero y salvaje, juega con un significado abierto y con diferentes interpretaciones. El tamaño de la escultura subraya la amenaza subliminal, mientras que el espectador se queda con la tarea de descifrar el significado de un par de guantes sobre los que descansa la bestia. Con un sistema codificado localiza su arte entre el tiempo presente y las huellas y fisuras en los sistemas de poder, ya sea político, artístico o estético.



Fig. 17 Maria Loboda, *Her Artillery*, 2013.

Maria Loboda basa su manera de hacer, en narraciones cruzadas para desarrollar una nueva reflexión sobre la estética y el papel del significado en el delicado equilibrio entre el orden y el caos. Maria Loboda desvía la atención del significado y busca en el código que lo sostiene, proporcionando una lectura compleja. El medio es el lenguaje o es el mensaje.

This work is dedicated to an emperor (2012). Maria Loboda participa en Documenta (2013). La obra de Maria Loboda es un bosque en movimiento, compuesta por más de una docena de árboles de ciprés idénticos. Durante la exposición los árboles se mueven, según las indicaciones de la artista, a lo largo del Karlsauepark, Kassel. Su formación de batalla se desarrolló en cooperación con un estrategia militar como una referencia al tratado *De re militari romana*. También la

escultura fue inspirada por una de las obras más conocidas de William Shakespeare, *Macbeth*, una tragedia en cinco actos.

En general podríamos volver a la noción de cultura y a su desarrollo histórico, ni las cosas ni los pensamientos desaparecen nunca, son llevadas a cuevas a lo largo de las distintas épocas, una y otra vez, con cada generación, construyendo otros estratos de sentido y de importancia.

Y Martí Manen escribe:

Francis Alÿs paseando con una pistola es verdad, aunque veamos documentación fragmentaria. Rirkrit Tiravanija cocinando comida es verdad, aunque el contexto sea un museo. El Metropolitan a oscuras de Rosalind Nashashibi y Lucy Skaer es verdad, aunque sea difícil ver algo en los flashes que disparan y filman. La Sudáfrica de David Goldblatt es verdad, los tatuados de Santiago Sierra son verdad, y Panzano de Rosa Barba es verdad. El “problema” es que *el salto al vacío* de Yves Klein también es verdad, o la acción de Rudolf Schwarzkogler de amputarse el pene también será verdad para la mayoría de visitantes de museos de arte que hayan encontrado el registro de las dos piezas anteriores sin explicación alguna. Lo físico de los objetos también es verdad: Donald Judd, Richard Serra, Dan Flavin y un largo etcétera.¹⁸

18. Martí Manen, “La verdad”, en *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)* (Bilbao: Consonni, 2012), 134-135.

PARTE 2 (PROPUESTA ARTÍSTICA)

CAPÍTULO 4.
PRESENTACIÓN:
MP&MP ROSADO

CAPÍTULO 4.

PRESENTACIÓN:

MP&MP ROSADO.

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. Viviendo la página de Henri Michaux, se absorbe una mezcla de ser y de nada. El punto central del “estar-allí” vacila y tiembla. El espacio exterior pierde su vacío. El vacío, ¡esta materia de la posibilidad de ser! Estamos expulsados del reino de la posibilidad.¹

El arte construye metáforas sobre la realidad que abarca desde lo más próximo y cotidiano, hasta todo aquello que tan solo intuimos y que nos cuesta asimilar por su complejidad y magnitud. Hemos mostrado lenguajes del arte que participan del contexto cotidiano y tienden puentes entre lo público y el público, entre la persona y el colectivo, entre la ciudad y los ciudadanos, haciendo de la actitud un nuevo proceso de creación, desde el orden espacial o desde la interferencia social.

Con referencia al arte de participación, la vivencia del público en relación a la obra depende, por un lado, de la configuración última de la obra, y por otro, la del espacio y el espectador mismo, ambas actividades no son excluyentes ni consecutivas la una de la otra, sino que tienen lugar con una simultaneidad que nos hace confundirnos en los procesos. Aparte de todo lo expuesto anteriormente, quisiéramos aglutinar las ideas más destacadas.

El arte debería tener también una función y una finalidad primordialmente social porque todo arte apela a lo sensible para hacerse entender como metáfora y como forma de comunicación en la cual el artista puede dar a conocer un punto de vista con conciencia social. El arte es un generador de cambio. En esa nueva función social también podemos añadir que el

1. Gaston Bachelard, “De lo de dentro y de lo de fuera”, en *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Chanpoucin (México: Fondo de cultura económica, 2005), 256.

artista actualmente explora, desarrolla, define, experimenta y perfecciona los nuevos medios de conocimiento y de comprensión sociales para dar una mayor calidad a la vida individual y colectiva actual. Lo estético no está dissociado de lo social, desarrollando el tema de la memoria personal, también lo hacemos de la memoria cultural. Sólo es la experiencia de lugar, el proyecto y el planteamiento los que pueden convertir lo usual en estético.

El juego es un alegato contra la sociedad como maquinaria normativa. Ese paso, pasar y pasaje es el juego como la actividad más seria y rigurosa. Porque en la naturaleza del juego, la variación permanente es el comienzo. De uno a otro nombre, se impone la gratuidad de un mapa del juego. El concepto de juego no agota el significado de la obra artística sino que aporta nuevos matices, el humor, para remitir a un sofisticado universo lúdico y acaso infantil. El arte, por lo tanto, puede inscribirse y definirse como juego, reflexión, humor, emoción, absurdo, compromiso, poesía, conflicto y belleza para realizar un acercamiento a conceptos como espacio, lugar y tiempo, movimiento, memoria y realidad.

El artista innova un modus operandi visual con formulaciones escultóricas que transgreden el espacio tridimensional. El arte como comunicación. Frente al artista productor, aparecerá el artista organizador, aquel que recurre a otras ciencias en busca de certezas en sus investigaciones, como las ciencias sociales, la psicología, la comunicación o la información. Así nos encontramos con la disolución de los límites, tantas tendencias como artistas, y modos de entenderla.

El arte y sus nuevos procedimientos tratan igualmente de estructurar una especie de construcción utópica, tomando el arte como punto de partida y extendiendo sus redes a otros ámbitos del conocimiento.

Este capítulo de la tesis constituye el análisis de los proyectos fruto de las experimentaciones sobre la práctica escultórica en el transcurso de nuestra investigación que abarca diecisiete años. El conjunto ofrece una visión de nuestros signos desde la perspectiva de nuestra investigación personal conformada por 31 proyectos expuestos en diferentes espacios de creación contemporánea. En estas páginas recogemos los datos de su catalogación, reproducciones fotográficas y algunos textos explicativos o de interpretación.

Los proyectos se presentan por fecha de realización, y lugar donde se expone el fruto de la investigación, de manera que pueda resultar comprensible a cualquier lector. Todos los proyectos van acompañados de una explicación con las principales líneas argumentales, teniendo en cuenta que todas ellas fueron exhibidas en diferentes espacios, galerías de arte, Museos de arte contemporáneo de España y resto de Europa. También recogemos algunas ideas o conceptos relacionados con la primera parte de la tesis que de alguna manera nos ayudaron en la producción escultórica de los proyectos.

Las manifestaciones del colectivo andaluz MP&MP Rosado, 1971, se basa en la creación de acciones e intervenciones dentro de las prácticas escultóricas contemporáneas, recurriendo a diferentes procesos de indagación hacia el conocimiento, y reconociendo que gran parte del trabajo tiene como tema central la identidad. MP&MP Rosado en los comienzos trabajan con obras plásticas, que se desarrollan directamente en el cuerpo y lo doble, y una segunda parte donde principalmente atendemos a la instalación, y la organización de objetos. Como apunta Montse Badía:

En sus trabajos, los hermanos MP&MP Rosado (Manuel Pedro Rosado Garcés y Miguel Pablo Rosado Garcés) exploran el tema de la identidad. La presencia del doble o el otro se convierten en hilos articuladores de su investigación artística. En sus obras utilizan una gran diversidad de medios y materiales, como fotografía, pintura, escultura y, especialmente, instalaciones, en las que a veces conjugan los medios anteriores para crear unos entornos de un fuerte carácter escenográfico. Sus instalaciones (especialmente entre 2003 y 2008), nos adentran en escenas ilusorias, llenas de trampas ópticas que evidencian todo el artificio, la tramoya de la representación a la que estamos asistiendo... MP&MP Rosado trabajan con objetos y situaciones cotidianas, muy reconocibles, pero con pequeñas diferencias respecto a la realidad y esto es lo que los hace inquietantes, lo que nos adentra en una realidad con fisuras, que nos acerca a otra dimensión, la que no se ve, ni se nombra, lo que se desconoce, lo que no se sabe con certeza. En ese sentido, la función del arte está clara para MP&MP Rosado: “Ayudarnos a construir el yo, como un inmenso espejo en el que nos reconocemos.”²

2. Montse Badía, “MP&MP Rosado”, en *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz* (Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de estudios andaluces, 2010), 64.

Cada proyecto realizado se desarrolla en torno a un elemento o imagen, al que conferimos entidad visual y plástica a través de distintos elementos y soportes. Concebimos el acontecimiento como un espacio de intercambio, como un lugar de combinación entre la creación personal y la celebración colectiva, ambas comparten la forma de ver y entender el mundo.

Los últimos proyectos que incluimos en la tesis utilizan ese lenguaje artístico que invita a la participación. En el proceso de trabajo hay una mirada sobre el mundo, reciclando objetos con gestos simples. En una gestión conceptual, donde se mezcla la dimensión material de la obra con una determinada realidad cultural, para darle al objeto o al lugar escogido toda su complejidad. Buscamos una nueva relación con lo real, mediante la cual, más que captar un instante vivido, realizamos un montaje significativo de la realidad. Existe pues, una voluntad de universalidad, de transgredir fronteras, de abarcar y llegar a diferentes culturas y latitudes. Ritual, ceremonial, fiesta, etc., todo es pensamiento simbólico para propiciar la experiencia y el intercambio cultural.

También en el trabajo que exponemos encontramos muchas alusiones e influencias de otros artistas, creadores, escritores, humanistas.

Las exposiciones que amparan la trama de esta tesis contemplan, como ya hemos dicho, maneras de contemplar y expresar la realidad, de concebir y manifestar un mundo, la vida.

Las diferentes propuestas seleccionadas abarcan el periodo de 1997-2015 y se ha tratado de incidir en el signo de la escultura contemporánea actual, nuestras intenciones, el estado de las cosas, y de los diferentes momentos de evolución de la investigación plástica.

Todo se diluye, la línea como frontera, el límite conceptual, un lugar reservado, el espacio entre el interior y el exterior, entre lo privado y lo público. Hemos dividido cronológicamente los proyectos en cinco bloques atendiendo a los ritmos, las formas, detalles, observaciones y gestos, y por supuesto, el tiempo. Recogemos apuntes, miradas y reflexiones que aparecen gracias a estos proyectos, exposiciones. En este apartado se recogen algunos apuntes, reflexiones y conversaciones que aparecen gracias a las exposiciones, la experimentación y la presentación de la

práctica escultórica contemporánea en la cultura actual. La exposición establece encuentros para la comunicación de las ideas, y los pensamientos en conexión con la imaginación en la vida actual.

4.1 Anexos del cuerpo. Paisajes de cera. 1997-2001. (Fósiles, Portátil, Recreo, Gran sombra verde, MP&MP Rosado).

En 1997 empezábamos a desarrollar la parte práctica de la investigación sobre la escultura en la creación de hoy día. Planteamos nuestras primeras ideas sobre los límites de la escultura, la experimentación y la presentación de la obra en la sala de exposiciones. Desde nuestros comienzos, nos apropiamos de realidades insignificantes para dotarlas de significación, en la que jugamos con los contextos, entre el espacio, lo cotidiano y lo social. La escultura, tiene un valor material y un valor simbólico que depende de las circunstancias socioeconómicas y políticas del momento.

Un primer apartado, recorre cuatro años de investigación, estructuración conceptual, búsqueda de elementos, materiales, ideas para desarrollar y transmitir conocimiento. En este espacio de tiempo y gracias a la beca Daniel Vazquez Díaz de proyectos de creación e investigación de la Diputación de Huelva; y a las Ayudas de Creación Artística Contemporánea de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, nos trasladamos a Nueva York, y nos permitieron el trabajo continuado de las investigaciones que se llevaron a cabo.

Este primer apartado lo hemos titulado, ***Anexos del cuerpo. Paisajes de cera***, y apunta a los primeros objetos escultóricos pertenecientes a ideas, experimentaciones y sensaciones sobre los recuerdos, la infancia, los sueños, la ruina, el fósil, las angustias, el juego, el cuerpo, negativo-positivo, el paisaje, el doble, los gemelos, natural y artificial.

El trabajo de estos dos artistas, en este sentido, ha ido configurándose a modo de sucesivos y elaborados ensayos *emocionales*, y de imponente visibilización tridimensional, contribuyendo con ello a la intensificación de las múltiples posibilidades de la actividad artística como próspero y prometedor lugar de encuentro, relación y colisión, por una parte, y como poderoso dispositivo de activación de la memoria y sus propiedades afectivas, por otra. En estos últimos tiempos se puede tener con frecuencia la impresión de que se va produciendo una especie de *inversión* de la polaridad entre lo público y lo privado a modo de una inesperada paradoja pero que a su vez sintomatiza buena parte de los comportamientos socioculturales recientes, de las dinámicas de socialización, y de las

innúmeras mutaciones de *los instrumentos de la persuasión*: por eso no sólo aparece en transformación la configuración del *ser/individuo* sino también la categorización del *ser/conjunto* que así, y sobreponiéndose a lo que siempre han sido su rigidez, estabilidad, universalidad, intemporalidad e inmutabilidad tradicionales, está pasando a mostrarse mucho más fluctuante, inestable, plural, nómada, móvil, ficcional, heterogéneo, transversal, interzonal, emocional, maleable, contaminado, híbrido, irracional, liminar... Éste será uno de los principales ámbitos contextuales y perimetrales en cuyo seno se vienen desarrollando los sistemas operativos de MP&MP Rosado: las narraciones y *performatividades* escénicas, el doble fantasmático y la sombra del (*un posible*) reflejo gemelar espejeante y autoritario, las nuevas economías de la ficción, la radicalización y sexualización del sujeto y sus posiciones —el sujeto *político*, el *discursivo*, el *identitario*—, los estatutos de la representación y las tecnologías del presente, la transversalidad material y la pluralidad formal, la idea de un *afuera* como espacio referencial más allá del mundo exterior, la experiencia de mundo, las génesis del relato contemporáneo...³

3. Manel Clot, “Miedo escénico (y un imposible reflejo)”, en MP&MP Rosado, ed. Galería Pepe Cobo, (Sevilla: Galería Pepe Cobo, 2002). Catálogo de exposición.

4.1.1 Fósiles. 1997

1997 (11 abril 30 mayo)

Moguer. Huelva

Fósiles

Galería de Arte Contemporáneo Fernando Serrano

Obras en la exposición:

Instalación.

-Pez puzzle. 1997.

Estearina, poliéster, madera. Medidas variables. (9 piezas).

-Vida fósil. 1997.

Parafina, plástico. (4 piezas) Dimensiones variables.

-Fósiles 1. 1997.

Fotografía, estearina, parafina. Medidas variables. (5 piezas).

-Fósil 2. 1997.

Fotografía, estearina, parafina. Medidas variables. (3 piezas).

-Fósil encendido. 1997.

Fotografía, 40x60 cm.

Estearina, parafina, resina. 50x40x20 cm.

-Paisaje plástico, 1997.

Cera roja, óleo, resina y pinos. medidas variables. (10 piezas).

Lam. 1

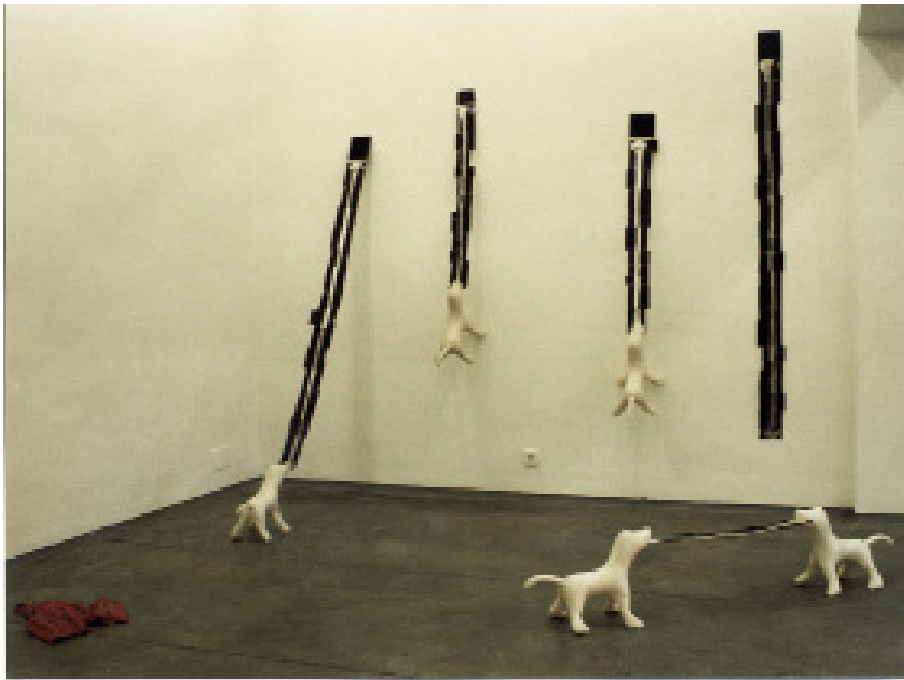


Fig. 1 MP&MP Rosado, *Fósiles 1*, 1997.



Fig. 2 MP&MP Rosado, *Fósil 2*, 1997.

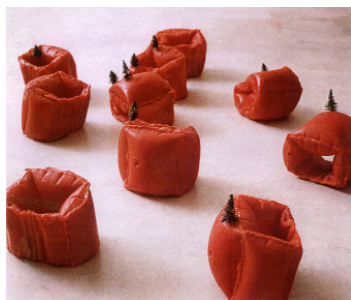


Fig. 3 MP&MP Rosado, *Paisaje plástico*, 1997.

El proyecto que presentamos ahora se desarrolló durante un periodo inicial de búsqueda, estructuración conceptual del proyecto de investigación doctoral. Fueron las primeras obras presentadas desde la experimentación artística.

Nuestro proceso creativo tuvo lugar a partir de varias experiencias muy seguidas. Cursos de arte contemporáneo y becas que nos permitieron el trabajo continuado en la investigación que abordamos ahora. La beca Erasmus en 1994 School of Fine Art Atenas, nos dio pie a colaborar bajo el nombre de MP&MP Rosado. La idea se procesa con la obtención de la beca Erasmus en Grecia, la visita a diferentes Museos, los yacimientos arqueológicos, la ruina, y el fósil.

Fósiles (1997) son objetos escultóricos pertenecientes a los recuerdos, la infancia, pero también a los sueños, las angustias, la nostalgia, para preguntarse por el presente. Al plantearnos este proyecto partimos de una serie de intereses comunes: por un lado, el margen de ficción implícito en la transmisión de conocimiento, así como los dispositivos museísticos al servicio de esta transferencia, y la traslación de este lenguaje a la realidad de los sujetos. Teniendo en cuenta que el lugar donde se nos había invitado a trabajar era una galería de arte contemporáneo decidimos tomar como punto de partida, como caso de estudio, los objetos con los que convivimos, los recuerdos, la infancia. Considerando que los objetos han sido reproducidos dándole una estructura estratificada, mantienen un potencial de museo de historia reciente, y por supuesto de narrador de identidades, este punto de partida nos parecía de lo más apropiado. El procedimiento que seguimos estaría cerca del trabajo de los arqueólogos que a partir de un fragmento identificado tras su análisis, pasan a mano de otros expertos para su reconstrucción definitiva. Posteriormente tratamos el objeto para reconstruir un pensamiento, una fantasía. Hacemos una reconstrucción teórica de un objeto imaginario. De modo que a partir de esta idea, nos propusimos asociar, los objetos de que disponíamos y sirviéndonos del lenguaje, a otra información y así poder hacer ficción la propia historia del objeto.

El primer paso de este proceso consistió en elaborar un análisis y recopilar datos sobre los objetos. En este caso, esta información partía de los recuerdos, de los primeros estudios e investigaciones sobre escultura contemporánea, de nuestro primer acercamiento en el estudio de las

diferentes formas de la búsqueda de una identidad.

Fósiles, se puede definir asimismo como una transferencia de la voluntad de lo animado a lo inanimado, a través de la cual cambia la vida y el contexto en el que viven los cuerpos incluido el cuerpo humano.

El suelo y las paredes de la sala onubense están invadidas de figuras blancas de animales que asemejan objetos hinchables.

El material utilizado es la cera que confiere al objeto la sensación blanda y morbosa que incita a tocarlo jugando con la mirada del espectador y manipulando sutilmente el espacio. El objeto escultórico padece una presión o una subida de temperatura que hace que parezcan hinchados, el pez, los perros, los flotadores, los fósiles son dotados de unas propiedades físicas que enmarcan la acción dentro de un espacio-estadio. En cierto sentido uno podría ver estos objetos como elementos asociados a la pared o espacio donde se presentan haciendo constar la sensación de presencia y de ausencia al mismo tiempo del objeto. Una idea que relacionamos con la identidad permeable.

La obra que presentamos se construyó utilizando de base diferentes objetos hinchables, peces, perros, flotadores, colchonetas de plástico a los que se les hizo moldes y se reprodujeron en una mezcla fundida de parafina, estearina y cera por capas que van estratificando y consolidando las formas. Las calidades sedosas de la estearina y la parafina transmiten sensaciones de estratos sedimentarios, en los cuales la materia grasa que transmite el calor del procedimiento se adueña del espacio y son absorbidas por el mismo. Hechos de una mezcla de cera y pigmentos de la tierra, estas piezas, juguetes, se alinean sobre las paredes del espacio de la galería, cada uno colocado dando paso a un sitio de serenidad, de sensaciones.

Mientras que el título de la exposición “Fósiles” connota más comúnmente impresión, vestigio o molde que denota la existencia de organismos que no son de la época geológica actual, las esculturas de cera, un material orgánico, y que se utiliza para procedimientos de fundición, evocan a los recuerdos, a la memoria, y al juego. Empezamos a atravesar las fronteras entre lo público y lo privado, interior y exterior, la verdad y la falsedad, revelamos y desplazamos los procesos de significados.

La cera un material poco considerado entre los materiales escultóricos,

se convierte desde finales del siglo XX en un medio para comunicar de otra manera, la cera evoca a la carne humana. Son muchos los artistas que han trabajado con este material a lo largo de la historia del arte, como base para hacer un boceto escultórico, como medio para la fundición de esculturas, o Medardo Rosso y Robert Gober que lo utilizan como material definitivo de la obra.

A través de estas esculturas, estudiamos las anomalías y excepciones de la evolución de los objetos, siempre jugando con la subjetividad de la escultura que no tiene que ser un reflejo fidedigno de la realidad. Entre las obras expuestas, la serie Fósiles 1 (1998), inventa el descubrimiento de fósiles pertenecientes a especies desconocidas, cercanas a las historias de ficción. Es el comienzo de un relato que cada uno habrá de escribir desde sus circunstancias.

Una gran parte de los experimentos de este proyecto fueron de alguna manera relacionados con el proceso de producción, partiendo de un espacio vacío, un hinchable de plástico relleno de aire. Estudiamos el objeto desde sus partes, el interior y el exterior, pero también su lado positivo y su parte negativa. Esta relación entre lo positivo y lo negativo se desarrolla a través de una historia o por medio de un objeto, o por medio de las distorsiones que una huella hace. La idea es tomar un punto de vista más sociológico de cómo se coloca el objeto en un contexto. Así que nunca se puede definir un objeto como una sola cosa, los cambios en los significados de los objetos en función del lugar donde se encuentran y el contexto. ¿Cómo un objeto sobrevive más allá de sí mismo? no es sólo el objeto en sí, también los fantasmas y las réplicas que crea este objeto.

La apropiación es en efecto el primer estadio de la postproducción; ya no se trata de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica. Marcel Broodthaers decía que “después de Duchamp el artista es el autor de una definición” que vendría a sustituir la de los objetos que escoge.⁴

4. Nicolas Borriaud, “El uso del producto, de Duchamp a Jeff Koons” en *Postproducción*, trad. Silvio Matóni (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004), 24.

4.1.2 Portátil. 1998

1998 (13 marzo 8 abril)

Cádiz

Portátil

Sala Rivadavia

Obras en la exposición:

Instalación:

- *Punta con adorno.* 1998.

Estearina, cera, palmeras de plástico.

100 cm.

- *La isla del tesoro.* 1998.

Parafina, maqueta de casita, pigmentos.

70x70x70 cm.

-*Sin título.* Proyecto de isla. 1998.

Cera, estearina, parafina, resina, palmeras de plástico.

122x12x28 cm.

-*Proyecto para una isla flotante.* 1998.

Cera, resina, pigmento, palmeras de plástico.

Medidas variables. (4 piezas).

Lam. 2

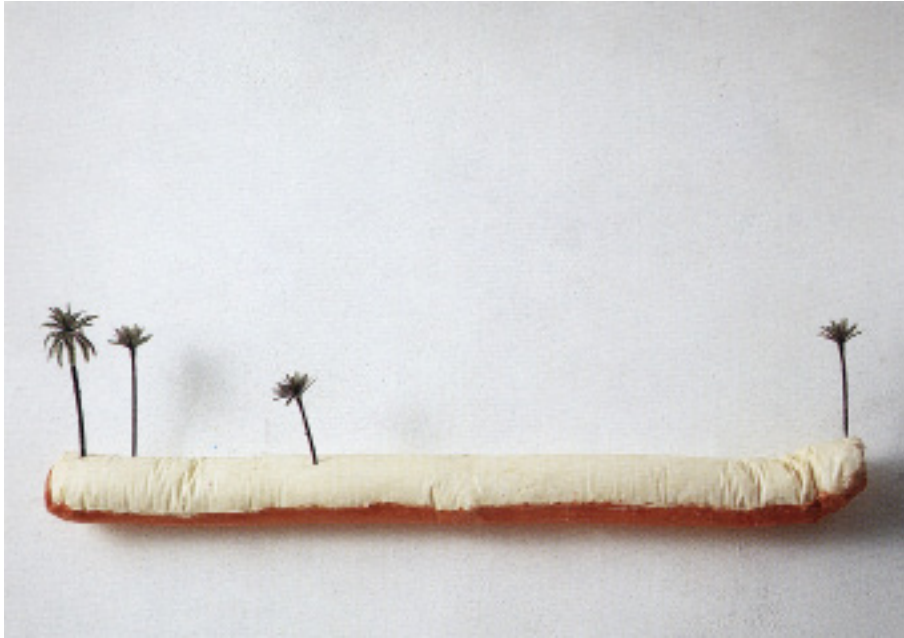


Fig. 4 MP&MP Rosado, *Sin título. Proyecto de isla*, 1998.



Fig. 5 MP&MP Rosado, *Proyecto para una isla flotante*, 1998.

Sin título (trenzado), *Twins (autorretrato)*, *Punta con adorno*, *La isla del tesoro*, *Paisaje plástico*, *Fósil encendido*, *Extensión*, son los títulos de algunas piezas que conformaron la exposición en la *Sala Rivadavia* en 1998 en Cádiz. De nuevo aparecen colchonetas seccionadas, flotadores, árboles y casitas para maquetas, como islas a la deriva, paraísos soñados, un lugar seguro, la desconexión. Añadimos, como si se tratara de cimentar la escultura, nuevos elementos que provocan una nueva dimensión, el paisaje, un espacio de ficción, un lugar de recogimiento. El acercamiento al estudio del cuerpo mental y físico a través de textos de Unamuno, Wilde, Tournier, Molina Foix, Frazer, Benjamín, es claramente reflejo del trabajo que ya empieza a descubrir la producción que llevaremos a cabo en los años siguientes.

La serie de esculturas titulada *Portátil*, se compone de 14 piezas realizadas paralelamente y a continuación del proyecto del año anterior titulado *Fósiles* y presentado en la galería Fernando Serrano de Moguer, Huelva. Seguimos con la producción de objetos realizados en cera, resina y otros elementos que remiten a la naturaleza, al propio cuerpo, a la vida. La cera, la estearina, son materiales que estimulan la mirada. Las esculturas, aunque objetos reproducidos en cera y estearina, dependen de la transformación a las que han sido sometidas, buscando un híbrido entre el paisaje y el cuerpo o el cuerpo y sus prótesis. Fragmentos dispersos pero que mantienen su unidad e identidad, objetos con apariencia de estar hinchados y de ser blandos, mantenemos la investigación para reflexionar sobre el cuerpo y sus envolturas. La dinámica de trabajo, fundamentalmente experimental, se estructuró en base a la investigación sobre el sentido de estuche y de sedimento, incluso cuando presentamos fotografías de estas esculturas como un código paralelo de información, conformadas de láminas pequeñas que conforman la imagen total.

La intención era probar resultados que combinaban un procedimiento escultórico tradicional, el vaciado de un objeto y su reproducción en cera con un objeto producido en serie, manufacturado. Desde nuestra propia concepción creativa, mostramos un proceso en continuo examen de reflexión. Como comenta Gonzalo Puch en uno de los dos textos del catálogo publicado con motivo de la exposición: "Los materiales empleados son funcionales... guardan una remota influencia del paisaje del que proceden, proyectan una sensación de ausencia-presencia... Aquí

se habla de mapas difusos, de un material de arrastre que va y viene del exterior hacia el interior y viceversa”.⁵ Los primeros intentos de acercarnos a la creación escultórica, ya en estos comienzos, pasaba por trabajar con las ideas y el estudio de diferentes autores plásticos pero también escritores, cineastas... y a través de muy diversos materiales para provocar un discurso rico y extraño. La cera de nuevo sería el material para acercarnos a lo corporal, objetos de cera y pigmento, las piezas aparecen en el espacio como marcas en un mapa, blandas, densas visualmente. Islas de espacios que, también, cubren y están cerca del cuerpo, flotadores hinchables de playa. Anexos del cuerpo. La isla como un cuerpo, un individuo con sus atributos, los objetos hinchados protegen el cuerpo, lo contienen. La cera es la superficie, la carne.

En los años noventa el cuerpo es uno de los protagonistas de las producciones artísticas, igualmente la enfermedad, la vejez, la muerte. El cuerpo y sus “prótesis”, fragmentado, recompuesto, cubierto, escondido. Aludimos al cuerpo, el protagonista de casi todas las piezas, aunque a través de las acumulaciones de objetos que se han desarrollado para el cuerpo, embelleciéndolo hasta ocultarlo, hasta hacerlo desaparecer. Una isla, un reducto seguro, un paisaje controlado, un terrario. La escultura no representa el cuerpo sino la significación de sus usos.

José Luís Pardo en *Sobre los espacios*:

Un espacio se construye con signos de un paisaje que determina a su ocupante como cazador o agricultor, muerto o vivo, carne o espíritu, agresor o agredido, hombre, animal o dios. La obra de arte humana se enfrenta al mismo problema que el animal territorial o el dios cosmogónico: ¿cómo hacer emerger la profundidad hasta la superficie sin que todo se desbarate y se autoconsume pero, también sin que todo se congele y pierda vida?⁶

La historia es siempre la historia de cómo el sujeto puebla y ocupa los Espacios, los coloniza, contamina y devasta. La ‘otra’ historia puede sólo

5. Gonzalo Puch, “¿Tierra a la vista?”, en *MP&MP Rosado, Portátil* (Cádiz: Fundación Provincial de Cultura, 1998). Catálogo de exposición.

6. José Luís Pardo, “La Geo-poética”, en *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar* (Barcelona: Ediciones del Sebal, 1991), 56.

ser geografía, geografía del pensamiento, geopoética.⁷

Y terminamos con Gaston Bachelard, un escritor que nos va a acompañar durante las prácticas escultóricas que hemos desarrollado y con el que también reflexionamos:

Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias. El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles, tanto más sólidos cuanto más especializados. Localizar un recuerdo en el tiempo es sólo una preocupación de biógrafo y corresponde únicamente a una especie de historia externa, una historia para uso exterior, para comunicar a los otros.⁸

7. José Luís Pardo, "*La Geo-poética*", en *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar* (Barcelona: Ediciones del Sebal, 1991), 66.

8. Gaston Bachelard, "La casa. Del sótano a la guardilla", en *La poética del espacio*, (México: Fondo de cultura económica, 1975), 39.

4.1.3 Recreo. 1998

1998 (17 septiembre 15 octubre)

Madrid

Recreo

Galería Buades

Obras en la exposición:

Instalación:

-El viaje 1 y 2, 1997.

Fotografía blanco y negro, 180x140 cm.

-Carta de viaje. 1998.

Parafina, plástico. Dimensiones variables.

-Luz ártico. 1998.

Ceras, resina, plástico y luz. 40x60x30 cm.

-Doble vista. 1998.

Cera, resina, pigmentos, madera. 20x30x25 cm.

-Sin título, Copos. 1998.

Cera resina y plástico. Dimensiones variables. (5 piezas).

-Sin título, 1998.

Cera, resina y plástico. Dimensiones variables.(10 piezas).

Lam. 3



Fig. 6 MP&MP Rosado, *Sin título, Copos*, 1998.



Fig. 7 MP&MP Rosado, *Sin título*, 1998.

La tercera muestra organizada por la Galería Buades de Madrid reunió quince trabajos donde de nuevo se hacían visibles nuestras investigaciones sobre el mapa, el territorio, el obstáculo, el camino, el cuerpo y el paisaje. La idea era hacer una presentación de la continuación de nuestras investigaciones sobre las prácticas escultóricas contemporáneas suscitando la reflexión sobre aspectos básicos para la comprensión de las particularidades de la escultura contemporánea. Un aspecto importante que tuvimos presente fue reflejar la vida contemporánea y no atender a un estilo determinado sino a el contenido de la escultura.

El cuerpo ya es evidente pero continúa fragmentado influenciados por la obra de otros artistas contemporáneos que trabajaban con la idea del cuerpo y sus límites físicos y psíquicos. Las piezas de cera y parafina se integran en las paredes percibiendo restos, elementos sobre la superficie del cuerpo de cera, elementos del paisaje a escala, conforman y estructuran un espacio iluminado, ahora, para la calidez de ese mismo cuerpo. El signo aparece en fragmentos del cuerpo, convertidos en trozos o maquetas de un paisaje incómodo, una isla, como la de Robinson Crusoe, con sus reglas.

Reflexionando y con el objetivo de comprender de la mejor forma las prácticas escultóricas actuales no podemos prescindir de la "representación" para enfrentarnos a las experiencias de la vida real. Desde los comienzos, en 1997, hasta el año 2000 atravesamos corrientes que fluctúan y se insinúan, de formas múltiples, la materia, el pensamiento, la acción, tal vez dejando únicamente una huella. Las esculturas se ofrecen al espectador como emblemas, signos a través de los cuales construir una narración colectiva, lugares de identificación y relación, objetos de una mitología que nacen de la búsqueda de significados que tiene como centro el hombre, el cuerpo, con sus fragilidades y límites.

Un análisis posible de la obra sería la elaboración de una síntesis de culturas perdidas a lo largo de la historia, un cuerpo fragmentado, a menudo incierto. La escultura como forma de investigación de un ser interior, y la escultura como vehículo de una interacción social necesaria. La exposición reúne un grupo de esculturas que incluyen obras como los fragmentos de un cuerpo en *Sin título, Mapa (1997)*, *Pequeño jardín con*

luz (1998), Desmontable (1998) que muestran la utilización de materiales orgánicos para dar vida a esos cuerpos.

Persistimos y volvemos, en estos momentos, a repensar versiones diferentes del mismo proyecto así representamos un pensamiento latente que nace y crece desde el inconsciente y resurge con persistencia en la realidad. El cuerpo fragmentado se insinúa en las piezas de cera, que aparentemente parecen trozos de paisajes helados o desérticos, vastos.

El material estimula y no es un elemento inerte, ya que está transformándose continuamente. La cera, como material, afecta nuestra percepción y las ideas e imágenes a él asociadas, derivadas de la experimentación e investigación. El material refleja la vida. Ya desde las vanguardias escultóricas, los artistas se definen en el rechazo de la tradición escultórica, con la escala de materiales nobles, la madera, el mármol, el vaciado en bronce y su esencia representativa.

En España la tradición escultórica perduró hasta el siglo XX. La escultura modernista catalana fue la primera que se orientó a la renovación escultórica, haciendo uso de materiales típicamente escultóricos, como el descubrimiento de la artesanía; la terracota o la cerámica. Las últimas corrientes artísticas reorientan la escultura hacia procesos que trabajan con mensajes e ideas por encima de efectos plásticos, aunque la escultura sigue aglutinando materias nuevas, un instrumento del lenguaje, el material es un soporte físico con vocabulario y sintaxis propia.

Con el cuestionamiento de la identidad del ser humano, el sujeto aparece fragmentado y mutilado por un conjunto de fuerzas dislocadoras: los automatismos psíquicos, los sueños, las acciones reflejas, las pulsiones del inconsciente, etc. El ser humano pasa a ser considerado como el resultado transitorio de la interrelación de un conjunto de sensaciones (continuamente alteradas, modificadas y metamorfoseadas) que conforman la experiencia y construyen al sujeto. La realidad está en perpetuo cambio, el entorno es efímero y existe un movimiento constante que nos lleva a la disolución. El sujeto se convierte en un conjunto de acontecimientos siempre fluctuantes, parcialmente inconscientes y sometidos a interferencias provenientes de nuestra existencia corporal.⁹

9. José Miguel G. Cortés, "La amenaza esquizoide o la desposesión de la identidad", en *Orden y Caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte* (Barcelona: Anagrama, 1997), 94.

4.1.4 Gran sombra verde. 1998

1998 (20 noviembre 17 diciembre)

Algeciras

Gran Sombra Verde

Galería Magda Bellotti

Obras en la exposición:

Instalación:

-*Sotos*. 1998.

Estearina, poliéster, madera, metal, plana de plástico.

Dimensiones variables. (3 piezas).

-*Vista con luz 2*. 1998.

Parafina, pigmentos, caucho, linterna. 30x26x32 cm.

-*Montañas*. 1998.

Cera, resina, pigmentos, caucho. 40x50x35 cm.

-*Manual de juego*. 1998.

Cera, madera, metal y hierba de plástico. 55x100x110 cm.

-*Sin título*. 1998.

Cera, resina, fotografía y plástico. Dimensiones variables.

(2 piezas).

Lam. 4



Fig. 8 MP&MP Rosado, *Sotos*, 1998.



Fig. 9 MP&MP Rosado, *Sin título*, 1998.

El proyecto que presentamos ahora sigue el hilo argumental de los años anteriores en un intento de definir comportamientos y maneras de pensar desde la experiencia, la experimentación y la reflexión.

Gran Sombra Verde es un proyecto que gira en torno al paisaje y al jardín humano entendido como algo portátil, mini y artificial. Empezamos igualmente a jugar con significados en la escultura, todo ello mezclado con cierto aire de irrealidad e imaginación. Doce esculturas se muestran en los diferentes espacios de las salas de la galería.

Escribíamos en el folleto que acompañaba la exposición del proyecto titulado *Gran Sombra Verde* en la Galería Magda Bellotti. En *Gran Sombra Verde*, presentamos imágenes entorno a las formas de paisaje, en este punto surge el modelo de viajero en busca de un lugar privilegiado en el intercambio estético. Por su propia extensión, por el espacio que ocupa generan un territorio real, con sus propias montañas y declives, naturaleza y cultura; un espacio desconocido.

El paisaje se funde con la representación del mismo. En este paisaje que mostramos, en los jardines que construimos, el juego se convierte en contribución añadida a la utopía de crear espacios, recreos, sombras verdes. Así la naturaleza se convierte en paisaje humano.

El paisaje humano (objeto artístico). Que producimos como lugar utópico sin emplazamiento, sin lugar real... espacios, fundamental y esencialmente, irreales. Objetos portátiles.

El jardín. Mirando desde arriba nos encontramos la imagen del jardín. A un lado existe la superposición de un orden racional de un fragmento del paisaje, por otro lado, lo usamos como metáfora de la abundancia y la generosidad, como un momento en el tiempo y el espacio en el que la naturaleza se derrama en las manos del hombre. El jardín contiene la idea lingüística de la naturaleza, un paisaje no es más real que una representación del lenguaje.

El viaje. Mirando desde abajo, los pies del viajero, dirigiéndose hacia el paisaje, lo cual hoy comportaría una aproximación hacia la propia identidad y una oposición a seguir el mismo camino que la máquina. Caminando el mapa, el cuerpo se desgasta, el material que empleamos

para estos proyectos, la cera, nos ayuda a reconocer y desarrollar los conceptos básicos de identidad.

El paisaje. Se plantea como un escenario que relaciona diferentes espacios, urbanos, rurales y naturales, así como las intervenciones de carácter escultórico que en estos espacios queremos practicar. No solo representamos emociones a través de esos paisajes, si no que los recorremos, los interiorizamos y nos manifestamos como viajeros. No se plantea un único paisaje, si no diversos. El paisaje como espacio de confluencia, donde suceden los acontecimientos, y no simplemente pensando en su representación. Las intervenciones en el paisaje son mínimas, íntimas y personales y por supuesto modificadoras y en transformación. El paisaje, la isla aporta terreno para investigar nuevas vías de actuación hacia el espectador. En nuestras islas no es todo placentero.

Nos hemos ocupado de analizar zonas, significar espacios y sugerir, transformar o incluso corregir el paisaje, configurar el paisaje, denunciar ausencias y aportar valores culturales.

En *Gran sombra verde*, un título sacado de un texto de Julio Cortázar, hablamos de islas que son a la vez paraísos y cárceles. La muestra se compone de 12 obras que incluyen varias piezas cada una.

Para esta exposición seguimos trabajando con los mismos procedimientos que en las anteriores muestras, a las resinas, ceras y fotografías sobre acetato, introducimos en las obras plantas de plástico y césped artificial. Las esculturas de *Gran sombra verde* remiten al cuerpo fragmentado y distorsionado y a elementos cercanos a este. Un figura humana hinchable a tamaño natural es el objeto con el que trabajamos para desarrollar la investigación de este proyecto. La cera es un material poco común y tiene una referencia totalmente contemporánea. Sensación de morbosidad y, también, de frescura. La cera, marca registra y sella, es sedimento.

Al final se pueden convertir en una cárcel y el que las habita sentirse un naufrago. La isla, el cuerpo humano, el cuerpo fragmentado, el paisaje, la naturaleza, el jardín, lugar, ninguna parte, signos que remiten a la búsqueda de una huella, una marca sobre la identidad y los márgenes de la vida.

...mares paralelos (¿ríos?). El agua infinita (¿un mar?) crece en ciertos momentos como una hiedra-hiedra-hiedra (¿idea de una pared muy alta, que expresaría la marea?). Si se va-va-va-va (noción análoga aplicada a la distancia) se llega a la Gran Sombra verde (¿un campo sembrado, un soto, un bosque?) donde el Gran Dios alza el granero continuo para sus mejores obreras. En esta región abundan los Horribles Inmensos seres (¿hombres?) que destrozan nuestros senderos. Al otro lado de Gran Sombra verde empieza el cielo duro (¿una montaña?). Y todo es nuestro, pero con amenazas.¹⁰

10. Julio Cortázar, "Geografías", en *Historias de cronopios y de famas* (Barcelona: Edhasa, 1988), 76.

4.1.5 MP&MP Rosado. 2000

2000 (3 febrero 12 abril)

Sevilla

MP&MP Rosado

Galería Pepe Cobo

Obras en la exposición:

Instalación:

-*Telón*, 2000.

Tela raso, resina y pintura. 200x140x20 cm.

-*Funda*, 1999.

Resina, pintura y tela de lino. 110x15x10 cm.

-*Guantes 1*, 1999.

Parafina, plástico. 40x15x15 cm.

-*Extracción (serie memoria)* (1999) Cera, plástico y alambre.
50x35 cm. (4 piezas).

-*Palmeras*, 1999.

Barro cocido. 40x60x190 cm. (2 piezas).

-*Costillas*, 2000.

Resina, tela y esmalte. Medidas variables. (10 piezas).

Lam. 5



Fig. 10 Y 11 MP&MP Rosado, *Costillas y Extracción (serie memoria)*, 2000.



Fig. 12 MP&MP Rosado, *Telón*, 2000.

Cabezas griegas esculpidas en cera, la que lleva por título *Autorretrato* nos sirvió como nueva imagen, signo del devenir de los planteamientos a investigar, y que deseábamos desarrollar. Una misma cabeza con dos rostros simétricos que presentan pequeñas diferencias, imperfecciones.

Con este proyecto presentado en el año 2000 en Sevilla y titulado *MP&MP Rosado*, empezamos a investigar sobre nuestra propia sombra, los gemelos, el doble, el otro. Aquí añadimos otra de las cuestiones importantes que van a acompañarnos a lo largo de las investigaciones escultóricas llevadas a cabo hasta el momento presente. El signo se disuelve en el espacio. La exposición consta de dieciséis piezas entre fotografías y esculturas donde planteamos un estudio psicológico del ser humano. Once esculturas realizadas en diversos materiales, cera, estearina, parafina, con los que hemos trabajado desde el principio. En esta investigación incorporamos otro material, la terracota, con todas sus connotaciones. Cada obra se relaciona con cada material. Así el lenguaje crea signos y materiales, experimentamos con entenderlos desde su naturaleza pero también los utilizamos como herramienta liberadora de lo natural y de lo artificial.

La investigación gira en torno a la memoria, la fragilidad y el aislamiento del individuo, la aproximación al trabajo plástico desde lo orgánico, lo animal, tratando de exponer la dualidad de la semejanza.

El cuerpo como espacio habitable. Objetos y fotografías plantean la fragilidad y el aislamiento del individuo, cuyos cuerpos aparecen, dormidos, ausentes. El hombre pertenece a un paisaje, forma parte de él, y el paisaje se presenta vasto. Seguimos en este proyecto definiendo la relación simbiótica entre la naturaleza y el cuerpo y sus dobles. Motivos vegetales, andrajos, lo animal, lo orgánico, intentando exponer los límites y excesos del cuerpo. Simbólicamente son historias que hablan de la soledad, de la emoción, la poesía, de la relación del cuerpo con la naturaleza y de la vulnerabilidad de la carne, como elemento reflexivo y débil, como metáfora de la sociedad en la que vivimos.

La fragmentación, la discontinuidad, la dispersión y la pluralidad son rasgos dominantes de nuestra cultura y experiencia estética, estas son claves para interpretar y reflexionar sobre las prácticas escultóricas contemporáneas. En estos momentos no intentamos imitar un objeto sino expresarnos mirando a los diferentes significados que podamos otorgarle

al sujeto, el contenido es imprevisible y la forma autónoma, tiempo. Los conceptos se dilatan con el uso de los materiales, la interacción, la energía de los materiales, y las huellas de la memoria. Saltamos de un estilo a otro.

Telón (2000), *Costillas (2000)*, *Autorretrato (2000)*, *Bulbos (2000)*, *Extracción (serie memoria) (1999)* son algunas de las piezas que agrupadas dieron impulso a la investigación y abrieron varias vías de conexión a otras ideas que ya empezábamos a analizar. A través de esta instalación buscamos las posibles relaciones con el cuerpo, la muerte, la vida, trabajando sobre un cuerpo en sociedad. Un telón o cortina rígida y pintada con motivos florales y óseos. *Costillas (2000)* son diez piezas de tela y resina, que remiten a las costillas óseas pero también a las hojas de una planta doméstica denominada comúnmente costilla de Adán.

Un doble, *Autorretrato (2000)*, simétrico es otra de las piezas que presentamos como resultado del estudio que elaboramos sobre la copia, el doble, el espejo, elementos e ideas que, también a partir de este proyecto no nos abandonarán. Los títulos, los materiales, los signos, las formas significan de diferente forma componiendo un análisis en diferentes estratos que se van complementando y construyendo un proyecto rico y abierto, que el propio espectador puede terminar. La duplicación supone la existencia de un original y su copia, el doble fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, la muerte del otro. Una imagen que representa un solo ser en dos individuos, los gemelos representan la dualidad en la semejanza y hasta en la identidad.

José Luís Pardo habla de la gemelaridad como forma de monstruosidad o prodigio espacial, lo mismo se repite dos veces, al mismo tiempo, pero en diferentes lugares. La idea parte de sugerir e investigar el uno con el otro o en comunicación.

No se pensará que los gemelos son meramente iguales: ocurre que su modo de diferir es ininteligible, se distinguen 'tan solo' porque no ocupan, porque no pueden ocupar el mismo lugar, porque no pueden ser continuos. No difieren en razón o por su esencia, sino únicamente por algo que parece ser accidental, el espacio en que se encuentran, como si el espacio en que se encuentran, como si el espacio fuera condición de la duplicación

o la .duplicidad.¹¹

La escultura titulada *Palmeras* (2000) está realizada en barro cocido, y se trata de nuestros primeros contactos con la terracota después de terminar los estudios de Bellas Artes, el material a partir de este momento será un medio constante en el trabajo, jugando con el propio material, con su producción y sus diferentes formas y significados.

Si la sombra es un símbolo rico en significados, algo parecido se podría decir del espejo. Éste ha gozado (en la tradición mitológica) del mismo poder fascinador que la sombra. La creencia de que el reflejo, es decir, el alma podía quedar atrapada y conducir a la muerte está fuertemente arraigada en la tradición cultural de muchos pueblos tal y como Frazer y Rank han demostrado en sus libros. Además, históricamente se ha considerado el espejo como aquello que no permite ver lo que se escapa de nuestro campo visual, se nos aparece como una revelación que tiene algo de mágico y nos hace meditar sobre la vanidad y lo efímero.¹²

11. José Luís Pardo, "La intimidad (com)partida" en *La intimidad*, (Valencia: Pre-textos, 1996), 153-159.

12. José Miguel G. Cortés, "La amenaza esquizoide o la desposesión de la identidad", en *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte* (Barcelona: Anagrama, 1997), 102.

4.2 Alter egos. Cuerpos de barro. Trampas. 2001-2005 (La intimidad, Secuencia ridícula, Han dormido mucho tiempo en el bosque, Workroom, Trabajos verticales, Para Acabar, Limbo, Outsiders).

En el año 2001 comenzamos a trabajar con la representación de la figura humana, nuestros propios cuerpos se convierten en parte de la experimentación, analizados desde diferentes puntos de vista, experiencias psicológicas y sensoriales, y colocados de tal manera que el espectador se puede situar “dentro” de la instalación. En la mayoría de los casos son proyectos específicos en espacios de arte contemporáneo y galerías. En el año 2002 recibimos la Beca “The Pollock Krasner Foundation”, Nueva York, durante este periodo y hasta el año 2005, se elaboraron investigaciones a partir del sujeto y sus “atributos” en el espacio. El segundo apartado lo hemos titulado: **Alter egos. Cuerpos de barro. Trampas.** Veremos espacios llenos de trampas ópticas, escenas ilusorias y teatrales, qué significan esos gestos cómicos y absurdos en los personajes, qué esconden o de quién quieren esconderse. Nuestros intereses e investigaciones se amplían hacia la idea de identidad (perdida o búsqueda) y el doble, el otro, presencia- ausencia, máscara, acción, muro, pared, puerta, limbo, ficción, límites, realidad y deseo. La intimidad. Veremos la escultura que expande sus significados estéticos a través del extrañamiento poético y la contrucción de un lenguaje fenomenológico y social.

Por otra parte, hay en todas estas instalaciones una clara escena teatral, un elemento que provoca una sensación de desasosiego y frustración en el espectador, hay una narrativa sin resolver, preguntas sin respuestas, el relato normal se derrumba, un espacio de incertidumbre, una escena donde siempre esta a punto de pasar algo. Un momento congelado, de “pausa”.

Resulta notablemente sorprendente —por su innegable poder de fascinación y su hipnótica contundencia— la extrema diversidad y pluralidad de medios representacionales utilizados por los artistas para sus creaciones: del más austero y diminuto objeto hasta la más aparatosa y espectacular instalación tridimensional —*escenificación*—, el amplio repertorio material y visual de sus trabajos comporta una continua convivencia activa y una gran interacción discursiva de pinturas, esculturas, objetos, fotografías, dibujos, bocetos, terracotas,

grabados, vestigios performáticos, documentos... Y será precisamente esta pluralidad formal desjerarquizada, junto con la cohesionada articulación de sus *postulados de narratividad*, la que habrá de reafirmarnos en la necesidad de que la propuesta de trabajo de MP&MP Rosado debe ser considerada fundamentalmente como un proyecto totalizado y evolucionario, y descrito en términos de *obra*, ya no de *obras*. *La obra* de estos artistas, por tanto, agazapada y alimentada secularmente en los meándricos senderos de la memoria y de épocas sin tiempo, fortalecida en el fragor de la dialéctica actualizada entre ceguera y visión —imposibilidad y mirada, desastre y habla, otredad y doble, muerte y transfiguración, lengua y acto, dos y uno, tú-yo y tuyo: un rastro claramente dibujado de un proceso de inscripción en lo tridimensional—, reafirmada en la multiplicación de las *escenarizaciones* contemporáneas, arropada por incontables restos de liturgias antiguas y emocionantes rituales comportamentales, enmascarada tras las ilusiones holográficas de unos nuevos *replicantes*, visibilizada en los vestigios del curso del tiempo, contaminada por la proyección imbatible de un pasado que nunca fue pero que aún no se ha ido, constituye ahora mismo el mejor y más claro testimonio de cuáles son no sólo las previsibles tareas sino también buena parte de los efectos de las prácticas artísticas contemporáneas.¹³



Fig. 13 MP&MP Rosado, *Afecto*, 2002.

13. Manel Clot, “Miedo escénico (y un imposible reflejo)”, en *MP&MP Rosado*, ed. Galería Pepe Cobo (Sevilla: Galería Pepe Cobo, 2002). Catálogo de exposición.

4.2.1 La intimidad. 2002

2002 (25 mayo 18 julio)

Sevilla

Sin título, La Intimidad

Galería Pepe Cobo

Obras en la exposición:

Instalación:

-*Sin título (La intimidad)*, 2002.

Barro cocido, pigmento y cera.

100x100x110 cm.

-*Sin título (La intimidad)*, 2002.

Barro cocido, pigmento y cera.

170x60x40 cm.

-*Sin título (La intimidad)*, 2002.

Barro cocido, pigmento y cera.

170x60x40 cm.

-*Sin título (2002)*

Barro cocido, pigmento y cera.

45x30x30 cm. (2 piezas).

-*Como perros callejeros*, 2002.

Barro cocido, pigmento y cera, fotografía. 220x300x45 cm.

-*Afecto*, 2002.

Terracota, pigmento y cera. 46x60x180 cm.

Lam. 6



Fig. 14 y 15 MP&MP Rosado, *Sin título (La intimidad)*, 2002.

Lam. 7



Fig. 16 y 17 MP&MP Rosado, Sin título (La intimidad), 2002.

La instalación titulada *La intimidad* (2002) consta de tres figuras de barro cocido y una serie de piezas distribuidas por el suelo y las paredes del espacio expositivo, también realizadas en arcilla cocida, policromada con pinturas al agua y recubiertas con encáustica de ceras, dando un tono amarillento al conjunto. Además la completan fotografías en blanco y negro, de gran formato, las cuales reproducen los interiores de un bosque. Las imágenes fotográficas que presentamos muestran la original y su inverso hacia el lado derecho o izquierdo, creando una imagen completamente simétrica, un jardín. De nuevo un jardín, la estructura, la ciudad y la vida.

Las tres piezas que presentamos son autorretratos de nuestros propios cuerpos, una copia en barro cocido de cada uno de nosotros. La última figura es una mezcla de los dos moldes que sirvieron para nuestros originales, y las máscaras están cerca de las figuras esperando el momento para ocultarse o deshacerse de una de ellas, también en terracota, escenifican un momento, un instante, tiempo. Apoyadas sobre la pared, dos poseen una máscara doble de su propia cara que deja medio oculto sus verdaderos rostros. El espacio no es en ellos algo que separa, que distingue, sin ser al mismo tiempo algo que une. El espacio que separa a los gemelos es de naturaleza peculiar, si uno de ellos huye lejos, se distiende y estira, sin romperse nunca.

La turbación del personaje en el espacio solitario plantea lo verosímil a través de una máscara, es uno en la cabeza del otro o nadie. Intentamos mostrar las dos personalidades del individuo, la que exhibe ante la sociedad y la que subyace en lo profundo de su ser. Un personaje con atributos de actor, trata de velar su rostro en su afán de ocultar frustraciones o temores. La careta que él mismo lleva es natural, es una imitación y está tan bien lograda que no se distingue de su original, de manera que el otro mundo no sea sino este mundo. Imita la realidad. La pieza en escena deambula y posee un juego de máscaras que le permiten transgredir su propia personalidad, se pone las máscaras buscando la necesidad del momento, las caretas tiradas por el piso son tanto de animales como replicas de su mismo rostro.

La idea de un personaje con máscara de animal incide en la inversión del orden, en el que los reinos, sexos y clases sociales intercambian sus papeles. Se nos muestra lo irracional, lo irónico, oculto o erótico. También

se muestra la idea de abstraer una personalidad, de presentarse y negarse simultáneamente uno mismo, una especie de auto-exposición. El juego se propone desde un punto de vista emocional sacándolo fuera de contexto, “es jugar pero de otra forma”, así, la máscara nos da una idea abstracta de la persona, no es nadie en particular, es una idea de persona, algo desconcertante. Situamos a los protagonistas de las instalaciones en diferentes espacios “intermedios”, los personajes son dobles de sí mismos, pero al mismo tiempo son nuestros propios autorretratos, tendiendo a escamotear, ocultar los rasgos físicos de las figuras de terracota.

Invitamos al espectador a situarse literalmente “dentro” de la instalación, obligándolo a compartir experiencias psicológicas y sensaciones. Todas las acciones que presenciamos por grotescas o extrañas que parezcan, llegan, inconscientemente a resultar familiares.

Juan Vicente Aliaga escribe sobre la instalación *La intimidad*:

De la misma manera se desconoce la significación de una de las figuras apostada junto a la pared, descalza (¿desprotegida?), con una máscara en la cabeza, lo que le imprime un aire monstruoso; una máscara o segunda piel que al parecer se ha puesto tras desechar la que yace en el suelo, a la sazón, de un animal. La pieza se titula *La intimidad* (2002). En la instalación que hicieron para la exposición de la galería Pepe Cobo, en Sevilla en ese mismo año, esta obra hacía guiños a otra semejante pero calzada y que lucía en la cabeza una máscara bifronte. No lejos de estas dos piezas una tercera sentada en el suelo, en ademán infantil, llevaba la testa de un lobo, lo que casaba a la perfección con la atmósfera inquietante de un bosque hipnotizante procedente de dos fotografías, completando de esa manera la instalación en un círculo de cuentos de hadas con final trágico.¹⁴

El mimo francés Marcel Marceau en su número titulado “Máscaras”, según el movimiento que va haciendo de sus manos hace aparecer en su cara la máscara de la alegría, la tristeza, el entusiasmo, o el abatimiento; de pronto, cuando quiere quitarse la máscara de la risa no puede, intenta despegarla, arrancarla y no puede. Conmovía el temblor en sus brazos

14. Juan Vicente Aliaga, “Más dura será la caída. Unas notas sobre MP&MP Rosado”, en *Montenmedio Arte Contemporáneo* (Vejer de la Frontera, Cádiz: Fundación NMAC, 2003). Catálogo de exposición.

ya que pugnaban por sacarse esa máscara que oprimía su rostro y mostraba una sonrisa congelada de la alegría.

Y José Luís Pardo escribe:

Nuestras repetidas alusiones al “doble fondo” del lenguaje, pueden resumirse en la paradoja de que para ser uno (mismo) hace falta desdoblarse en dos o, dicho de otro modo, que para sentir amor propio, esa “filia” debe ser el filo que difiere la identidad. El cuerpo y su sombra, la voz y su eco, la mano y su huella... todos estos son ejemplos de esa duplicación. La voz resuena porque es una voz humana (las voces sin resonancia, como las que escuchan quienes “oyen voces” en su cabeza, no son humanas por la misma razón que los vampiros no se reflejan en los espejos: son seres inhumanos, es decir, no son mortales), el cuerpo proyecta una sombra en el espacio porque es un cuerpo humano, no un espectro ni un ectoplasma, y yo soy auténticamente (un) yo porque me tengo a mi mismo, porque me contengo a mi mismo.¹⁵

En las piezas se utilizan una gran diversidad de medios y materiales, como fotografía, pintura, escultura, y especialmente en las instalaciones a veces conjugamos los medios anteriores para crear unos entornos de un fuerte carácter escenográfico.

Una vez analizadas estas notas, consideramos que la instalación se podría definir como una obra única que se sitúa en un determinado espacio, ya sea público o privado, transformándolo y dotando al mismo de un sentido diverso del original, en el que además el espectador es un integrante o no de la propia obra, gracias a su transitar en ella en un tiempo y espacio concreto. Debido a la sinergia que crea con otras disciplinas artísticas, la instalación diluye las fronteras entre las mismas, conformando así su particular estructura como un medio nuevo donde crear y habitar el arte, sin más reglas que la de la propia experiencia de ver y sentir.

En el año 2002 decidimos continuar profundizando en la representación de la figura humana haciendo figuras de barro cocido a escala humana.

Nuestro interés era profundizar en la idea de la identidad y el doble.

15. José Luís Pardo, “El saber de sí. Apuntes para una fenomenología del espíritu íntimo”, en *La intimidad* (Valencia: Pre-Textos, 1996), 153.

Este mismo año empezamos trabajando alrededor de la idea de “La intimidad”, a partir del libro del mismo nombre escrito por José Luís Pardo, cuestionamos el principio de alteridad e identidad. También nos preguntamos por la figura de la generalidad, no sólo con este proyecto nos limitamos a trabajar con signos como pueden ser el doble o la sombra, los signos se suman y con ellos, los significados.

La figura de los gemelos es la imagen ideal en la búsqueda del doble. La pérdida o la búsqueda de la identidad son elementos que se han trabajado teniendo en cuenta escritos e investigaciones desde contextos muy diferentes para provocar así, un encuentro de múltiples versiones. La aparición de autorretratos o la representación de nuestras presencias duplicadas es un medio recurrente para reflejar nuestras experiencias en las prácticas escultóricas contemporáneas...También, las piezas dobles, obras simétricas, presencia / ausencia, historias de amor y odio...

“Sus instalaciones, especialmente entre 2003 y 2008, nos adentran en escenas ilusorias, llenas de trampas ópticas que evidencian todo el artificio, la tramoya de la representación a la que estamos asistiendo. La ambigüedad entre lo que se representa y los mecanismos de su representación, entre la fantasía, la imaginación y el artificio entroncaría directamente con las fuentes del barroco”.¹⁶ Añadimos a la instalación la posición y teatralidad de las figuras en el espacio gestos cómicos o absurdos en los personajes, características permanentes en nuestros estudios. Muchas veces el juego de presentar el mismo personaje repetido dos o cuatro veces nos da una idea abstracta sobre la persona, no es nadie en particular, y desconcierta. El exceso jocoso es la alteridad.

El disimulo brilla por su ausencia porque las distintas obras, en sus variadas técnicas, no ocultan la semejanza y verosimilitud existente entre la imagen que los autores proyectan de sí mismos y esos duendecillos omnipresentes que habitan todo su *opus*.

Dedicados a tareas incomprensibles, rayanas en un teatro del absurdo, estos dobles parecen a veces indolentes, como si estuviesen matando el tiempo, tal es el aparente sinsentido de su *dolce far niente*. ¿Pero es realmente *dolce*?

16. Montse Badia, “MP&MP Rosado”, en *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz* (Sevilla: Centro de estudios andaluces, 2010), 58.

No parece el término justo; tumbados en el suelo como cadáveres, pegados a la pared, rodeados de árboles fantasmales, provistos de máscaras idénticas o semejantes a las del rostro que cubren, la estética de los Rosado se emparenta con ese *Grotesk Kunst* que tanto ha abundado en Centroeuropa.¹⁷

Nuestras repetidas alusiones al -doble fondo- de la subjetividad, así como al -doble sentido- del lenguaje, pueden resumirse en la paradoja de que para ser uno (mismo) hace falta desdoblarse en dos o, dicho de otro modo, que para sentir amor propio, esa filia debe ser el filo que difiere la identidad. El cuerpo y su sombra, la voz y su eco, la mano y su huella... todos esos son ejemplos de duplicación.¹⁸

17. Juan Vicente Aliaga, "Más dura será la caída, unas notas sobre MP & MP Rosado", *Fundación NMAC. Montenmedio Arte Contemporáneo* (Cádiz: Fundación NMAC, 2003). Catálogo de exposición.

18. José Luís Pardo, "El saber de sí", en *La intimidad* (Valencia: Pre-textos, 1996), 153.

4.2.2 Secuencia Ridícula. 2002

2002 (julio-septiembre)

Vejér de la Frontera, Cádiz

Secuencia Ridícula

MNAC. Montenmedio Arte Contemporáneo.

Obras en la exposición:

Instalación:

-*Secuencia Ridícula* , 2002.

Barro cocido, pigmento y cera.

2 piezas. 120x60x70 cm.

Lam. 8



Fig. 18, 19 y 20 MP&MP Rosado, *Secuencia ridícula*, 2002.

Y es que hay algo de ridículo, adjetivo que ellos emplean para titular algunas obras como éstas en las que dos monigotes, trasunto de los dos gemelos aparecen con los ojos cerrados como dormitando u holgazaneando junto a la copa de un árbol (*Secuencia ridícula*, 2002). Bien es cierto que lo grotesco provoca risa o predispone el ánimo a ella, tal es el grado estrambótico y bufo que le caracteriza, pero en la obra de los Rosado no todo puede medirse por esa vena chocante y burlesca. Su mundo es un poco impenetrable como el de esas persianas atrancadas con cadenas que impiden el acceso y que ellos pintan en tonos rojos, azulados o negros. ¿Y qué hacen esas figuras casi de carnaval y a la par tan verídicas y verosímiles, pese al acabado, un adarme fallero, junto a un espacio cerrado? ¿A qué juegan, a qué se dedican? No lo sabemos.¹⁹

Se trata de dos piezas, dos figuras realizadas en terracota policromada que recuerdan a nosotros mismos, volvemos a utilizar moldes hechos de nuestros propios cuerpos reproducidos a escala natural, están sentados a una altura de 4 o 5 metros sobre las ramas de un árbol, cada pieza vuelve a tener una máscara aunque esto sólo se puede apreciar muy levemente. Ambos se encuentran en actitud cansada, sus manos están en posición de aplaudir, cada uno en diferentes secuencias del aplauso. Acompaña a la pieza un audio que cada cierto tiempo se oirá, son aplausos, a diferentes tiempos de intervalo. Los personajes no se esconden sino que aplauden, dejándose ver, no tienen miedo de ser reconocidos o simplemente se encuentran bien con las máscaras que han escogido.

Con las máscaras, en *Secuencia Ridícula*, no se identifican con nada ni con nadie y no pueden ser identificados por nada ni por nadie, están protegidos. Las figuras están tocando las palmas al unísono y cada cierto tiempo, lo utilizan para provocar un juego con el espectador, se esconden, pero sin temor a ser vistos. El placer del voyeur. ¿Quién es el falso de los dos?.

En el acto de aplaudir para llegar a ser descubiertos vemos un tiempo de alegría y un tiempo de miedo. Es la alteridad gozosa que nos lleva al caos. Pasar por otro provoca la risa. Las máscaras que llevan son una copia de cada una de nuestras caras, son dos con un mismo rostro, a la vez cada uno es otro, cada uno se multiplica en otro, en realidad sólo

19. Juan Vicente Aliaga, "Más dura será la caída, unas notas sobre MP&MP Rosado", *Fundación NMAC. Montenmedio Arte Contemporáneo* (Cádiz: Fundación NMAC, 2003). Caálogo de exposición.

notamos que llevan máscaras por el doblez que se puede ver en el cuello de las figuras. Manuel Delgado escribe en *El animal público*:

Es más, el etnógrafo de espacios públicos participa de las dos formas más radicales de observación participante. El etnógrafo urbano es totalmente independiente y, al tiempo, totalmente observador. En el primero de los casos, el etnógrafo de la calle permanece oculto, se mezcla con sus objetos de conocimiento –los seres de la multitud–, los observa sin explicarles su misión y sin pedirle permiso. Se hace pasar por uno de ellos. Es un viandante, un curioso más, un manifestante que nadie distinguiría de los demás. Se beneficia de la protección del anonimato y juega su papel de observador de manera totalmente clandestina. Es uno más.²⁰

El espectador al oír las palmas mira hacia arriba, el sonido proviene de las mismas piezas, y allí verá a dos personajes sentados en las ramas de un árbol mirando hacia abajo inmersos en una “simple existencia”, con cierto aire “idiota”.

En cierto modo sí, los personajes en su acción intentan llevar al espectador y a ellos mismos al ridículo. Los rostros de estos muestran facciones que no son las verdaderas, las reales están detrás de esas caretas e ignoramos qué presentación tienen. Si vemos a dos personas que son una y la misma, como dice Michel Tournier: "Es el mismo cuerpo enlazado a su doble, el mismo semblante con los párpados caídos de igual manera, que se presentan a la vez de cara y con el perfil derecho, la de una redonda y serena, el otro seco y puro encerrados en un rechazo unánime de lo que no es el hermano".²¹

Los personajes en las ramas son actores que parecen conformarse con papeles mediocres a la espera de una gran oportunidad. Es inquietante verlos, provocando cierta desconfianza, con su ademán de descaro, agazapados tras el “disfraz” con el que se “camuflan”.

Elias Canetti decía en *Masa y poder*:

Cuanto más clara es ella misma, tanto más oscuro queda todo tras

20. Manuel Delgado, “Heterópolis. La experiencia de la complejidad”, en *El animal público* (Barcelona: Anagrama, 1996), 48-49.

21. Michel Tournier, *Los meteoros*, trad. Clemente Lapuerta (Madrid: Alfaguara, 1986), 15.

ella. Nadie sabe qué podría prorrumpir tras la máscara. La tensión entre la rigidez de la apariencia y el misterio tras ella puede alcanzar una dimensión monstruosa. Ella es la razón propiamente dicha de lo amenazante de la máscara. Yo soy exactamente lo que ves –dice la máscara- y todo lo que temes detrás. Fascina y al mismo tiempo impone una distancia.²²

Olvidamos aquello que nos parece invisible y consideramos que lo que no se ve no existe. El alma gemela siempre tiene presente a su doble, es un alma de dos cabezas que dota a los pares de un suplemento de presencia, de un relieve del que carecen los impares. Con la instalación *Secuencia ridícula*, 2002, participamos en la Bienal de Arte de Sidney que se celebró en esta ciudad australiana entre los meses de junio a agosto de 2004. La directora artística de esta bienal fue la portuguesa Isabel de Carlos. El total de obras de MP&MP Rosado seleccionadas por la directora artística de la Bienal de Sidney fue de diecisiete, cinco esculturas y doce dibujos. La mayoría de las obras son propiedad de colecciones particulares, entre ellas la escultura titulada *What's he building II*, realizada en el 2003 en resina, tela y pintura o *Con un ojo en la puerta* (2003), terracota, pintura y madera que pertenecen a colecciones privadas. La obra estaba incluida en una sección de la Bienal denominada «Razones y Emoción», pero, al mismo tiempo la obra estuvo presente en las tres salas que ocupa la Bienal y, además, se instaló una escultura, *Secuencia ridícula*, en el Jardín Botánico de la ciudad de Sidney.

22. Elias Canetti, "La metamorfosis", en *Masa y poder*, trad. Horst Vogel (Madrid: Alianza Editorial, 2010), 444.

4.2.3 Han dormido mucho tiempo en el bosque. 2002

2002 (septiembre)

León, Castilla León

Han dormido mucho tiempo en el bosque

Museo de Arte Contemporáneo de Castilla León

Obras en la exposición:

Instalación:

-Han dormido mucho tiempo en el bosque, 2002.

Barro cocido, pigmento y cera. Tres árboles y dos figuras.

Lam. 9



Fig. 21 y 22 MP&MP Rosado, Han dormido mucho tiempo en el bosque, 2002.

Lam. 10



Fig. 23 y 24 MP&MP Rosado, Han dormido mucho tiempo en el bosque, 2002.

La instalación se compone de dos figuras y tres troncos de árboles, que se articulan creando una escena. En una de las paredes una fotografía en blanco y negro abre el espacio, como una ventana, a un lugar de la naturaleza. Uno de los personajes está tumbado en el suelo de la sala, boca arriba, no sabemos si descansa o yace inerte. El otro se encuentra apoyado sobre una de las paredes, y con la cara mirando hacia la pared. Ambas son inestables y a la vez fugitivas, parece que no están. Ambos están vestidos de la misma manera y con los mismos colores, por lo tanto jugamos con una escena donde no sabemos si estos dos personajes son gemelos o una misma persona en dos instantes congelados o un único ser que ocupa dos lugares en el espacio.

Han dormido demasiado tiempo en el bosque a partir de Javier Montes:

Han dormido demasiado tiempo en el bosque. Es el nombre de una de las obras de los hermanos Rosado. Es también un título excelente para un cuento. Un cuento muy antiguo. Podría ser una leyenda medieval -pía y cruel al mismo tiempo- que figura con variantes en el acervo medieval español. Su versión canónica parece ser la de San Ero de Armenteira. Muchos lo conocerán: un monje díscolo se escapa de su monasterio para pasear por el bosque. Allí, según la variante, se queda dormido; o absorbido por el canto de un pájaro; o se topa con un extraño muro en medio de la espesura y una puerta. Una voz le anima a mirar por el ojo de la cerradura –*Con un ojo en la puerta* aparece una de los personajes de los Rosado- para ver, del otro lado, todas las delicias del jardín del Edén. El monje mira durante un segundo, la visión le abrume. De un salto se separa de la pared (o se despierta, o sale de su ensimismamiento musical) y vuelve corriendo al monasterio. Lo encuentra desierto y en ruinas; han pasado cien años durante su paseo y sólo los más ancianos le recuerdan: es el castigo a su pretensión de alejarse y visitar lo que queda más allá, del otro lado.²³

La gemelaridad, la figura de los gemelos podría plantearse como la imagen ideal en la búsqueda del doble. El nacimiento de los gemelos produce graves conflictos de soberanía, el hermano, (el otro) es visto como un rival contra el cual se produce un obsesivo odio y se le desea la muerte (del doble) para poder continuar viviendo.

23. Javier Montes, "MP&MP: Muros, paredes", en *MP&MP ROSADO* (Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005), 15. Catálogo de exposición.

Las dos figuras y los tres troncos de árboles están realizados a escala natural, en barro cocido, el personaje, o los personajes están policromados, los troncos también, son de terracota. La instalación consta de una fotografía de gran tamaño que interactúa como un “gran ventanal”, lo que vemos en la fotografía también son árboles, un lugar oscuro con muchos troncos con diferentes tipos de luces, un sitio inhóspito, un espacio en el que sólo se está de tránsito. Esa imagen es como un espejo inmenso, oscuro donde se contempla lo múltiple como un “yo saturado”. Al enfrentar un lugar verdadero y el otro falso, pretendemos generar un espacio vacío o hueco que implica la pérdida de la propia identidad. El interior y el exterior.

Trabajamos y entendemos la investigación experimental escultórica acompañada de recursos como, el dibujo, el collage, la fotografía, textos y cualquier documento que nos ayude a extendernos en las posibilidades de cada proyecto que planteamos. Las piezas son de barro cocido y están patinadas con cera y policromadas con pigmentos al agua.

Como escribe José Luís Pardo:

Por tanto al hablar de un único ser que ocupa dos lugares en el espacio, debemos evitar pensar que el espacio es algo así como un vacío que precede a sus lugares y en el cual sólo más tarde, cuando nace un mortal, pueden los lugares distinguirse unos de otros. Es más bien al contrario: el espacio es espacio porque tiene lugares o, dicho de otro modo, el espacio está en los lugares y no los lugares en el espacio. Todos somos gemelos o, mejor dicho, todos tenemos un hermano gemelo a quien sólo podemos sentir en la distancia, y este sentimiento de la distancia es lo que hace de nosotros seres espaciales. La división del Yo en dos mitades –la mismidad– es la raíz del espacio mismo: yo tengo espacio para moverme, el espacio se extiende ante mí porque estoy partido en dos mitades: al decir yo, nace un espacio que se extiende hasta donde está mi “otra mitad”, mi “hermano gemelo”, es decir, hasta donde resuena mi voz que yo a mi vez, puedo escuchar y sentir.²⁴

La idea principal que cuestionamos es la pérdida de la identidad, tanto a nivel externo en los entornos urbanos donde se sitúan, como internos por sus actitudes pasivas y los rostros escondidos, hablando quizá de

24. José Luís Pardo, “El saber de sí. Apuntes para una fenomenología del espíritu íntimo”, en *La intimidad* (Valencia: Pre-Textos, 1996), 159-160.

cierta deshumanización en la escala actual de valores y la influencia que esto ejerce en nuestras propias decisiones y actitudes. Con todo esto hablamos sobre la imposibilidad de percibir la realidad, esa ambigüedad que se plantea entre realidad y arte.

En lo *Real y su doble*, Clemente Rosset:

La duplicación de lo real, que constituye la estructura oracular de todo acontecimiento, considerada desde un punto de vista diferente, constituye igualmente la estructura fundamental del discurso metafísico desde Platón hasta nuestros días. Según esta estructura metafísica, lo real inmediato sólo es admitido y comprendido en la medida en que pueda ser considerado como la expresión de un real diferente, el único que le confiere su sentido y su realidad. Este mundo, que en sí carece de sentido, recibe su significación y su ser de otro mundo que lo dobla o, más bien, de otro mundo en relación al cual este mundo no es sino un engañoso remedo.²⁵

25. Clément Rosset, “La ilusión metafísica: El mundo y su doble”, en *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, trad. Enrique Lynch (Barcelona: Tusquets, 1993), 51.

4.2.4 Trabajos verticales. 2004

2004 (26 marzo 28 mayo)

Sevilla

Trabajos verticales

Galería Pepe Cobo

Obras en la exposición:

Instalación:

-*Caída en la caída*, 2004.

Resina pintada y tela. 198x86x69 cm.

-*Sin título 1*, 2004.

Resina pintada y tela. 200x95x70 cm.

-*Sin título 2*, 2004.

Resina pintada y tela. 70x80x120 cm.

-*Sin título 3*, 2004.

Resina pintada y tela 200x120x70 cm.

-*Sin título 4*, 2004.

Resina pintada, tela y madera. 310x150x70 cm.

-*What's he building II*, 2003.

Resina, tela y pintura acrílica.

150x115x100 cm.

-*Colmena negra*, 2003.

Resina pintada. 142x44x77 cm.

-*Colmena negra*, 2003.

Resina pintada. 159x55x35 cm.

-*Teamwork*, 2004.

Resina, tela, papel pintado y madera.

200x95x50 cm. 200x90x40 cm.

Lam. 11



Fig. 25 MP&MP Rosado, *Trabajos verticales*, 2004.



Fig. 26 y 27 MP&MP Rosado, *Teamwork*, 2004.

Las zapatillas deportivas colgando de cables en plena calle es la fotografía que aparece en la tarjeta de inauguración del proyecto *Trabajos verticales*, 2004, es el último rastro de caminantes misteriosos, huellas o señales.

Identidad y alteridad son construcciones sociales que se confirman en su carácter relacional. Para el antropólogo francés Marc Auge, hemos aprendido a dudar de las identidades absolutas, simples y sustanciales, tanto en el plano colectivo como en el individual. La identidad se construye en el nivel individual a través de las experiencias y las relaciones con el otro. No hay identidad sin la presencia de los otros: ¿Quiénes somos?, ¿qué nos hace únicos?, ¿en qué se basa nuestra individualidad?, ¿somos lo que creemos ser? Son preguntas que sólo pueden obtener respuesta en relación con el otro, y a la vez están condicionadas por la pertenencia a un contexto, a un espacio y un tiempo determinados. Cualquier biografía sólo puede ser completa si junto a los datos personales, los que pertenecen al entorno privado, aparecen los hechos “históricos” que igualmente nos determinan y nos condicionan.²⁶

La idea del doble y gemelaridad fluctúa en nuestro trabajo, en su aspecto de repetición o de mera duplicación, también en un sentido más próximo a la concepción de éste como alteridad como dimensión fantasmática situada más allá de uno mismo, y tanto por presencia como por ausencia, tanto por la explicitación material y física como por su estricta recurrencia negativista y carencial. El doble como muestra de unos estados no ya de melancolía sino de ausencia y de proyección. En este caso hablar del doble implica una remisión a los campos de la experiencia y de la producción artística de un modo entrelazado, indisociable. Se puede así considerar el fenómeno de la suplantación y de la impostura, y los deslizamientos progresivos o intermitentes.

Pensamos como la idea del doble nos retrotrae a la imagen en el espejo, a la sombra, a la huella, a la proyección de uno mismo en un tiempo o en un espacio otro. El doble fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, una especie de omnipotencia de la muerte. El tema del doble o del otro yo. La muerte del otro: una doble muerte, puesto que el Otro es ya la muerte y pesa sobre mi como la obsesión de

26. Montse Badia, “MP&MP Rosado”, en *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz* (Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de estudios andaluces, 2010), 56.

la muerte. El yo se alimenta, se construye, se inventa, se decide, y el otro se conoce, se reconoce y se refleja en ese mismo sistema constructivo del que procede. La gemelaridad, acentúa la desposesión de la identidad, los gemelos se muestran como forma de monstruosidad o prodigio espacial, esto es que los gemelos no son dos sino una cosa y la misma. Los gemelos no dejan de ser una sola cosa, pero sin embargo son dos y esa es su monstruosidad, igualmente, la gemelaridad es la imagen ideal en la búsqueda del doble, los conflictos entre gemelos lleva a la muerte, la creación como un estado límite. Los gemelos son una imagen que representa un solo ser en dos individuos. Algunos des/pliegues en este momento de la investigación son, la repetición de la presencia figural, la construcción de “escenarios” barroquizantes y ficcionales.

En *Trabajos verticales (2004)* relacionamos todos los signos característicos de las prácticas escultóricas que veníamos llevando a cabo con un grabado de Goya titulado *Desastres de la guerra 30*, donde vemos una situación escabrosa, varias personas y objetos caen sobre un fondo negro o hueco y donde desaparecen las fronteras entre lo cómico y lo trágico.

Una secuencia de una película de Truffaut, *Los cuatrocientos golpes*, en donde el personaje protagonista entra en una atracción de feria que es como un gran tubo en el cual puedes sentarte y empezar a girar haciendo que la fuerza centrífuga te eleve del suelo y pegue a la pared. El personaje se halla en el límite, tanto al principio como al final de la película.

Un dibujo de Alberto Giacometti titulado *Taller*, es un dibujo del estudio del artista, recoge una habitación con muchos objetos acumulados y amontonados sobre las paredes y el centro del espacio vacío, limpio. Solo de un cable que atraviesa la habitación cuelga una escultura.

Estas imágenes se relacionan en la investigación que se lleva a cabo en *Trabajos verticales, 2004. Sin título 1, 2, 3, 4 (2004)*. Se trata de cuatro figuras realizadas de un molde de nuestro cuerpo y realizadas en resina de poliéster a escala natural. Las figuras cuelgan o caen desde el fondo blanco de la pared de la sala, tres personas que saltan o caen al vacío. Buscando en la pérdida de la gravedad, descubrimos las posibles dimensiones del espacio.

Nos acercamos a otro material que posibilita la idea de la que partimos, la resina. El material que teníamos que usar debía de ser ligero y fácil de manipular, las ideas nos empujaban a trabajar con la resina, ya que se adaptaba a las necesidades de la obra, ligera, para investigar los límites de la figura en el espacio, modificando la realidad. Las piezas se realizaron a partir de moldes de silicona de los miembros del cuerpo unidos por un esqueleto simple de metal y cubiertos con una especie de pantalón “mono”, que se adapta con un relleno y que se endurecía por capas con resina de poliéster.

En esta etapa de la producción escultórica igualmente se realizó la pieza titulada, *Teamwork* (2004). Hecha de resina, tela, papel pintado y madera, nos planteamos una enigmática escena en la que la acción de un individuo queda suspendida en un momento crítico que suscita en el espectador múltiples preguntas: ¿qué o quién cuelga de detrás de ese muro?, ¿qué y cómo le ha sucedido?, ¿quién es?, ¿cómo ha llegado hasta aquí?... Por otro lado, el extrañamiento que nos suscita la escultura no nos abandona, tampoco el fragmento, la ingravidez y el desconcierto.

Sin título V (serie Trabajos verticales), (2004) pertenece a la colección de arte contemporáneo del Ayuntamiento de Lleida, está realizada con las mismas técnicas descritas en el párrafo anterior. Una figura cuelga sobre la pared dentro de una caja de madera que no nos deja ver su rostro hasta su cintura, parece un muñeco preparado para utilizar.

Ya antes de Freud, Schelling, el filósofo alemán del romanticismo definió la noción de “extrañeza inquietante” (unheimlich) como aquello que debía haber quedado oculto y aflora al exterior, revelándonos la cara inquietante de lo familiar.

Lo siniestro, nace pues, de una paradoja: la fuente del pavor no es lo extraño en su oposición inmediata a lo familiar, sino, más bien, aquello que antes era familiar y de repente emerge bajo un aspecto amenazador y peligroso.

Lo grotesco, es otro elemento presente en muchas instalaciones de los Rosado, y no debe extrañarnos pues lo grotesco completa el espectro estético de lo siniestro aportando elementos deformantes, monstruosos y hasta chocantemente humorísticos. Lo grotesco, busca un efecto de extrañeza que se genera por el enfrentamiento de elementos discordantes

en el plano narrativo y conceptual, provocando, una vez más, la afloración de anormalidades dentro de unos espacios y unas situaciones que nos resultan familiares.²⁷

La humana es obseada como un eslabón más en una cadena de formas cambiantes donde se afirma, simultáneamente, la identidad y la diferencia, lo permanente y lo fugaz; los contrarios se contraponen buscando la unidad, y la metamorfosis aparece como el itinerario mítico y circular entre la vida y la muerte, la continuidad a través de la mutación.²⁸

27. Javier Panera, "MP&MP Rosado. El terror de los signos inciertos", en *MP&MP ROSADO* (Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005), 9. Catálogo de exposición.

28. José Miguel G. Cortés. "La amenaza disgregadora o la negación del cuerpo humano", en *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte* (Barcelona: Anagrama, 1997), 147.

4.2.5 Workroom. 2004

2004 (17 abril-29 mayo)

Oporto, Portugal

Workroom

Galeria Quadrado Azul

Obras en la exposición:

Instalación:

-*Con un ojo en la puerta*, 2003.

Barro cocido, pigmento, cera y madera.

Figura: 160x70x60. Puerta: 205x84x5 cm.

-*Sin título. (Workroom) 1*, 2004.

Resina, tela, papel pintado, y acrílico sobre papel. 230x165x30 cm.

-*Sin título. (Workroom) 2*, 2004.

Resina, tela, papel, y acrílico. 114x130x210 cm.

-*Sin título. (Workroom) 3*, 2004.

Resina, tela, papel pintado, y acrílico sobre papel. 97x298x104 cm.

Lam. 12



Fig. 28 MP&MP Rosado, *Con un ojo en la puerta*, 2003.

Las esculturas que se exhibieron en Oporto, Portugal, en el año 2004, eran figuras con apariencia de muñecos de tela, cosidos y rellenos de esparto y con reproducciones de las diferentes partes del cuerpo en resina de poliéster. Las piezas se dispusieron de manera que desde un primer registro visual no pudiéramos ver el contenido de lo que en la sala de exposiciones había ocurrido.

Nos acercamos, a partir de la instalación, a la escenografía que envuelve a este conjunto de esculturas, dominando y formando parte del propio cuerpo en su entorno, la ciudad, muros, paredes, recovecos, lugares donde es posible desaparecer. Las figuras, las esculturas buscan un refugio, un lugar seguro. Las esculturas se apoyan en varios elementos, un muro, una puerta, una columna, dotándolas de su propio espacio, que juega y se relaciona con el espacio donde se exhibe.

Los personajes, medio ocultos, están cubiertos por fragmentos arquitectónicos que se encuentran sobre el suelo. Los personajes adoptan en esta investigación titulada, *Workroom*, fisonomía de muñeco, recuerdan a las marionetas, un personaje anónimo en una escena sin sentido, que no se comprende muy bien, una imagen abierta. La figura nos muestra un lado cómico, irreal, repetido y que denota la existencia de una dualidad permanente, la facultad de ser a la vez uno y otro.

Un hombre se apoya o se deja caer, descansa o está abatido, sobre una fachada donde vemos dos puertas cerradas desde el primer momento nos asalta un sentimiento de inexorable derrota, como dice Manuel Delgado:

“El ser tradicional en los ritos de paso es 'estructuralmente invisible'. Se ve forzado a devenir un personaje no clasificado, indefinido, ambiguo. Se le asocia con frecuencia a la muerte, pero también al no-nacido aún, al parto o a la gestación. Muchas veces es un andrógino, ni hombre ni mujer. Su estado es el de la paradoja, el de alguien a que se ha alejado de los estados culturales claramente definidos.”²⁹

La escena nos dirige a una idea de enfermedad, algo que es contagioso y que puede provocar dolor. Es una escena hermética, vemos el deseo de transformación, de convertirse en “otro”. Es un juego doble de discusión,

29. Manuel Delgado. “Los monstruos del umbral”, en *El animal público* (Barcelona: Anagrama, 1999), 107.

de división. Es una imagen imposible que nos acerca a la muerte escénica. La paradoja de querer ser otro y que nos lleva a un vacío. Las nuevas relaciones entre realidad y ficción, abren mundos inquietantes de nuevos placeres, de una nueva moral, de la nueva carne. La muerte del afecto. La exploración de un signo. Dosificamos la información que queremos atribuirle a la instalación, a los personajes, a la escena, decidiendo sobre la historia de la investigación escultórica.

Tienen nombre de detective y en el fondo algo de eso son, indagando continua y pertinazmente en las señas de identidad. Pero en este caso no buscan a una esposa infiel ni a un hijo díscolo que desobedece las normas del progenitor o de la familia; se buscan a sí mismos.

No hay prácticamente una sola obra en la que los hermanos Rosado no salgan representados mediante unos sosias o alter ego en tinta y guache, escultura o fotografía. ¿Pero quienes son estos personajes que pueblan su obra? ¿A qué responde esa obsesión compulsiva por hurgar en los pliegues de la identidad?³⁰

Una de las piezas se tituló: *Con un ojo en la puerta* (2003), una escultura realizada en resina y madera, apoyada sobre una pared, expuesta pero protegida por una puerta, un espacio donde ocultarse. La pieza recoge todos los signos con los que hasta el momento hemos estado investigando, conceptos, formas, el sentido, el hombre, la vida. La escultura retrata un momento de una secuencia, intenta esconderse, pero también quiere mirar sin ser visto.

Esta pieza entre otras que hemos comentado, también participó en la Bienal de Arte de Sidney (2004). La propia escultura contrarresta la búsqueda de formas alternativas de vivir la realidad, el descubrimiento de una “vida interior” y “estados alterados de ser”. El trabajo en sí conlleva un doble mensaje, refiriéndose tanto a la figuración escultórica contemporánea como a un sustituto literal del propio autor para ocultarse, desaparecer. La idea pasa por sustituirnos cuando no queremos aparecer en público y escapar.

Con un ojo en la puerta (2003) es un hombre que mira o se esconde

30. Juan Vicente Aliaga. “Más dura será la caída. Unas notas sobre MP&MP Rosado” en Fundación NMAC. Catálogo de exposición.

detrás de una puerta a escala natural. El cuerpo está modelado en barro a partir de planchas de dos centímetros de espesor, con los ojos bajos y los labios entreabiertos suavemente. Su frente tersa y los músculos faciales tensos le dan un aspecto de títere generado por la propia posición del cuerpo. La escultura está hecha casi en su totalidad de barro y pigmentos. La figura sostiene sus brazos dentro de su cuerpo, con las palmas hacia adentro, con la boca entre abierta y exhalando o provocando aire, quizás sólo un guiño, una mueca, un signo más.

Y seguimos con el dibujo que nos acompaña en los procesos, Alberto Martín escribe:

Estamos habituados a aceptar que el lenguaje, las palabras, los relatos tienen una gran capacidad para sugerir imágenes, para despertar en quien lee o en quien escucha una cierta capacidad de construcción visual. El proceso inverso no se nos presenta con tanta claridad. Frente a las imágenes no resulta tan habitual que se abra un proceso de regreso hacia un posible origen literario, a la escritura en suma. En el caso de los hermanos Rosado al preguntamos por la naturaleza de sus dibujos, por su condición, podemos ensayar ese itinerario que resulta relativamente desacostumbrado. Andar ese camino, aunque sea dando un rodeo, permite esquivar algunos peajes que podrían parecer obligatorios. El primero se refiere al hecho de que sus dibujos (como tiende a afirmarse de casi todos los artistas que junto a la práctica del dibujo desarrollan otros formatos más “visibles”) forman parte de un proceso de creación artística cuya plasmación definitiva tomará forma en otro soporte o expresión. Afirmación que conlleva una implícita pérdida de autonomía para el dibujo o su reducción a la categoría de puro proceso. El segundo peaje gira en torno a la definición del tema central de su obra, o al menos del elemento que más fácilmente ha sido identificado y con más asiduidad ha sido desarrollado, y que remite indefectiblemente a la cuestión de la identidad.³¹

31. Alberto Martín, “El vértigo de la caída”, en *MP&MP ROSADO. DIBUJOS*, (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009), 5. Catálogo de exposición.

4.2.6 Para acabar. 2005

2005 (11 abril 30 mayo)

Salamanca

Para acabar

DA2, Domus Artium 2002. Centro de Arte Contemporáneo.

Obras en la exposición:

Instalación:

-Para acabar, 2004.

Resina pintada, papel pintado, tela y madera. Medidas variables.
(1 figura) 212x250x55 cm.

-Para acabar aún 1, 2004.

Resina pintada, tela y madera. Medidas variables. (2 figuras).

-Para acabar aún 2, 2004.

Resina pintada, tela y madera. Medidas variables. (2 figuras).

Lam. 13



Fig. 30 y 31 MP&MP Rosado, *Para acabar*, 2004.

En 2005, a propósito de la exposición en el DA2 de Salamanca, la temática fundamental en nuestro trabajo gira en estos momentos en torno a la búsqueda de la identidad, y los juegos entre realidad y simulacro, que en el caso de nuestra condición de gemelos se ve reforzada por la obsesiva representación de nuestras personas, multiplicadas o duplicadas en instalaciones y esculturas.

De nuevo Javier Montes habla de muros, paredes, suelos:

El muro oculta eso que hay al otro lado, veda su acceso -y tal vez nos protege-. Hay muchas paredes así en la obra de MP & MP. En *La intimidad*, las figuras y las máscaras que han construido sólo encuentran su sentido cuando entran en relación con el elemento exterior del que dependen y al que se acoplan: las paredes. Con los ojos entrecerrados -¿han dormido también ellos demasiado?- sus personajes se apoyan contra los muros, descansan en ellos todo su peso. Las máscaras son armas defensivas. Paredes y máscaras se hacen eco: tal vez la pared sea también una máscara. A lo mejor recubre lo que hay detrás. Por lo general uno pega la espalda a la pared para defenderse de lo que tiene delante, pero habría que pensárselo dos veces en este caso. A lo mejor los personajes temen lo que queda a su espalda, y se apoyan contra la pared, con toda su fuerza, para impedir que salga lo que se agazapa tras ella.

Sus figuras necesitan las paredes y lo que hay del otro lado. En *Caída en la caída* caen (o trepan) a lo largo de los muros, y nos hacen pensar en lo que decía Djuna Barnes: “si nos dejamos caer del suelo del Infierno, tocaremos el techo del Cielo”. ¿Cayó del cielo su *Pelete* embarrancado en una farola? ¿O del suelo del Infierno? ¿O más bien del Limbo?³²

El DA2 presentó una doble instalación, que recoge un catálogo, que bajo el título *Para acabar* se ubicó en espacios de tránsito del edificio buscando la complicidad con el espectador para dotarla de significados.

Para acabar aún (2004) es una instalación que ocupa todo el suelo del espacio. Al entrar en la sala, el suelo, construido en madera y recubierto de papel para la pared, (wallpaper), es inestable, cruje al paso de nuestro caminar, y se rompe. El espacio no es seguro, y nos acercamos hacia dos cuerpos cubiertos por el suelo que están a punto de desaparecer, visibles

32. Javier Montes, “MP&MP Rosado: Muros, paredes”, en MP&MP ROSADO (Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005) 9, Catálogo de exposición.

aún. La instalación se desgasta, el papel comienza a levantarse y el suelo de tablas de madera sufre también, el espectador puede sentir el deseo de hacer lo mismo que esas dos figuras sobre el suelo. Pero también la incertidumbre de no poder encontrar respuestas a algunas preguntas que seguro que se formularán los asistentes a la muestra de este proyecto de investigación.

La ficción y la realidad se presentan como signos donde descubrir y cuestionar sus límites. Este proyecto al igual que *Limbo* (2005), tiene que ver con interactuar y jugar con el tiempo y el espacio y a su vez observar cómo estos factores estructuran la experiencia del público. Por eso, hemos involucrado una práctica en la que jugamos con los símbolos contemporáneos, la transformación de la experiencia y la percepción del público.

Por otra parte, hay en todas estas instalaciones tan teatrales, otro elemento que provoca un sentimiento de desasosiego y frustración en el espectador, nos referimos a la “tensión narrativa irresuelta”, es decir, a la catarata de preguntas sin respuesta que genera cada situación. En las escenas creadas por MP & MP Rosado el relato convencional se derrumba y ese mundo basado en la “relación causa-efecto” es sustituido por un “espacio de incertidumbre”, un “juego entre conspiradores” en el que –al igual que sucede en el cine de David Lynch- “siempre está a punto de pasar algo.

MP&MP Rosado dosifican cuidadosamente la información que nos da sobre cada personaje y cada escena, obligándonos a decidir de un modo subjetivo el destino de los mismos. El resultado es de un efectismo perfectamente controlado que ejerce un atractivo hipnótico sobre el espectador pero cuya lectura no siempre es fácil pues esta “indefinición polisémica de los significados” puede llegar a ser vista como una “disfunción” que genera un sentimiento de amenaza al que Roland Barthes en sus textos sobre retórica de la imagen ha denominado: “el terror de los signos inciertos.”³³

Y Montse Badía resume: “En su instalación *Para acabar* (2004), presentada en la Bienal de Pontevedra al igual que *Limbo* (2004),

33. Javier Panera, “MP&MP Rosado. El terror de los signos inciertos”, en *MP&MP ROSADO* (Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005), 9-13. Catálogo de exposición.

expuesta en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona, unos personajes, que parecen *alter egos* de los propios artistas, quedan atrapados, camuflados entre las tablas de madera del suelo, en el caso de Pontevedra o dentro del muro y tapados por falsos ladrillos, en el caso de Barcelona. En ambos, se genera una atmósfera extraña, en la que realidad y ficción se superponen”.³⁴

En la exposición *Para acabar* (2004) se publicó un catálogo con textos de Javier Panera, Javier G. Montes y Marcos Gualda. *Para Acabar* (2005), se presentó en la Bienal de Pontevedra 2005 y, en el mismo año, en el Centro de Arte Contemporáneo Domus Artium. DA2.

34. Montse Badia, “MP&MP Rosado”, en *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz* (Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de estudios andaluces, 2010), 58.

4.2.7 Limbo. 2005

2005 (25 mayo 7 junio)

Barcelona

Limbo

Centro Santa Mónica

Obras en la exposición:

Instalación:

-Limbo, 2005.

Resina pintada, papel pintado, tela y madera.

Dimensiones variables. Dos figuras.

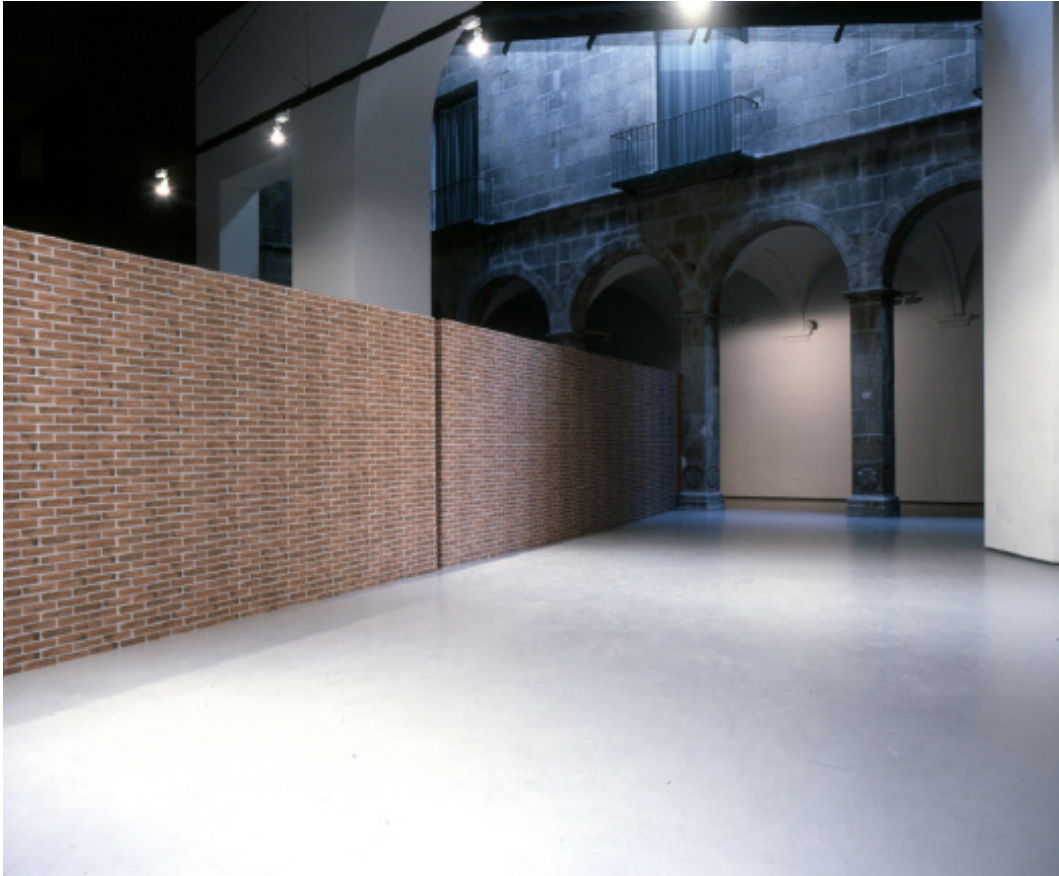


Fig. 31 y 32 MP&MP Rosado, *Limbo*, 2005.

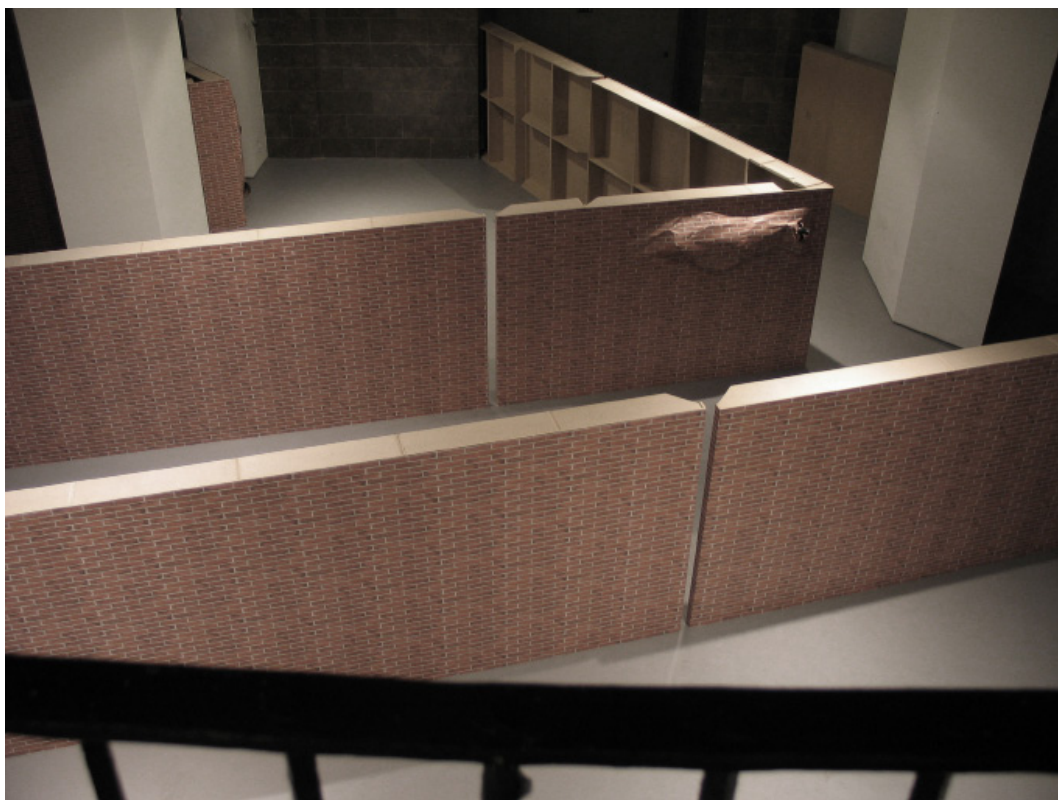


Fig. 33 y 34 MP&MP Rosado, *Limbo*, 2005.

Lo primero que el espectador ve al entrar en la sala es un largo muro que casi la atraviesa, un muro que cuestiona incluso su lógica arquitectónica y que impide el acceso a gran parte del espacio expositivo. Sólo subiendo a la primera planta del CASM se pueden aclarar algunas dudas y puede ver el espacio que le resulta vedado. El largo muro que vemos, y los que le siguen, definen un espacio, un escenario en el que se plantean ficciones, situaciones y narrativas dotadas de su propia argumentación. Unas fisuras sobre el muro, nos permiten entrever que ocurre más allá, unos personajes atrapados en ese espacio de nadie, que luchan por despegarse de los muros. Están en una situación varias veces vulnerable, expuestos a la vista del espectador, pero apresados en un lugar del que no pueden salir, tan sólo mirar y ser mirados.

En *Limbo*, los artistas aluden a la expresión “estar en el limbo”, es decir, en un estado en definición y más concretamente siguiendo la observación del antropólogo Manuel Delgado sobre lo liminar, sobre las personas que más que estar en el borde son el borde, el tránsito hacia algo.

Ser el borde implica estar en una zona difusa, tener una identidad difusa. Los personajes de *Limbo* están en el límite, parcialmente dentro y fuera del muro a la vez, en el límite y en ninguna parte en realidad. No “son” porque todavía no se han encontrado con algo en relación a lo que definirse. Los falsos ladrillos, en realidad papel de pared con estampado de muro de ladrillos, y la no ocultación de que se trata de una construcción, de que hablamos, en definitiva, de una escenografía, nos acerca a esta idea de ilusionismo, de artificio, de ficción. En realidad, los Rosado trabajan con objetos y situaciones cotidianas, muy reconocibles, pero con pequeñas diferencias respecto a la realidad, una realidad con fisuras, que nos acerca a otra dimensión, la que no se ve, ni se nombra, el conflicto, la indeterminación, la indefinición, la ambigüedad, lo que se desconoce, lo que no se sabe con certeza.³⁵

Hablaríamos de cierto apego por cuestiones vinculadas con la memoria, tanto individual como colectiva, con la identidad y, sobre todo, un compartido interés por el funcionamiento de los mecanismos relacionados con la visibilidad: “¿cúal es la verdadera naturaleza de lo que vemos?, ¿dónde acaba la realidad y comienza la ficción, y viceversa?”, como dice Anna María Guash.³⁶

35. Montse Badia, “MP&MP Rosado”, en *Identidades sociales y memorias colectiva en el arte contemporáneo andaluz* (Sevilla: Centro de estudios andaluces, 2010), 58.

36. Anna María Guash. *Darle vida al cuerpo*. ABCD Artes y letras, 21 de mayo de 2015.

Prescindimos por primera vez de las figuras o de aquellos elementos que se duplicaban.

Limbo hace referencia a lo “liminar”, territorios cuyos límites no los pone la geografía, ni la cultura, sino la intersubjetividad: ¿dónde empieza y dónde acaba la identidad específica de cada uno de los artistas y cómo implicar al espectador de esta identidad compartida y a la vez autorreferencial?. La pieza estudia los comportamientos de la práctica de la escultura valiéndonos de la escenografía, la arquitectura, y de elementos figurativos y visuales.

En la instalación que desarrollamos en Barcelona, al espectador, sólo le queda el recurso de convertirse en un “voyeur”, moverse alrededor de la obra, ver los diferentes espacios, pero nunca penetrarla, descubriendo un espacio vacío, intentando descubrir lo que se intenta por otro lado ocultar. El cuerpo humano y sus relaciones con el espacio. El espacio se divide en diagonal por una tapia o muro. A la entrada a la exposición el espectador se encuentra con un muro de apariencia de ladrillos, hecho de madera y papel pintado que imita un muro de construcción. El primer segmento lo componían 24 metros aproximadamente y tenía una altura de 2 metros, dividía todo el espacio en dos partes, haciéndolo impenetrable, sólo tres pequeños cortes verticales de unos 10 o 15 centímetros de ancho repartidos a lo largo del muro, hacen visible un segundo muro, igual pero inalcanzable, dos figuras se ocultan sobre este segundo muro y de nuevo, aparecen otras aberturas que indican donde mirar y qué buscar. ¿qué hacen los personajes?, excluidos o marginados, personajes ejemplo de liminalidad, estos se hallan en un limbo, como si fueran nadie o nada, definiendo toda su vulnerabilidad.

El Espacio de arte, Centro Santa Mónica, tiene una planta principal que acogía el proyecto *Limbo* (2005), la primera planta de libre acceso tiene balcones interiores desde donde se podía contemplar el proyecto y a la vez descubrir sus partes falsas para descubrir y conocer lo que en un primer momento no se ve.

Ferran Barenblit curador del proyecto comentaba que Limbo plantea una situación escenográfica que supone un paso más en la supresión de la presencia de las figuras de los propios autores en sus obras. Nos dirigíamos en las investigaciones sobre la práctica escultórica a la esfera

que se halla en el límite de lo que sabemos, queremos saber o negamos, en el límite de lo racional y lo emocional.

Esta instalación marcará un momento de transición de los conceptos e investigaciones que empezaron con el proyecto *La intimidación* en el año 2001. A partir de ahora el cuerpo y su representación va dejando “el espacio” la intervención ya opera a otro nivel con el espectador, y la escena es la situación impuesta en la que hay que desarrollar la narración. Ahora será el propio público, la escultura, creando un espacio para pensar.

MP&MP Rosado nos sitúan, en suma, en un territorio intersticial entre la realidad y el deseo, y al mismo tiempo, entre el flujo narrativo del teatro y la suspensión espacio-temporal del sueño, que podríamos calificar sin temor a equivocarnos como abiertamente neobarroco, por su teatralidad y su gusto por el simulacro. Sus escenarios atraen y dan miedo al mismo tiempo y una vez que han conseguido atraparnos nos abandonan para que, perdidos en su dimensión y en su juego de citas ocultas, busquemos inquietos una salida.³⁷

Limbo (2005) se exhibió en el Centro de arte Santa Mónica de Barcelona. Los muros de ladrillo de *Limbo* (2005) son una mención indirecta del espacio secreto y contiguo pero inalcanzable que oculta y separa. Y terminamos con Juan Vicente Aliaga:

Pero en el trabajo de los Rosado no solo está la figura humana sino también el entorno. La ciudad, fragmentada, parcial, en que transcurre el vivir de los personajes, está plagada de muros de ladrillos, de puertas cerradas, de contenedores, de ventanas acristaladas y vanos oclusivos. Es un mundo poco acogedor, frío, solitario, donde la vida respira a través del vacío. En ese paisaje no puede haber sino tribulaciones y abandono. De ahí que la presencia humana esté lejos de ser risueña o feliz y abunden los cuerpos caídos de bruces, dormidos, estrellados, desamparados, muertos tal vez.³⁸

37. Javier Panera, “MP&MP Rosado. El terror de los signos inciertos”, en *MP&MP ROSADO* (Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005), 13. Catálogo de exposición.

38. Juan Vicente Aliaga, “Ms dura será la caída, unas notas sobre MP & MP Rosado”, *Fundación NMAC. Montenmedio Arte Contemporáneo* (Cádiz: Fundación NMAC, 2003). Catálogo de exposición.

4.2.8 Outsiders. 2005

2005 (21 octubre 26 noviembre)

Lyon, Francia.

OUTSIDERS

La BF15 y Galería Oliver Houg.

Obras en la exposición:

Instalación:

-Línea de sombra, 2005.

Wallpaper, madera, tela y resina. 195x245x12 cm. 195x65x12 cm.

-Outsiders 1, 2005.

Resina, papel pintado, madera. Dimensiones variables.

(1 figura).

-Outsiders 2, 2005.

Resina, papel pintado, madera. Dimensiones variables.

(1 figura).

-Falsos, 2005.

Resina, papel pintado, madera y tela.

195x195x60 cm.

Lam. 16



Fig. 35, 36 y 37 MP&MP Rosado, *Outsiders*, 2005.

Las figuras humanas, realizadas en cera o resina policromada, herederas tanto de la tradición de la imaginería religiosa en Andalucía, como del trabajo de otros artistas de la escena internacional con los cuales los Rosado se sienten vinculados, como Bruce Nauman, Paul McCarthy, Robert Gober o Thomas Schutte, desaparecen progresivamente de sus trabajos. No significa esto, sin embargo que la exploración de la identidad se haya resuelto o detenido, sino más bien de una necesidad de ahondar en la fragilidad de esa misma identidad y, al mismo tiempo, de no ser tan explícitos o dar demasiadas pautas de interpretación al espectador sino de permitirle más bien la identificación con sus propias experiencias y referentes.³⁹

Al comenzar el recorrido de la muestra, organizada en colaboración con BF15 y el Bureau pour l'Art Contemporain de Lyon, encontramos una intervención sobre la investigación del proyecto titulado *Outsiders (2004)*. En la entrada de la exposición hemos colocado un cajón que recorre la sala y penetra hacia el techo. La boca del cajón simula la escena de un teatrillo para niños, con su pequeño telón incluido. La escena es para adultos, observamos que hay un cuerpo, que apenas podemos ver a excepción de las plantas de sus zapatos, continuamos el recorrido del cajón con la mirada y subimos las escaleras, siguiendo a la escultura hasta la primera planta donde continúa la exposición.

En la primera planta de la BF15, hemos reemplazado el suelo del espacio por un piso de parquet. Una segunda piel en la que dos cuerpos, o un cuerpo y su réplica, parecen dormir o emerger. Visión onírica, surgida de un sueño (o de una pesadilla) donde el suelo ondula bajo nuestros pies. Las esculturas existen como personajes individuales, a escala natural, con su propio espacio. Pero también a su vez se constituyen en elementos de instalación en el espacio de los demás. Se balancean en algún lugar entre la autonomía y los símbolos de los debates que trascienden el espacio donde nos encontramos. Tal vez son fundamentalmente un cuestionamiento de lo que incluimos y lo que omitimos para construir la imagen de nosotros mismos como individuos y como cultura general.

La escultura siempre parece estar en suspensión, como una imagen tomada en el aire. Se sugiere el movimiento y su representación imposible. Frente a ella el espectador cuestiona el pasado e incita, a sí

39. Montse Badia, "MP&MP Rosado", en *Identidades sociales y memorias colectiva en el arte contemporáneo andaluz*, 60.

mismo, el futuro inminente de la obra.

La instalación la componen dos figuras, en resina, tela y madera, el espacio se adaptó con materiales como madera y papel de pared (wallpaper).

Techos, suelos, paredes que invitan a ser atravesados. O que nos previenen contra la tentación de hacerlo. En todo caso, superficies que *podrían ser atravesadas*. Hay paredes incluso cuando no están a la vista: en uno de sus *Trabajos verticales*, unas zapatillas anudadas entre sí –se diría que gemelas, pero hemos hecho voto de no hablar, por una vez, de esto- cuelgan de un cable eléctrico en la calle, a varios metros de el suelo. Unas zapatillas que hacen pensar en la deliciosa *Big Fish* de Tim Burton, y en el pueblo de fantasmas descalzos que dejan colgados sus zapatos a la entrada. Y en las muletas que Pepe Espaliú dejaba apoyadas contra la pared: según él, sólo podían significar dos cosas. Ni los fantasmas de Burton, ni los inválidos de Espaliú, ni quien quiera que calzase las zapatillas de los Rosado las necesitan ya. Unos zapatos abandonados, por supuesto, indican que alguien en algún lugar va descalzo. Que hay lugares donde no es necesario calzarse.

Las paredes de MP&MP –y cualquier pared es una pared de MP&MP- sustituyen algo. Funcionan como metonimia de lo que hay detrás. Porque siempre hay algo detrás. A veces rezuma, como en algunas piezas de (año): a través del entarimado, incontenible, se escurre lo que queda más allá. A veces engulle –¿o amenaza con escupir lo que engulló?-, como en los muros de ladrillo de su *Limbo* (2005), que digieren como boas las figuras que hasta hace poco aún apoyaban la espalda contra ellas. A veces, simplemente, aguarda: una pequeña grieta, una fisura, un ojo de cerradura nos invitan a mirar lo que habrá del otro lado. A lo mejor es lo que hay del otro lado lo que nos mira por esa grieta.⁴⁰

Línea de sombra (2005), es una obra en la misma línea conceptual de *Outsiders* (2005), es una pared de madera, un muro que esconde una figura a escala natural, nos mira pero al mismo tiempo saca una de las piernas intentando abrirse espacio en ese interior, una parte que vemos o intuimos y una parte oculta, que imaginamos, en la que pensamos. Enrique Vila-Matas escribe sobre la línea de sombra.

40. Javier Montes, “MP&MP Rosado: Muros, paredes”, en *MP&MP ROSADO* (Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005), 15-16. Catálogo de exposición.

Me fascina escribir porque adoro la aventura que hay en todo texto que uno pone en marcha, porque adoro el abismo, el misterio y esa línea de sombra que al cruzarla va a parar al territorio de lo desconocido, un espacio en el que de pronto todo nos resulta muy extraño, sobre todo cuando vemos que, como si estuviéramos en el estadio infantil del lenguaje, nos toca volver a aprenderlo todo, aunque con la diferencia de que de niños todo nos parecía que podíamos estudiarlo y entenderlo mientras que en la edad de la línea de sombra vemos que el bosque de nuestras dudas y preguntas no se aclarará nunca y que, además, lo que a partir de entonces vamos a encontrar sólo serán sombras y tiniebla.⁴¹

Hallamos lo inesperado e intentamos darle coherencia para que se desarrolle la experiencia poética, creativa.

Nos situamos en un territorio intersticial entre la realidad y el deseo. El resultado tiene muchas lecturas según hemos visto y hace que el espectador tenga que concluir pensando en esta indefinición polisémica de los significados posibles y que genera un sentimiento de amenaza. Roland Barthes en sus textos sobre retórica habla del terror de los signos inciertos.

MP&MP saben sacar provecho plástico de la condición ambigua e inesperadamente siniestra de sus instalaciones, invitando al espectador a situarse literalmente “dentro” de las mismas y obligándolo a compartir la experiencia psicológica y sensorial de ese “encuentro inexplicable” que se produce dentro de unos escenarios más o menos cotidianos, aderezados con precarios muros de ladrillos, inestables tarimas de madera, alfombras o árboles. Pero lo que resulta verdaderamente inquietante es que, aunque no tenemos ninguna certidumbre de “lo que pasa”, casi todas las acciones que presenciamos por extrañas o grotescas que parezcan, llegan, inconscientemente, a resultar vagamente familiares: Todos hemos jugado de pequeños a escondernos dentro de una caja de cartón o debajo de una alfombra, o a “hacernos los muertos” en medio de un pasillo, o a hablar con nuestro amigo imaginario frente al espejo...⁴²

41. Enrique Vila-matas, *Aunque no entendamos nada*, (Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2003), 12.

42. Panera, “MP&MP Rosado. El terror de los signos inciertos”, en *MP&MP ROSADO*, 9. Catálogo de exposición.



Fig. 38 MP&MP Rosado, *Falsos*, 2005.

4.3 Lugares desdoblados. La identidad particular y la red social. 2005-2007.

(Ventanas iluminadas, voz de los perros, callejón del gato, Lloviendo a cántaros, Desajustes, El último salvaje).

Esta parte la hemos titulado, **Lugares desdoblados. La identidad particular y la red social**, es donde continuamos con una etapa en la que hemos dejado la figuración, los personajes en los que investigábamos sobre la identidad y la dualidad. Presentamos la escultura entendida como un sistema de representación para explorar la interrelación entre las personas, los objetos y el espacio. Un periodo en el que el diálogo entre la obra y el espectador es fundamental en el proceso de configuración de la misma. El planteamiento de este apartado, pasa por una clara conciencia de los materiales empleados en su sentido estructural, los diferentes niveles conceptuales que propone el material, marcan el desarrollo y el discurrir de la elaboración de la obra.

Ahora, con la instalación *Ventanas iluminadas*, que presentamos en el invierno de 2005, y las instalaciones que aparecen en este apartado, el espectador se convierte en parte de la obra, aparecen los espacios vacíos e inestables, las figuras desaparecen, el público se convierte en un personaje contratado, por supuesto, sin saberlo. Señalamos en este grupo la investigación y el análisis de los elementos opuestos: interior, exterior; naturaleza, cultura, micro, macro, pesado, ligero, duro, blando, espacio arquitectónico, espacio indefinido, lo público, lo privado.

En este periodo (2006), obtuvimos una ayuda a la investigación y creación plástica para residir en Nueva York, ISCP (Independent Studio And Curatorial Program).

En 2005, a propósito de la exposición retrospectiva de los Rosado en el DA2 de Salamanca, ya hice un primer esbozo de filiación de su trabajo en esa genealogía artística que Hal Foster llamaba, al hablar de Robert Gober, *the art of the missing part*. Ese “arte de la pieza que falta” que durante todo el siglo XX ha hurgado en los intersticios y las fisuras de los grandes relatos hegelianos, empeñado en socavar los ideales oficiales de autonomía estética, totalidad simbólica, asimilación dialéctica.

Un arte que se ocupa de lo incompleto y lo parcial: lo que, visible e

insatisfactorio por naturaleza (quizá por ser visible, justamente), alude a lo invisible, al todo inefable e inabarcable (probablemente para bien: no está claro que resistiéramos su visión plena). Foster recordaba las nociones de lo *informe* de Bataille, lo *abyecto* de Kristeva, lo *traumático* de Lacan (y se podría añadir lo *inmaduro* de Gombrowicz y lo *siniestro* del antepasado de todos ellos, Alfred Kubin).

Porque desde sus primeros trabajos ha sido constante en los Rosado ese interés por el rastro, por el testimonio casi olvidado, por la ruina entendida como huella, como prueba a medias borrada de la existencia de algo previo a lo que sólo puede aludirse oblicuamente. Los muros de ladrillo de su *Limbo* (2005) eran una mención indirecta del espacio secreto y contiguo pero inalcanzable que ocultan (y del que nos protegen).⁴³

43. Javier Montes, "Ruinas al revés", en *MP&MP Rosado. Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón* (Sevilla: Cajasol Obra Social, 2010), 5.

4.3.1 Ventanas Iluminadas. 2004-2005

2005 (15 diciembre 25 mayo)

Sevilla

Ventanas Iluminadas

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

Obras en la exposición:

Instalación:

-*Ventanas Iluminadas*, 2005.

Madera, pintura acrílica. Dimensiones variables. (12 piezas)

Lam. 17



Fig. 39 y 40 MP&MP Rosado, *Ventanas iluminadas*, 2005.

Lam. 18



Fig. 41 y 42 MP&MP Rosado, *Ventanas iluminadas*, 2005.

En *Ventanas iluminadas*, una exposición comisariada por José Lebrero en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en el año 2005, los Rosado transforman el espacio expositivo en una especie de bosque en el que cada árbol representa un bloque de pisos de una ciudad anónima, de los que cuelga una especie de cubos con una o varias ventanas. Algunas de las ventanas parecen inaccesibles y cegadas, otras presentan espejos o cortinas, mientras otras están totalmente abiertas. Las ventanas iluminadas se convierten en fragmentos de una ciudad sin nombre, y se inspiran en un texto de Roberto Arlt, titulado *Aguas porteñas*, en el que el autor observa la ciudad como el lugar en el que tienen lugar multitud de vivencias, de experiencias, de situaciones y de infinitas historias que uno nunca podrá abarcar. “Nada más llamativo en el cubo negro de la noche que un rectángulo de luz amarilla.”, escribía Arlt (y nos recuerda Enrique Vila-Matas en “La ventana sonámbula”, “¿Quiénes están ahí adentro? ¿Jugadores, ladrones, suicidas, enfermos? ¿Nace o muere alguien en ese lugar? Ventana iluminada en la madrugada. Si se pudiera escribir todo lo que se oculta detrás de tus vidrios biselados o rotos se escribiría el más angustioso poema que conoce la humanidad”).

Asimismo, las ventanas son esos lugares fronterizos, los límites ambiguos entre dentro y fuera, entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo público y lo privado, el umbral en el que nuestra identidad entra en relación con el otro. Una vez más, el carácter escenográfico de la instalación, la evidencia del material, sobretodo papel y madera, del que están hechas las casas, su factura en forma de bloques y cajas subraya de forma muy evidente la idea de representación y de infinita potencialidad de imaginar historias, personajes y situaciones. Quizás las palabras de Italo Calvino, también citadas por Vila-Matas, definen mejor que nadie el potencial de la instalación: “En el instante previo al momento en que empezamos a escribir, tenemos a nuestra disposición el mundo, un mundo dado en bloques, sin un antes y un después, el mundo como memoria individual y como potencialidad implícita”.⁴⁴

“Ayer un amigo me preguntó si me había fijado en las ventanas iluminadas a las cuatro de la madrugada”.⁴⁵ Este es el comienzo de uno de los artículos o ensayos literarios que forma parte de *Aunque no entendamos nada*, de Enrique Vila-Matas hablando sobre su admirado Roberto Arlt, que escribió *Ventanas iluminadas*, dentro de su libro

44. Badia, “MP&MP Rosado”, en *Identidades sociales y memorias colectiva en el arte contemporáneo andaluz*, 61.

45. Enrique Vila-Matas, “Ventanas iluminadas”, en *Aunque no entendamos nada* (Santiago de Chile: J.C. Editor, 2003), 35.

Aguafuertes Porteñas, de 1958, dice el texto *Ventanas Iluminadas*:

Ciertamente, no hay nada más llamativo en el cubo negro de la noche que ese rectángulo de luz amarilla, situado en una altura, entre el prodigio de las chimeneas bizcas y las nubes que van pasando por encima de la ciudad, barridas como por un viento de maleficio. ¿Qué es lo que ocurre allí? ¿Cuántos crímenes se hubieran evitado si en ese momento en que la ventana se ilumina, hubiera subido a espiar un hombre?. ¿Quiénes están allí adentro? ¿Jugadores, ladrones, suicidas, enfermos? ¿Nace o muere alguien en ese lugar? En el cubo negro de la noche, la ventana iluminada, como un ojo, vigila las azoteas y hace levantar la cabeza de los trasnochadores que de pronto se quedan mirando aquello con una curiosidad más poderosa que el cansancio.⁴⁶

Ventanas como ojos, mostramos solo fragmentos o detalles, y dejamos que el espectador reconstruya las historias desde ahí, apelando siempre a la ambigüedad. Como una mirada perdida o un gesto que no se percibe, decenas de miradas, desde el interior y desde el exterior, hacia los espejos, las ventanas o el vacío. Esas miradas o “ventanas” buscan protagonistas, miran en busca de algo perdido. El mundo se muestra por una parte caótico y por otra parte ordenado. La investigación, también gira entorno a la confusión y el extrañamiento, nuestro interés por lo desconocido, lo oscuro y lo inconsciente, el encerramiento, y el desdoblamiento del yo, son parte del proyecto.

Ventanas Iluminadas es un proyecto realizado en los 12 árboles que se encuentran en la entrada del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, los árboles están situados en dos hileras paralelas, seis y seis, y los “cubos” o fragmentos de casas están situados entre las ramas. Las ventanas se intentarán situar frontales unas con otras. Queremos que sean “maquetas”, de un tamaño inferior al normal o “lifesize”, y que sean sustitutos de lo real. La artificialidad de los fragmentos de casas, bloques o cubos, altera la escala y devuelven al espectador a la posición de voyeur.

Observamos las casas en los árboles como refugios o faros, lugares fronterizos. Los interiores iluminados actúan de guía y como concepto de protección. Un ligero ambiente de sospecha rodea todo el escenario. “La imagen de esas casas que integran el viento, que aspiran a una

46. Arlt, Roberto, “Ventanas iluminadas”, en *Aguafuertes porteñas II*, (Buenos Aires, Editorial Losada, 1998), 97.

levedad aérea, que llevan sobre el árbol de su crecimiento inverosímil un nido dispuesto a volar, tal imagen puede ser rechazada por un espíritu positivo, realista”,⁴⁷ escribe Gaston Bachelard.

En la ciudad y sus habitantes es donde se reúnen todas las problemáticas contemporáneas. Las escuras son pequeños “teatros” donde no vemos la acción, y el actor juega con la ausencia, la inmovilidad y el silencio. Italo Calvino escribe: “Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memoria, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos”.⁴⁸

En el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) de Sevilla la instalación *Ventanas iluminadas*, es un proyecto en el que por primera vez abandonamos las figuras, los personajes -casi siempre autorretratos en los que investigamos sobre la identidad y la dualidad- para centrarnos en el espacio, el paisaje, el contexto. Ahora es el espectador el que se convierte en personaje de la obra. Hemos abandonado los personajes, pero seguimos hablando de la identidad. El espacio que rodeaba a nuestras figuras ha ido imponiéndose hasta que las figuras han desaparecido. Es una especie de *voyeurismo* en el que el espectador se autoanaliza. Se trata de crear un espacio mental donde cada uno pueda reflejar sus esperanzas, deseos y frustraciones. La instalación pasó a formar parte de la colección del CAAC dentro de una serie de proyectos específicos que el centro encarga a artistas.

Cada árbol representa un bloque de pisos de una ciudad anónima de los que cuelgan “cubos” con una o varias ventanas; unas están huecas y cegadas, otras tienen espejos o cortinas y algunas están abiertas y se iluminan cuando el sol se pone. Las ventanas no tienen un tamaño estándar. Son “maquetas” de apariencia naturalista pero intencionadamente más pequeñas que las ventanas “reales”, porque no queremos ocultar el carácter escenográfico de la intervención, su dimensión artificial que altera la escala de lo real con la potencia de lo imaginario y así colocar a los espectadores en una posición de involuntarios (y, tal vez, indiscretos) “voyeurs”.

Las ventanas iluminadas a las tres de la madrugada de las que habla

47. Gaston Bachelard, “Casa y universo”, en *La poética del espacio*, (México, Fondo de cultura económica, 1975), 39.

48. Italo Calvino, “Nota Preliminar”, en *Las ciudades invisibles*, trad. Aurora Bernárdez (Madrid: Siruela, 1998), 15.

el escritor argentino Roberto Arlt en *Aguafuertes Porteñas* (texto que ha servido de inspiración para este proyecto) constituyen una metáfora abierta de lo público y lo privado, de la sociedad contemporánea, de las mil y una historias que se esconden en sus esquinas, de la experiencia de la multitud y de la soledad que viven cotidianamente sus habitantes. Las ventanas son lugares fronterizos, límites inestables y frágiles entre el dentro y el afuera, el nosotros y el vosotros, el exhibicionismo y el ocultamiento, lo público y lo privado. De hecho, los cuerpos parecen ocultarse tras estos fragmentos impenetrables de ciudad, investigamos las relaciones entre identidad y diferencia.

A través de un denso discurso escenográfico que contiene numerosas referencias estéticas (literarias, plásticas, cinematográficas, arquitectónicas...), en *Ventanas iluminadas* creamos una atmósfera de sospecha que convierte a los espectadores, al mismo tiempo, en vigilantes y vigilados, observadores y observados. Construimos un enigmático paisaje urbano de connotaciones psicoanalíticas. Un paisaje, a la vez caótico y ordenado, que genera confusión y extrañamiento y que plantea un juego metafórico de múltiples lecturas como infinitas son las historias que imagina Roberto Arlt tras las ventanas iluminadas que se ven en cualquier ciudad una noche cualquiera: "¿Qué es lo que ocurre allí?", se pregunta el escritor argentino, "(...) ¿Quién está allí adentro? ¿Jugadores, ladrones, suicidas, enfermos? ¿Nace o muere alguien en ese lugar?".⁴⁹

A modo de metonimia -la parte por el todo-, *Ventanas iluminadas* presenta fragmentos o detalles de una ciudad sin nombre, dejando que el espectador reconstruya las historias que esas ventanas ocultan a partir de sus propios miedos y deseos, dos sentimientos que, según Eugenio Trías, remiten al inconsciente y nos constituyen como sujetos.

Ventanas iluminadas es una instalación concebida de forma específica para el paseo de entrada del Monasterio de la Cartuja de Sevilla, sede del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Para construir estos fragmentos de casas, recurrimos a materiales (sobre todo, papel y madera) y formas (cajas, bloques) muy simples que por su calidad abstracta permiten sugerir un mayor grado de fantasía e imaginación. El objetivo era crear

49. Roberto Arlt, "Ventanas iluminadas", en *Aguafuertes Porteñas II*, (Buenos Aires: Editorial Losada, 1998), 97.

una escenografía fluctuante -pues se va transformando con el paso de las horas- que representa un mundo aparentemente vacío pero repleto de presencias invisibles.

4.3.2 Desajustes. 2006

2006 (24 enero 31 marzo)

Madrid

Desajustes

Galería Pepe Cobo

Obras en la exposición:

Instalación.

-Desajustes, 2006.

Madera, pintura acrílica, tela e hilo, impresión digital y dibujos.

Medidas variables.

Lam. 19



Fig. 43, 44 y 45 MP&MP Rosado, Desajustes, 2006.

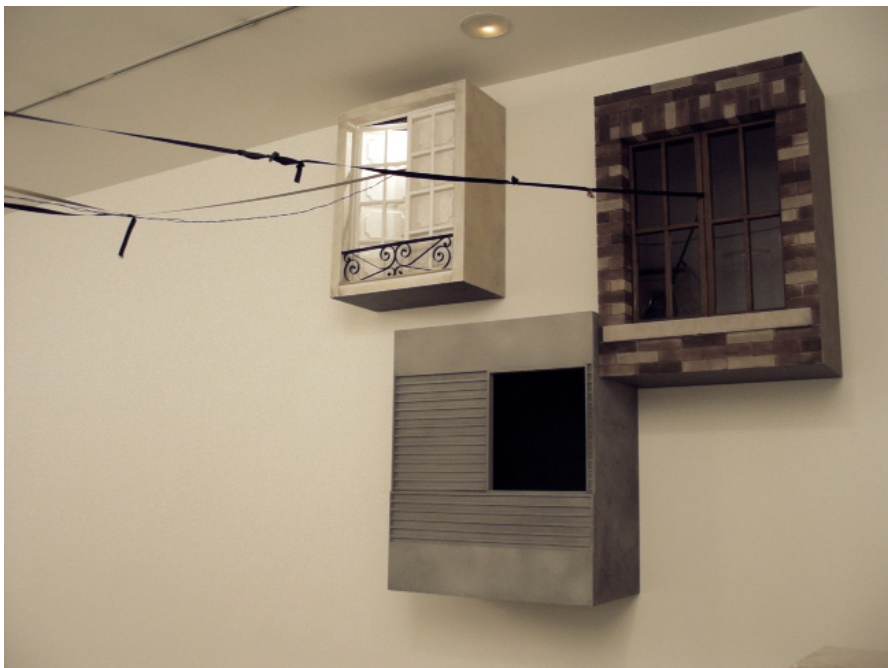


Fig. 46 y 47 MP&MP Rosado, Desajustes, 2006.

La Galería Pepe Cobo presenta *Desajustes*: una instalación en torno a la percepción visual contrastada que se estructura en dos espacios desiguales.

Por un lado, varias ventanas se disponen en las paredes de la sala a diferentes alturas. La artificialidad de los fragmentos de casa, bloques o cubos altera la escala y pone al espectador como "voyeur". Las tiras de tela que conectan unas ventanas con otras, se entretrejen como las vivencias entre personas, sus identidades o la memoria, creando una red entre ellas. Incomunicación o búsqueda de identidades.

Caminando hacia el siguiente espacio, nos encontraremos en el interior de una habitación con una ventana, a través de la cual asistiremos desde fuera a otro interior más. Aquí se diluyen las fronteras entre lo real y lo ilusorio, a través de un laberinto en que ambas sensaciones se confunden: un lugar real, un espacio mental o simplemente la nada. Ventanas abiertas hacia el subconsciente que retornan en determinados momentos al espectador. Secretos, cosas a las que temes. Espacios huecos, desolados, umbrales que demuestran cierta preocupación por el vacío y que nos remite a momentos de absoluta soledad. El mundo se muestra simultáneamente caótico y ordenado. La confusión y el extrañamiento de nuevo.

Esta fue la segunda individual madrileña en la que seguimos trabajando en torno a nuevas formulaciones de lo identitario mediante un sistema plástico que combina lenguajes y técnicas que van de la fotografía, a la escultura, pasando por la pintura, la escenografía y la instalación. Damos "lugar a lugares" de una ficción en los que el relato se corta. Escenografías abiertamente teatrales con un punto de apoyo en la realidad de la calle y otro en un mundo extrañado, parecido al del espectador.

Desajustes (2006) prolonga el efecto de aquellos *Trabajos verticales* (2004) mostrados en la galería de Pepe Cobo en Sevilla hace dos años, y sirve como continuación de esas *Ventanas iluminadas* (2004-2005) que aún cuelgan de los árboles junto al CAAC de Sevilla. Lo que aquí encontramos son dos espacios hechos de espacios, lugares desdoblados en los que las ventanas tienen un papel fundamental. Uno de ellos, reconstruye un ámbito exterior desde el que se atisban varias ventanas

visiblemente diferenciadas por su apariencia y estilo arquitectónico así como por el lugar que ocupan. Entre ellas, varias cintas y cables, casi guirnalda de fiesta urbana, sirven para conectarlas, convocando una red equívoca y difusa. En ocasiones, algún jirón de tela cuelga o aparece anudado “uniendo puentes”. Ventanas como soledades interconectadas.

En el segundo espacio se puede ver el reverso del primero. Al introducirnos en un espacio acotado y oscuro, hallamos una ventana a la que podemos asomarnos y desde la que puede verse otro interior, asimismo negro, con otras cuatro ventanas que no dan a ningún sitio, ventanas tapiadas. Un bucle.

Los fragmentos de casas se realizaron en diversos materiales, sobretodo madera y papel, y las formas se asemejan a cajas o bloques, materiales simples, se ha argumentado que las cualidades abstractas de estos materiales promueven un mayor grado de fantasía e imaginación. Robert Walser en *El paseo*⁵⁰, se deja inspirar por la fragmentación analítica del cubismo, el amor dadaísta y surrealista y por el collage.

Presentamos la ventana como elemento límite, frontera y transición entre lo público y lo privado, entre la identidad particular y la red social. La ventana es nudo de metáforas comprensibles. Además, el espectador comienza a ser personaje de las escenografías, cuanto menos un testigo de esas historias no resueltas que podrían darse detrás de esas ventanas: cómplice descubridor de vínculos entre lugares y seres de una región parecida a la suya pero extraña y desconocida. En tercer lugar, quizá solamente en el espacio oscuro y cerrado, parece haber aquí una invitación a un extraño viaje casi hipnótico hacia el inconsciente, hacia un interior cerrado cuyas ventanas dan a otras ventanas.

Teatros en miniaturas en los que no vemos la acción y que unas veces parecen refugios iluminados, espacios de protección e intimidad y otras, faros que iluminan, puntos de referencia y sociabilidad. Lo que ocurre en el interior de estos pequeños escenarios invisibles dependerá de la imaginación de los espectadores/visitantes de la intervención.

En estas obras no proporcionamos una perspectiva alternativa a la realidad, pero le damos al espectador la clave de acceso para identificar la variedad de diferencias e interpretaciones que la realidad ofrece.

50. Robert Walser, *El paseo*, trad. Carlos Fortea (Madrid, Siruela, 1997).

Reflexionamos sobre la alteridad, sobre la posibilidad de no ser nadie, Mar Augé y de Certeau, hablan de “el no-lugar” y el antropólogo barcelonés Manuel Delgado, comenta:

El ningún sitio, como el no-lugar, es un punto de pasaje, un desplazamiento de líneas, alguna cosa –no importa qué- que atraviesa los lugares y justo en el momento en que los atraviesa. Por definición, lo que produce son itinerarios en filigrana en todas direcciones, cuyos eventuales encuentros serían precisamente el objeto mismo de la antropología urbana. El no-lugar es el espacio del viajero diario, aquel que dice el espacio y, haciéndolo, produce paisajes y cartografías móviles.⁵¹

51. Manuel Delgado, “Heterópolis. La experiencia de la complejidad”, en *El animal público* (Barcelona, Anagrama, 1999), 40-41.

4.3.3 Voz de los perros. 2006

2006 (9 febrero 13 febrero)

Valladolid-España

Voz de los perros

Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español

16 proyectos de Arte Español. ARCO06

Obras en la exposición:

Instalación:

-*Voz de los perros*, 2006.

Wallpaper, madera, cuerdas, hilos, linóleo y tela. Dimensiones variables. (2 dibujos). 600x400 cm.

Lam. 21

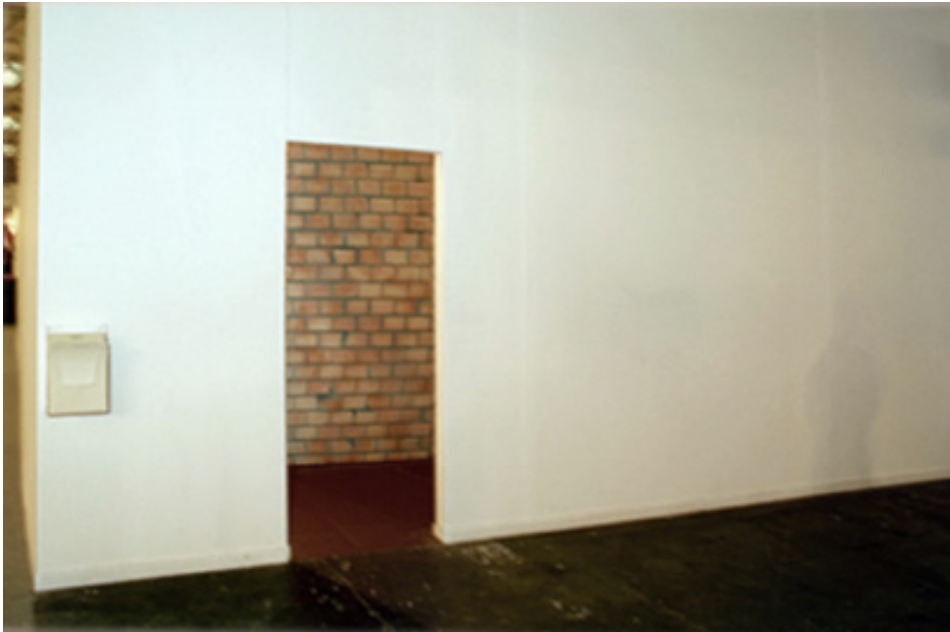


Fig. 48 y 49 MP&MP Rosado, *Voz de los perros*, 2006.



Fig. 50 y 51 MP&MP Rosado, *Voz de los perros*, 2006.

Voz de los perros, como decía Antonio Tabucchi, una historia, de lado de los perdedores, de los que siempre están en busca de algo, de los extraviados. *Voz de los perros*, es un proyecto para la feria de arte contemporáneo de Madrid, ARCO 06, dentro de la sección “16 proyectos de Arte Español” comisariado por María de Corral.

El espacio mide 6 x 4 metros aproximadamente, con una altura de 2,66 metros, nuestro proyecto consistirá en un suelo de linóleo y en la división del espacio longitudinalmente por medio de un “tabique” en dos partes iguales. El tabique imita una construcción básica de ladrillos con cemento, una pared muy simple y su medida en altura es de 2,44 metros.

Como escribe Georges Perec en *Especies de espacios*, en el texto “Puertas”:

La puerta rompe el espacio, lo escinde, impide la ósmosis, impone los tabiques: por un lado estoy yo y mi-casa, lo privado lo doméstico... por otro lado están los demás, el mundo, lo público, lo político. No se puede ir de uno a otro dejándose llevar, no se pasa de uno a otro ni en un sentido ni en otro: es necesaria una contraseña, hay que franquear el umbral, hay que efectuar una comunicación, como el prisionero que se comunica con el exterior.⁵²

Desde la primera estancia y acercándonos a la puerta solo podemos ver una parte del interior, las tiras y “cintas” de telas nos impiden entrar a la habitación interior, estas llegan hasta la primera habitación escondiéndose entre las juntas de las losetas. El espectador solo verá detalles, en el vacío de la habitación del fondo, y reconstruirá historias por sí mismo o nada.

Julio Cortázar comenta en *Casa tomada*:

Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancela y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.

-Han tomado esta parte- dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos

52. Georges Perec, “El apartamento” en *Especies de espacio*, trad. Jesús Camarero (Barcelona: Montesinos, 2006), 64.

habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.- ¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa?- le pregunté inútilmente. No, nada. Estábamos con lo puesto.⁵³

Y en el libro *King. Una historia de la calle*. John Berger.

¿Qué hace entonces huir a un perro?

El deseo de vivir.

¿No has visto nunca temblar a un perro?

Los perros tiemblan cuando no saben que hacer.

!Como nosotros!⁵⁴

Nuestro proyecto consiste en un suelo de linóleo y en la división del espacio longitudinalmente por medio de un tabique en dos partes. El tabique imita una construcción básica de ladrillos con cemento, una pared muy simple, y su medida en altura es de 2,44 metros divididos en cinco paneles para su montaje, con el hueco de la puerta en el lado derecho.

El espacio de la habitación mide 6 x 4 metros aproximadamente pintado en blanco con una altura de 2,66 metros y un hueco de puerta en el lado izquierdo, con una medida de 200 cm. de alto por 65 cm. de ancho. En la primera habitación (6 x 2 metros aproximadamente) podrá entrar “el público”. Para la instalación del suelo comenzamos construyendo una base con listones de 1 x 2 cms aproximadamente separados por un metro, se cubre por planchas de madera de 1cm de grosor, y se vuelve a cubrir con el linóleo, cuando entremos lo notaremos “blando” y el linóleo lo encontraremos grabado, marcado y con suciedad.

En la habitación del fondo (6 x 2,5 metros aproximadamente) oscura, el suelo estará “intacto”, nuevo, en ésta parte no se podrá entrar, una serie de tiras de telas hacen “la barrera” para que no sea posible cruzar la puerta. Las tres paredes de esta habitación están pintadas de negro, con una altura igual al “muro” de madera, 244 cms. En la pared más ancha se colocaron dos dibujos, realizados en acrilico sobre impresión en color donde vemos dos ventanas cegadas, “enladrilladas”.

Y es que esa casa, sin techos, sin puertas, sin revoque, es el exponente

53. Julio Cortázar, *Casa tomada* (Barcelona: Minotauro, 1993)

54. John Berger, *King. Una historia de la calle* (Madrid: Alfaguara, 2000), 21.

de un fracaso de ilusiones, la demostración más evidente de que su dueño fue sorprendido por algo terrible cuando menos lo esperaba....Y es así que las casas interminadas, las casas que hacen mirar oblicuamente a los vigilantes, que saben que allí se refugian sujetos turbios y se producen novelas inconfesables, sean las más interesantes, y también las más misteriosas, misteriosas porque contrarían el espíritu de todos los tratados de construcción que establecen que una casa, cuando se comienza, se termina... Casas sin terminar.⁵⁵

Voz de los perros (2006) de MP&MP Rosado pertenece a la colección del Museo Patio Herreriano de Valladolid. Museo de Arte Contemporáneo Español.

55. Arlt, "Ventanas iluminadas" en *Aguafuertes II*, 96-98.

4.3.4 Lloviendo a cántaros. 2006

2006 (29 junio 25 noviembre)

Sevilla

Lloviendo a cántaros

Fundación Valentín de Madariaga

Obras en la exposición:

Instalación:

-Lloviendo a cántaros, 2006.

Barro cocido y cera.

70 piezas. Dimensiones variables.

Lam. 23



Fig. 52, 53 y 54 MP&MP Rosado, *Lloviendo a cántaros*, 2006.

Se trata de una instalación compuesta por 70 cántaros de barro cocido, de color marrón, esparcidos por una superficie de piedras blancas. Dichos cántaros han adquirido formas y dimensiones variadas.

En *Lloviendo a cántaros* jugamos con la expresión popular para crear una instalación de carácter escultórico en la que diversos cántaros de arcilla, contenedores de agua, aparecen dispuestos en posiciones aleatorias y con distintas formas como si hubieran caído directamente del cielo. Ironía, absurdo, confusión, el juego. Catalizadores de historias y narraciones que existen a caballo entre el hecho y la ficción.

Las obras propuestas como resultado de esta investigación están a medio camino entre el que mira y lo que mira y necesitan de ambos para formularse sin palabras. Presentamos un compendio de piezas, de aspecto muy orgánico, como vestigios de una ruina extraña, distribuidas en el suelo y que tiene mucho que ver con cuestiones como lo ancestral o la memoria, un escenario neobarroco, cargado de teatralidad, que atrae al espectador en un juego de citas ocultas.

Pero el recorrido de este proyecto desde sus inicios, arranca con una primera idea a partir de diferentes formulaciones sobre la instalación, el interior y el exterior, lo de dentro y lo de fuera, lo blando y lo duro, asimetría. La experimentación se ralentiza y también la ejecución de la pieza, ayudándonos del azar para concluir el proyecto.

Trabajamos con un taller de cerámica, y la arcilla era el material elegido para trabajar acercándonos a otros estados de imaginación. La idea, nos llevó al lugar donde producirla. Vasijas de terracota, espacio de transporte, la conservación, la vida cotidiana, la circulación.

Así que, nuestro interés en la vasija como contenedor tiene que ver con la idea del interior y el exterior, pero también con las paredes de barro del objeto, la frontera entre los opuestos, y los límites del espacio. La erosión y la tendencia a acoplarse y a encajar cuando tienen que estar expuestos al contacto con la realidad.

Las setenta vasijas se encargaron a un ceramista y se mantuvieron húmedas hasta el momento de intervenirlas, acoplándolas entre sí, cogiendo la forma, una de la otra. El contacto con la realidad da la forma a

la escultura. Una acción.

Son 70 piezas sobre las que actuamos, hacemos e intervenimos, cántaros. Piezas que están relacionadas con nuestra cultura mediterránea o con todo el mundo ya que la cerámica es parte de la historia en general. Recibimos las piezas, hecha en el torno por un ceramista, de diferentes medidas. Entonces empezamos a actuar en ellas, sobre el suelo, colocándolas una encima de otra, con cuidado y con las manos.

Y con estos movimientos, empezamos a tener un cuerpo y un espacio que está dando como resultado formas nuevas. La arcilla es un receptor porque está recibiendo todas estas acciones y todas estas fuerzas como una masa. Después de sentir que las piezas, fragmentos de un todo, están listas, cuando la acción es suficiente sobre la arcilla, continuamos con otro grupo de piezas. Las piezas se secan al aire y se hornean. Las formas que adoptan las esculturas, son complicadas de manipular, incontrolables, y también la variación de color, según la cocción de las piezas en el horno. Todos estos datos hacen de la experiencia un momento de intensidad.

La forma representa lo que se pensó antes, el trabajo está terminado cuando representa lo que realmente sucede en la acción de hacerlo. Anécdotas, guiños y simulaciones en relación con la sociedad, el contexto y la vida.

A continuación se representa el movimiento que hace la forma. En el patio central de La Fundación Valentín de Madariaga presentamos un grupo de setenta piezas únicas, sobre el suelo.

En conclusión, parece que debido al proceso de la mano al golpear las piezas contra el suelo y presionarlas entre ellas, obtenemos otra forma. Una consecuencia de una actividad, donde lo que se puede ver son muchos elementos parecidos que componen una única pieza. La altura y el espacio que ocupan las piezas va determinado por la forma en la que se hicieron, sobre el suelo amontonadas, formando grupos que se acopla.

Michel de Certeau sueña acerca del lugar y sus significados: "Los lugares son historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que

están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico, en fin simbolizaciones enquistadas en el dolor o el placer del cuerpo”.⁵⁶

56. Michel de Certeau, “Prácticas de espacio”, en *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*, trad, Alejandro Pescador (México: Universidad Iberoamericana, 2010), 121.

4.3.5 El último salvaje. 2006-2007

2006 (26 octubre-8 enero))

Sevilla

El último salvaje

Reales Atarazanas. Segunda Bienal de Arte contemporáneo de Sevilla

Obras en la exposición:

Instalación:

-El último salvaje, 2006.

Madera, plástico, metal y pintura acrílica. 400x400x100 cm.

Lam. 24



Fig. 55 y 56 MP&MP Rosado, *El último salvaje*, 2006.

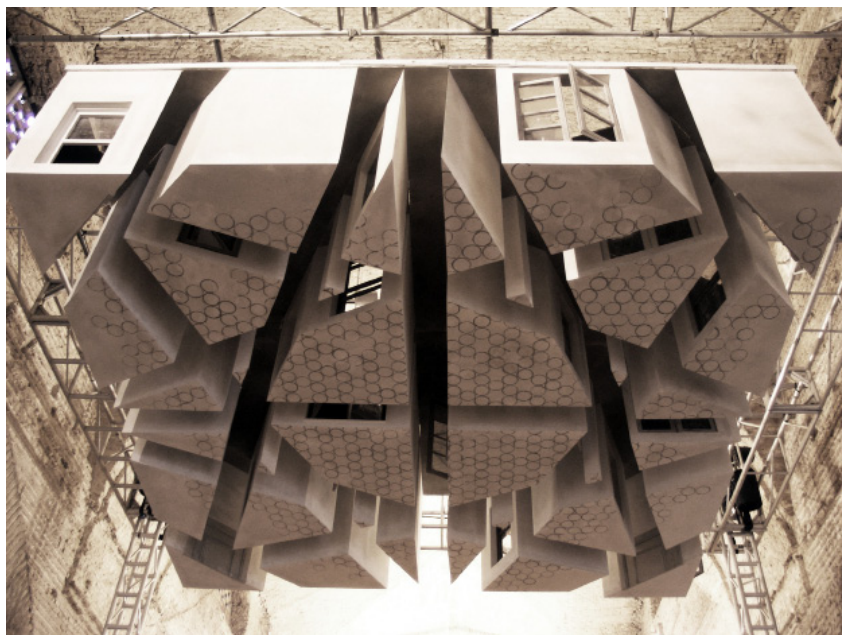


Fig. 57 y 58 MP&MP Rosado, *El último salvaje*, 2006.

A continuación presentamos parte de unos poemas a partir del libro *Los perros románticos* de Roberto Bolaño, y que nos sirvieron de hilo conductor:

1

Salí de la última función a las calles vacías. El esqueleto pasó junto a mí, temblando, colgado del asta de un camión de basura. Grandes gorros amarillos ocultaban el rostro de los basureros, aun así creí reconocerlo: un viejo amigo. ¡Aquí estamos!, me dije a mí mismo unas doscientas veces, hasta que el camión desapareció en una esquina.

8

Había ido a ver “El Último Salvaje” y al salir del cine no tenía adónde ir. De alguna manera yo era el personaje de la película y mi motocicleta negra me conducía directamente hacia la destrucción. No más lunas rielando sobre las vitrinas, no más camiones de basura, no más desaparecidos. Había visto a la muerte copular con el sueño y ahora estaba seco.⁵⁷

Las obras parten de este texto hacia la imagen, piezas esculturales y arquitectónicas a la vez, a menudo influenciadas por una visión psicológica de las estructuras que dominan la vida cotidiana. En otras obras, hilos delicados conectan modelos pequeños en cadena sin explicación aparente: ¿Los hilos son líneas de comunicación entre habitantes invisibles? ¿Hay alguien en casa para contestar?.

En un nuevo trabajo que explora el legado histórico y arquitectónico del arte árabe en Andalucía, presentamos las conclusiones de la investigación *El último salvaje* (2006), en las Reales Atarazanas, Sevilla, una de las sedes de la Segunda Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla 2006, titulada “Lo Desacogedor”, comisariada por Okwui Enweso.

El último salvaje (2006), es una instalación site-specific, es parte de un proyecto más amplio que incluye las exposiciones celebradas en 2005 en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en Sevilla, *Ventanas*

57. Roberto Bolaño, “El último Salvaje”, en *Los perros románticos*, (Barcelona: Acantilado, 2006), 68.

iluminadas (2005) y en la Galería Pepe Cobo de Madrid, *Desajustes* (2006). Las tres exposiciones representan todas juntas una retrospectiva articulada de las diferentes fases de la producción artística experimental sobre el estudio de la escultura contemporánea.

Todo espacio estructurado es un espacio social. En *Los ritos de paso*, A. Van Gennepe describe esta estructura social, como una gran casa dividida, compartimentada y unida por puertas y pasillos. Tránsito entre apartados de la estructura social:

Los procedimientos de que hemos venido hablando se aplican no sólo cuando se trata de un país o de un territorio, sino también de un pueblo, de una ciudad, del barrio de una ciudad, de un templo, de una casa. Pero entonces la zona neutra se estrecha progresivamente, hasta reducirse (salvo para el pronaos, el nartex, el vestibulum, etcétera) a una simple piedra, a una viga, a un umbral. El pórtico-tabú-de-paso se convierte aquí en la poterna de las murallas, en la puerta de los muros de barrio, en la puerta de la casa.⁵⁸

En la obra titulada *El último salvaje*, la estructura híbrida del techo artesonado, herencia de la arquitectura morisca o mudéjar, se repite y se transforma en un paisaje urbano invertido de modo que el espectador mira hacia arriba (o abajo) para ver la metrópolis ficticia llena de espacios liminales y zonas fronterizas que atraviesan la ciudad, creando constelaciones de estrellas. La producción artística consiste en un análisis de los diversos hechos de la vida diaria, en sus detalles y en sus aspectos más ordinarios, que surgen del fondo borroso a la que parecen estar condenados. Captamos momentos invisibles, imperceptibles, reales “no eventos”, que de repente se vuelven visibles y viables gracias a los cambios leves en el punto de vista.

A través de las esculturas, instalaciones, dibujos, fotografías, ponemos en acción los mecanismos continuos de desorientación del espectador. El artificio atrae la atención sobre algo o alguien. La desorientación se lleva a cabo a través de la ampliación de un objeto o un espacio. La desorientación también se lleva a cabo mediante la descontextualización del objeto o por el desplazamiento de algunos

58. Arnold Van Gennepe, “El paso material” en *Los ritos de paso* (Madrid: Alianza Editorial, 2008), 36.

elementos del lugar de origen y la consiguiente transferencia de su significado.

Presentamos una instalación, una escultura, un conjunto de piezas que funcionan como contrapunto poético entre la arquitectura real de la zona de exposición y la arquitectura imaginaria que proponemos. La pieza se funde en el espacio expositivo y cubre la verdadera arquitectura como un umbral que, al cruzarse, lleva al visitante a una dimensión fantástica y de ensueño. El proyecto, *El último Salvaje* (2006) convierte al espacio, literalmente, de adentro hacia afuera, así como al revés. Esta obra tiene todos los detalles de algún tipo de edificio donde lo que se ve, no coincide con lo que uno cree ver, y la aparición de una forma tergiversa la esencia de un objeto completamente diferente. Este juego de correspondencias e intercambios cruzados, que caracteriza a la investigación artística da como resultado una forma de mirada fluida capaz de captar los matices más débiles de los objetos y las actitudes, junto con un cierto aspecto lúdico, una reflexión sobre las convenciones de la sociedad, los criterios de la cultura y las leyes de la arquitectura que regulan la experiencia humana del mundo.

El último salvaje es no sólo la inversión de un techo, es también la ciudad invertida, en vez de subir hacia el cielo, se hunde en la tierra, pero tampoco es un techo común. Una arquitectura, donde lo que era alto ahora es bajo, lo que era externo se convierte en interior, un lugar cerrado y concluido se abre al exterior, un legado arqueológico aparece de repente en el lugar, espacio contemporáneo.

La escultura es un techo colgado que registra diferentes ventanas de pisos de una ciudad, con calles estrechas y dispuestas boca abajo, para así, transformarse en un artesonado, un umbral de experiencias imaginables. El material utilizado es una estructura de metal y madera y el propio dibujo de la composición de las casas, en la planta, es una estrella.

4.3.6 Callejón del gato. 2006

2006 (24 noviembre 14 enero)

Zapopan, Jalisco, México

Callejón del gato

Museo de Arte de Zapopan.

Obras en la exposición:

Instalación:

-*Callejón del gato*, 2006.

Wallpaper, madera e impresión digital, cerámica esmaltada.

-16 dibujos, impresión digital. 150x200 cm.

-16 piezas en barro cocido doble cocción y esmaltadas con lustre.

De 35 a 50 cm. Dimensiones variables.

Lam. 26



Fig. 59 y 60 MP&MP Rosado, *El callejón del gato*, 2006-2007.



Fig. 61 y 62 MP&MP Rosado, *El callejón del gato*, 2006-2007.

Donde comienza el pasillo de la entrada principal del museo, nos encontramos con una prolongación ficticia de la calle, *Callejón del gato* (2006). Una serie de dibujos de puertas y ventanas sobre las paredes y unos elementos cerámicos deformados y esmaltados con lustre, que funcionan como espejos negros, están esparcidos por el suelo, cerca de los umbrales, y dibujan el recorrido del exterior al interior del museo y viceversa. Una instalación, un paseo, como en el esperpento de Valle-Inclán, por el callejón del gato en cuyos espejos cóncavos observamos el grotesco reflejo de nuestra deformada e irónica realidad.

El proyecto *Callejón del gato* se compone de dieciseis dibujos de puertas y de ventanas con un tamaño real de 150x200 centímetros, realizados en impresión digital y acrílico. Y dieciseis piezas cerámicas en doble cocción y esmaltadas con lustre con medidas que oscila entre 35 y 50 centímetros de diámetro.

El Museo de Arte de Zapopan albergó el proyecto *Callejón del gato* en el año 2006, los límites inestables y frágiles entre el dentro y el afuera, el nosotros y el vosotros, lo público y lo privado. Al igual que en la instalación *Ventanas iluminadas* (2005), *Callejón del gato* alude, por metonimia, a lo que hay detrás, a lo que se oculta tras una puerta encajada o una ventana en penumbra, creando una atmósfera de sospecha que hace que los espectadores sean, al mismo tiempo, vigilantes y vigilados, observadores y observados, *voyeurs* y exhibicionistas.

La entrada principal del espacio es una fachada de una calle de la localidad de Zapopan, el museo tiene un pasillo que conecta la entrada con la salas principales de la exposición. Decidimos trabajar en ese mismo espacio, el pasillo, entre el interior y el exterior, entre lo público y lo privado. Nada más entrar continua un pasillo con paredes similares a las de la calle, el barrio penetra en el museo, provocamos con el proyecto una prolongación de la calle. La gente va y viene, se para, se entretiene, parece una calle más de una ciudad, pero también es un pasillo, privado e interior que llega hasta las salas principales. Las puertas, se dividen entre las paredes del pasillo, todas cerradas y falsas.

Proponemos una transferencia constante y contradictoria de los significados, la introducción de una acción inesperada en un lugar totalmente apartado de lo real. La escultura, la instalación como medio

para agudizar nuestra atención a la vida de todos los días y para las situaciones legibles, metafórica y poéticamente.

Desarrollamos un trabajo escultórico in-situ para el Museo de Zapopan, Jalisco, México, donde manifestamos la relación entre la realidad y el arte mediante una parte de la realidad, la calle. Con sus puertas y ventanas se reproduce, se copia la calle, se continúa en el interior del espacio de exposición. La calle se introduce en el pasillo de la entrada de acceso al edificio sin interrupciones, cruza a través de él y lleva a la puerta principal de las salas del museo. Cruzando la instalación sentimos el espacio como un recipiente vacío, un tubo de circulación, una calle colocada en un lugar ajeno a ella, que altera la atención, la percepción y la interpretación.

Al entrar en el espacio dejamos la realidad de la vida cotidiana a un lado y descubrimos las reglas modificadas en el espacio. Sin embargo, no está claro a qué territorio del espacio entramos o cuál es el real. Y sobre el espacio de la calle añadimos:

Los inmuebles están unos al lado de otros. Están alineados. Está previsto que estén alineados, es una falta grave cuando no están alineados: se dice entonces que están heridos de alineamiento, esto quiere decir que se los puede demoler, con objeto de reconstruirlos en alineamiento con otros. El alineamiento paralelo de dos series de inmuebles determina lo que se llama una calle: la calle es un espacio bordeado, generalmente en sus dos lados más largos, de casas; la calle es lo que separa unas casas de otras, y también lo que permite ir de una casa a otra, bien a lo largo de la calle, bien atravesándola.⁵⁹

Es en la calle donde se produce en todo momento -a pesar de las excepciones que procuran de vez en cuando la policía y los fanáticos- la integración de las incompatibilidades, donde se pueden llevar a cabo los más eficaces ejercicios de reflexión sobre la propia identidad, donde cobra sentido el compromiso político como consciencia de las posibilidades de la acción y donde la movilización social permite conocer la potencia de las corrientes de simpatía y solidaridad entre extraños.⁶⁰

59. Georges Perec, "La calle", en *Especies de espacios* (Barcelona: Montesinos, 2007), 79.

60. José Miguel G. Cortés, "Una niebla oscura, a ras de suelo, en *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte* (Barcelona: Anagrama, 1997), 208.

4.4 Sinécdoque o el coleccionista. Sedimentos y fragmentos. 2007-2012

(Profeta y ballena, Spleen, Melancolía II y III, De profundis, Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón, Ruines non romantiques. Cuarto Gabinete, Imagen, Contengo multitudes, ...uso externo, uso interno, De lo de dentro y de lo de fuera).

A partir del año 2007 empezamos a trabajar con ideas concretas sobre la ruina, el interior y el exterior, el árbol-cuerpo, la sal, la concha, la imagen, el cuerpo, pero también, nos ocupamos de investigar sobre lo incompleto y lo parcial. El fragmento o la parte que falta. La ruina, la gruta, el laberinto, la melancolía, el interior y el exterior, lo lleno y lo vacío, dentro y fuera.

Profeta y ballena, Guía al viajero perdido, se encuentra en el principio de la investigación apoyada con una beca de Artes Plásticas de la Fundación Botín (2008-2009), y que pudimos ampliar gracias a la concesión de una de las becas de la CAM de Artes Plásticas, (Caja de Ahorros del mediterráneo) (2009-2010).

Son trabajos que forman parte y siguen las huellas, el rastro, “la parte que falta” como una colección de ruinas y fragmentos para construir el yo. También exploramos los valores de intimidad del espacio interior, el cuerpo convertido en caverna o gruta, y los valores del espacio habitado que recorre la imaginación humana en diferentes investigaciones fenomenológicas.

El recorrido que presentamos a lo largo de estos cinco años hasta terminar en el año 2012 lo hemos denominado, Sinécdoque o el coleccionista. Sedimentos y fragmentos.

La sinécdoque, más que la metáfora, ha sido desde el principio uno de los métodos de aproximación a lo real (o de desconfianza frente a lo real) que ha vertebrado el trabajo de los Rosado: un continuo rodeo compulsivo, casi atormentado, en torno a los puntos ciegos de nuestra conciencia y nuestro mundo.

Así que su interés reciente por la arqueología y las ruinas es el desarrollo natural de estos planteamientos. También su manera de comprenderlas (al modo de Benjamín, de Smithson, incluso de Clemenceau) al revés: el recuerdo convertido en anticipo o profecía, la puesta en escena de una memoria inversa que trabaja sobre “la noción de las ideas y experiencias como ruina” (cito a los Rosado) ya venía atravesando, en realidad, toda

su producción. La ruina como sinécdoque, expresión del todo mediante la parte: el universal inimaginable o indecible, pasado o futuro, dicho mediante el fragmento, la huella, el indicio casi indescifrable.⁶¹

61. Javier Montes, "Ruinas al revés", en *MP&MP Rosado. Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón* (Sevilla: Cajasol Obra Social, 2010), 6.

4.4.1 Profeta y ballena. 2007-2012

2007-2012

Profeta y ballena

Becas Colección CAM Artes Plásticas, 2009.

Spleen en la Galería Pepe Cobo, Madrid, y *De profundis* en Milán. 2008; *Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón*, en el Museo de Cádiz, 2008; *Ruines non Romantiques*, Galería Oliver Houg de Lyon, 2009; *Cuarto-Gabinete*, en Matadero Madrid, 2009; *Imagen*, en Cajasol, Sevilla, 2010; *Contengo multitudes*, Ayuda para la promoción del arte contemporáneo español. Ministerio de Cultura, 2011; *...uso externo uso interno*, en la galería Oliver Houg de Lyon, 2012; *De lo de dentro y de lo de fuera*, 2012, son trabajos que forman parte y siguen las huellas, el rastro y/o “la parte que falta” como una colección de ruinas y fragmentos para construir el yo. Todos ellos se comunican con el proyecto “Profeta y Ballena. Guía al viajero perdido”. 2007-2012.

Lam. 28

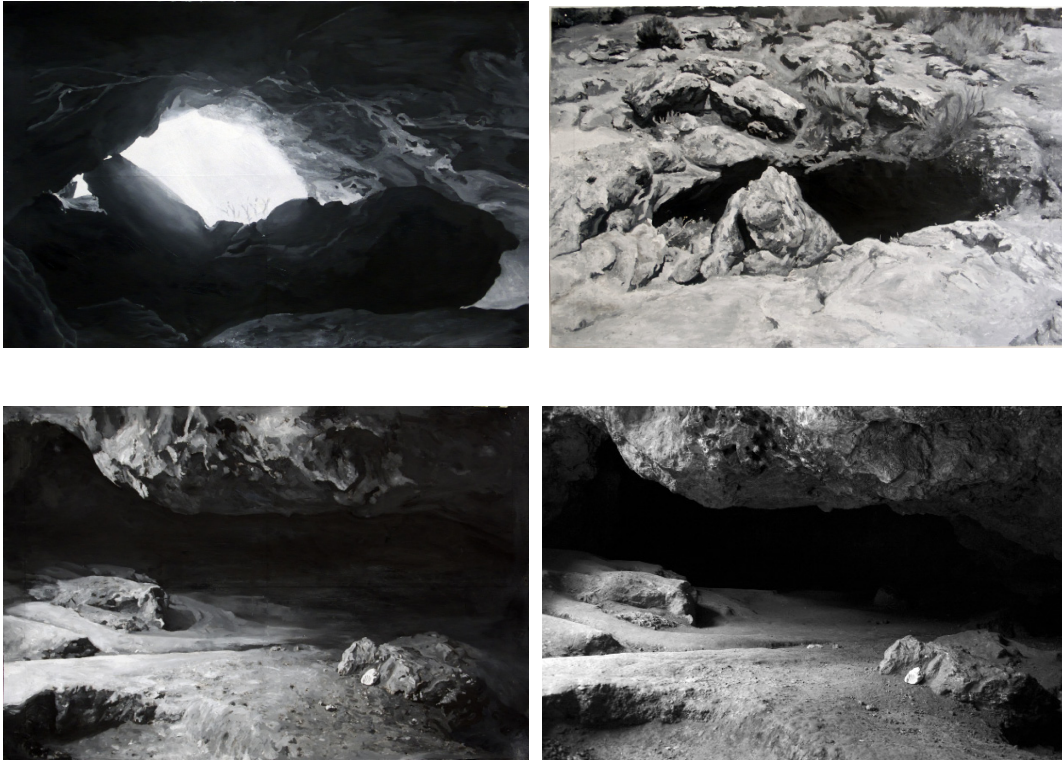


Fig. 63, 64, 65 y 66 MP&MP Rosado, Cueva de Montesinos. Ossa de Montiel, Lagunas de Ruidera, Albacete.

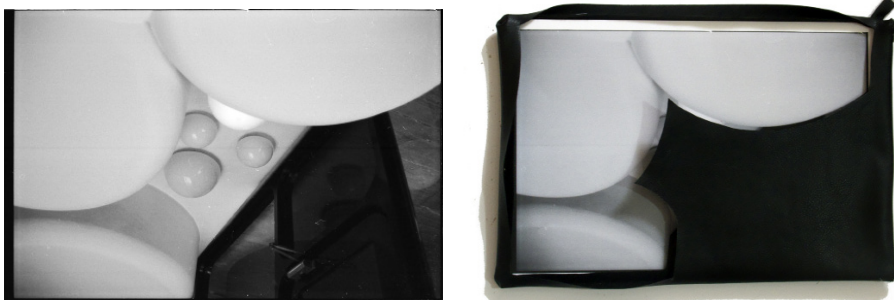


Fig. 67 y 68 MP&MP Rosado, Torres Blancas. Madrid.

Lam. 29



Fig. 69 y 70 MP&MP Rosado, Bosque Sagrado de Bomarzo. Parco dei Mostri, Bomarzo, Italia.



Fig. 71 MP&MP Rosado, Ánfora con nueces. Habitar como transitivo. 2012



Fig. 72, 73 y 74 MP&MP Rosado, Jardines de las Tullerías. París.

Profeta y Ballena. Guía al viajero perdido. 2007-2012, es un proyecto en proceso que explora los valores de intimidad del espacio interior, el cuerpo convertido en caverna o gruta, y los valores del espacio habitado que recorren la imaginación humana en diferentes investigaciones fenomenológicas. En el proyecto propusimos viajar a cinco diferentes lugares para explorar, mirando hacia adentro y afuera, recolectar y coleccionar a partir de documentos fotográficos-archivos y exploramos ese “mirar adentro”, también las ensoñaciones de la intimidad y el espacio vivido, el complejo Jonás, la gruta, el laberinto o la raíz, buscando relaciones básicas con el espacio y el contexto actual.

En estos trabajos más recientes de MP&MP Rosado se ha diluido cualquier rastro de humor. Ya no es posible el equívoco, ni la lectura superficial. Hay algo en la gravedad de la atmósfera que evidencia una voluntad de toque de atención por parte de los artistas. Es una crítica y mucho más que una crítica. MP&MP Rosado señalan que no podemos seguir así. Hemos llegado al límite de la sobreexplotación, estamos llegando al agotamiento, al fin de los recursos y a una pérdida de conciencia, a una progresiva deshumanización. Los Rosado nos acercan al paisaje después del naufragio. El camino hacia el mar era, en la novela de McCarthy, el único camino hacia la esperanza que, aunque frustrada, terminaba con una posibilidad (mínima, eso sí) de un nuevo comienzo. En el caso de *Cuarto Gabinete* la esperanza está en replegarnos en nuestra concha, en mirar hacia dentro para construir una nueva identidad, un nuevo entorno.

Con sus trabajos, MP&MP Rosado exploran la construcción del yo, “como un inmenso espejo en el que nos reconocemos”. De este modo, su búsqueda puede verse como una banda de Moebius, con una sola cara y un solo borde infinitamente conectados, una superficie en la que las dos dimensiones (la identidad individual y la identidad colectiva) están comunicados, de modo que para pasar de un lado a otro no hay que cruzar ningún borde.⁶²

En *Esferas I (Burbujas)*, Peter Sloterdijk escribe sobre Gaston Bachelard, y su libro, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, 1948, que reúne múltiples materiales sobre la intimidad material y el complejo-Jonás, colocando a todo ser humano que conoce el aire libre en una relación inconfundible con un interior oscuro lleno de posibilidades:

62. Badia, “MP&MP Rosado”, en *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*, 64.

“Todo ser humano, por el hecho de mirar adentro se convierte en un Jonás, o más exactamente: en profeta y ballena en una misma persona”.⁶³

El proyecto *Profeta y Ballena* se desarrolló gracias a las Becas de la colección CAM Artes Plásticas, 2009, y trata sobre ese “mirar adentro” y también sobre las ensoñaciones de la intimidad y el espacio vivido tomando entre otros como referencia a Peter Sloterdijk, Michel de Certeau y Gaston Bachelard.

En el proyecto *Profeta y Ballena* de MP&MP Rosado, un viaje a diferentes ciudades constituirá la base de experiencias de las que nos nutriremos para desarrollar un trabajo sobre el complejo Jonás, así pues, mirando hacia adentro y afuera de estos lugares fabricaremos una colección de ruinas y fragmentos que nos ayuden a construir el “yo”.

A continuación detallamos los lugares donde nos trasladamos durante el transcurso de este trabajo:

Cueva de Montesinos. Ossa de Montiel, Lagunas de Ruidera, Albacete.

Torres Blancas, Arquitecto Javier Saenz de Oiza. Madrid.

Bosque Sagrado de Bomarzo o Parco dei Mostri, Arquitecto Pier Francesco Orsini. Bomarzo, Italia.

Vesubio. Nápoles, Italia.

Jardines de las Tullerías, ceramista Bernard Palissy. París.

Un viaje a cinco lugares diferentes coleccionando y recolectando. Realizamos durante “el viaje” un cuaderno de campo, (con un seguimiento que se puede ver en nuestro blog: mprosado.blogspot.com), para la elaboración de las investigaciones que después se transformaron en documentos-archivos y que fueron la base de construcción de una serie de dibujos sobre papel, mesas de trabajo-juego y una serie de piezas-esculturas en diferentes materiales como objetos, barro cocido, cerámicas y otros materiales.

“Así, la verdadera casa del gran terrestre que fue Bernard Palissy es

63. Peter Sloterdijk, *Esferas 1. Burbujas*, trad. Isidoro Reguera (Madrid: Ediciones Siruela. 2004), 99.

subterránea: Bernard Palissy es en sus sueños un héroe de la vida subterránea.”⁶⁴

Tanto en esos trabajos como en este proyecto, la geometría y el viaje interior juegan junto a lo traumático, lo abyecto, lo informe, lo inmaduro y lo siniestro. Siguiendo las huellas, el rastro y “la parte que falta” se muestran en una colección de ruinas y fragmentos que nos ayudan a construir el “yo”. Investigaciones fenomenológicas de los valores de intimidad del espacio interior y los valores del espacio habitado. La experiencia del espacio siempre es la experiencia primaria del existir.

Herman Melville escribe *Moby Dick* en el 1851, en el capítulo LXXXIII, cuenta como Jonás fue tragado por la ballena, habla sobre como, posiblemente, se refugió en algún hueco de la boca y de dos mesas de juego instaladas en la entrada de la misma.

Gaston Bachelard hace mención a la palabra hueco para que se sueñe con una habitación de acuerdo con las ensoñaciones de la intimidad.

En su libro de 1948 *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, Gaston Bachelard escribe un apartado titulado “El complejo Jonás”, que en palabras del filósofo Peter Sloterdijk, “coloca a todo ser humano que conoce el aire libre en una relación inconfundible con un interior oscuro lleno de posibilidades. La vastedad del interior: complejo de Jonás que vivió en el vientre de una ballena, hasta el regreso al vientre materno, como viaje imaginario, de las grutas y las cavernas, y los túneles al centro ígneo de la tierra”.⁶⁵

En las ensoñaciones populares, el vientre aparece como una cavidad acogedora, Paul Claudel escribe: “Y salí del vientre de la casa”, así pues todas estas imágenes hablan sobre un ser encerrado, protegido y oculto que debe de renacer. La entrada de la gruta funciona : ver sin ser visto. Las imágenes de la casa, el refugio, el vientre, el huevo, la semilla, el laberinto o la raíz convergen hacia la misma imagen profunda.

64. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad Ernestina de Champourcín (México: Fondo de cultura económica, 2005), 167.

65. Gaston Bachelard, “El complejo Jonás” en *La tierra y las ensoñaciones del reposo* (México: Fondo de cultura económica, 2006), 148-204.

A continuación detallamos los lugares donde nos trasladamos durante el transcurso de este trabajo:

Cueva de Montesinos. Ossa de Montiel, Lagunas de Ruidera, Albacete.

Situada en el camino de Ossa de Montiel hacia las Lagunas de Ruidera. Dista la gruta 6 km. de Ossa de Montiel y 14 del pequeño pueblo de Ruidera, Albacete. Don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, infinitas cosas y maravillas, y que iría contando en el transcurso de su viaje.

Torres Blancas. Arquitecto Javier Saenz de Oiza. Madrid.

"En ocasiones, algunos escalones bastan para ahondar oníricamente una morada, para darle a una habitación un aire de gravedad, para invitar al inconsciente a sueños de profundidad. En la casa de un cuento de Poe, "se estaba siempre seguro de encontrar tres escalones que subir o que bajar".⁶⁶

Se aprovecha hasta la última oportunidad que brinda el recorrido vertical para llevar al extremo cada una de las ideas espaciales topológicas ligadas al habitar, entre ellas, como señalaba Gaston Bachelard, las virtudes de los sótanos, por estar enterrados, de las terrazas, por estar elevadas, la relación con el universo, los recovecos o rincones, la relación con el exterior o con el cielo con cierto énfasis sobre el entrelazamiento de las diferentes unidades espaciales a través de un recorrido....

Para empezar, a este edificio se accede bajando unas escaleras, es un hueco, la sensación es la de entrar en una especie de gruta, ya sea para acceder a los sótanos de aparcamiento o al portal. Estas "grutas" no se encierran en sí mismas sino que, inmediatamente, y por un efecto de transparencia nos empujan a subir, a seguir nuestro recorrido ascendente. Torres Blancas, del arquitecto Javier Saénz de Oiza, fue construido a mediados de los sesenta, es un gran árbol cuyas raíces se abren en el asfalto para luego crecer, redondo y firme, hasta el cielo. Hecho en cemento gris natural.

66. Gaston Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, 123.

Torres Blancas está hecha entera de curvas, como una gruta, “la cavidad perfecta”.

Vesubio. Nápoles, Italia.

“Lo que él pasaba por alto de la antigüedad, lo que no estaba preparado para ver, le encantaba en el volcán: los burdos agujeros y huecos, las grutas oscuras, las hendiduras y precipicios y cataratas, los fosos dentro de fosos, las rocas encima de rocas: los desechos y la violencia, el peligro, la imperfección”.⁶⁷

Athanasius Kircher fue un científico, erudito y humanista del Renacimiento perteneciente a la orden de los jesuitas. *Mundus Subterraneus*, está escrita en latín en XII libros, y publicada en 1665, desarrolla la idea de Geocosmos, el primer modelo científico (con notables influencias de la Filosofía natural y la Teología) que trata de explicar el contenido y funcionamiento del mundo oculto bajo la superficie de la Tierra. Kircher lo concibe como un organismo complejo y cíclico, compuesto de los elementos tierra, aire, agua y fuego, que, curiosamente, sintoniza con ideas actuales que explican también al planeta (litosfera, biosfera y atmósfera) como un organismo unitario e interconectado.

Athanasius Kircher viaja a Nápoles para descender al Vesubio, en este viaje constituye la base de experiencias de las que se nutrirá para desarrollar, durante las dos siguientes décadas, una teoría de la Tierra, donde comienza por negar que nuestro planeta sea una masa sólida. Así pues, intuye que su interior está ocupado por el fuego, con cavidades, grutas y conductos ramificados conectados.

Bosque Sagrado de Bomarzo o Parco dei Mostri, Arquitecto Pier Francesco Orsini. Bomarzo. Italia.

Dicen que cuando André Breton le enseñó a Salvador Dalí un libro con fotografías sobre Bomarzo, apostilló lo siguiente: “Aquí está todo tu universo cuatrocientos años antes de que se te ocurriera”. Era lógico: el bosque sagrado de Bomarzo, o Parco dei Mostri, es un lugar extraño. Su autor fue el príncipe Pier Francesco Orsini, quien hizo llamar a algunos de

67. Susan Sontag, *El amante del volcán*, trad. Marta Pessarrodona (Madrid: Alfaguara, 1995).

los más importantes artistas del Renacimiento. La idea era aprovechar la roca volcánica originaria del lugar, el peperino, fácilmente moldeable, para erigir un pequeño microcosmos de edificios y esculturas fantásticas que compitieran en dimensiones con el paisaje.

Grutas de los Jardines de las Tullerías. Ceramista Bernard Palissy. París.

Berard Palissy (1510-1589). Ceramista francés construye para Catalina de Medicis en el jardín de las Tullerías en París varias grutas, algunos fragmentos se conservan en el Louvre. Durante la perforación en la calle Tribunal del Palacio de las Tullerías se descubren varios fragmentos del taller de Palissy.

“El “gabinete” de Bernard Palissy es una síntesis de la casa, la concha y la gruta: “Estará labrado por dentro con tal industria- dice Palissy- que parecería propiamente una roca excavada para sacar la piedra de dentro; ahora bien, el citado gabinete será jibosos, con varias jorobas o concavidades oblicuas....Será una gruta con forma de concha enroscada. a fuerza de trabajo humano, el artificioso arquitecto hará de ella una morada natural”.⁶⁸

En *Profeta y Ballena* estableceremos un diálogo entre las ideas, los procesos, el dibujo y las piezas, esculturas a modo de colección de diferentes prácticas escultóricas.

68. Gaston Bachelard, “La concha”, en *La poética del espacio*. Trad Ernestina de Champourcín (México: Fondo de cultura económica, 2005), 167.

4.4.2 SPLEEN. 2008

2008 (1 marzo 31 mayo)

Madrid

Spleen

Galería Pepe Cobo

Obras en la exposición:

Instalación:

-Spleen, 2008.

terracota, pintura y objetos. 220x70x45 cm.

140 x 75 x 30 cm. 230x90x50 cm. 227 x 70 x 45 cm.

215 x 75 x 45 cm. 178 x 30 x 35 cm. (6 piezas).

-Melancolía 2008.

Cerámica esmaltada y cuerda. (10 globos). Medidas variables.

-El hombre de los árboles, 2008.

Terracota, pintura y zapatos. 224 x 57 x 57 cm.

Lam. 30



Fig. 75 y 76 MP&MP Rosado, *Spleen*, 2008.



Fig. 77 y 78 MP&MP Rosado, *Spleen*, 2008.

Los árboles, esta vez en forma de restos ennegrecidos vuelven a aparecer como signo en nuestras investigaciones. En el 2008 presentamos la instalación *Spleen* en la Galería Pepe Cobo de Madrid. En esta ocasión, aparecen restos de árboles realizados en terracota, distorsionados, retorcidos y convertidos en receptáculos de objetos. Los árboles están “abrazados” de un modo asfixiante o atrapados por cuerdas. Junto a ellos aparecen distintos elementos como unas zapatillas, libros o sillas, todos ellos desmembrados o desubicados aunque fácilmente reconocibles. Aparece aquí un elemento inquietante que es lo truncado en lo cotidiano, lo familiar, que nos sitúa en un universo irreal, turbador y desconocido.

En *Spleen* (2008), presentamos cinco esculturas, esculturas de formato medio que componen una instalación, realizadas en barro cocido y otros materiales, desde unas deportivas, un libro, un abrigo, cuerdas o una silla desmembrada.

La obra *Melancolía* (2008), la componen diez globos hechos en cerámica y esmaltados en diferentes colores, enlazados por cuerdas de cañamo endurecidas, también se mostraron dibujos de las ideas y procesos para llevar a cabo la investigación realizados en impresión digital con pastel, conté y acrílico sobre papel Arches.

Spleen, explicábamos en una entrevista mantenida con Javier Hontoria, “es el humor tétrico que produce el tedio de la vida... La búsqueda de sensaciones lleva al hastío o la melancolía. Existe un profundo sentimiento de insatisfacción de la condición humana en la actualidad que provoca un hondo sentimiento de soledad y vacío, a partir de aquí surge la angustia, el pesimismo, la melancolía...”⁶⁹

Nuestra sociedad es la del consumo. Nuestra identidad, individual y colectiva se define no por lo que somos, sino por lo que consumimos. El índice de consumo es el índice de salud de un país. Pero la acumulación de cosas lleva al sinsentido, a la desidia, al desgaste, al agotamiento.

De hecho *Spleen* se traduce como bazo, el cual segrega la bilis negra y se asocia con la melancolía. Queríamos que las piezas tuvieran un aspecto muy orgánico y poder distinguir claramente entre el momento en

69. “Entrevista a MP & MP Rosado”, por Javier Hontoria. El Cultural, 27 de marzo de 2008.

que las piezas empezaban a parecer demasiado falsas y el momento en que empezaban a parecer demasiado reales. Pensamos en la exposición como un inframundo orgánico y cálido. Pensamos en algo parecido a un paseo, un divagar por un mundo en suspenso o una escena en el tiempo. Todo se disuelve en la nada. *Spleen* es un paisaje en ruinas donde se imponen los recuerdos, la contemplación, una escena fragmentada, que no es un sueño sino más bien insomnio.

La palabra “spleen” es de origen griego splen. En inglés denota al bazo. En francés, spleen representa el estado de tristeza pensativa o melancolía. Fue popularizado por el poeta Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) pero había sido utilizado antes, en particular durante la literatura del Romanticismo, a inicios del siglo XIX. La conexión entre spleen y la melancolía viene de la medicina griega y el concepto de los humores. Uno de los humores era la bilis negra segregada por el bazo y asociada con la melancolía. Opuesto a este concepto en otras culturas spleen, nombra al bazo como el órgano de la risa, aunque no está descartada una anterior relación con la medicina de los humores acerca de este órgano.

Como dice Robert Burton, en su libro *Anatomía de la melancolía*:

La melancolía, el tema de nuestro discurso presente, lo es en disposición o en hábito. En disposición, es esa melancolía transitoria que va y viene en cada ocasión de tristeza necesidad, enfermedad, problema, temor, aflicción, enojo, perturbación mental o cualquier tipo de cuidado, descontento o pensamiento que cause angustia, torpeza, pesadez y vejación del espíritu y cualquier ánimo opuesto al placer, la alegría, el alborozo, el deleite, que nos causa indolencia o disgusto. En dicho sentido equívoco o impropio, llamamos melancólico al que está embotado, triste, huraño, torpe, indispuesto, solitario, de alguna forma enternecido o descontento. Y de estas disposiciones melancólicas no está libre ni siquiera el estoico: nadie es tan sabio, nadie tan feliz, nadie tan paciente, tan generoso, tan divino, tan piadoso que pueda defenderse; nadie está tan bien dispuesto que en uno u otro momento no sienta su dolor, más o menos. La melancolía, en este sentido es una característica inherente al hecho de ser criaturas mortales.⁷⁰

70. Robert Burton. *Anatomía de la melancolía*, trad. Ana Sáez Hidalgo (Madrid: Alianza editorial, 2006), 65.

Así la imagen viaja una vez más hacia lo real, hasta que los artistas la obligan a volver al reino de la ficción en el último momento, poniendo en evidencia el artificio, pero al mismo tiempo cubriendo las capas de ficción previas, más sutiles y anodinas, con una ficción o anormalidad mucho más espectacular y visible, y dejando claro así que las relaciones entre artificio, normalidad, y espectáculo, no son ni mucho menos las que nos planteamos.

Nuestro trabajo relaciona la desconfianza y el aburrimiento siempre a la espera de la sensación, de algo nuevo, con un individualismo radical del mundo contemporáneo que se acerca al Romanticismo, Piranesi, Durero, Baudelaire, Robert Burton... La materia prima de donde nos nutrimos sigue siendo nuestra obsesión por la interioridad y el "yo". En la galería nos encontraremos restos de árboles distorsionados, retorcidos, y objetos, que están abrazados, amordazados o atrapados por cuerdas que atrapan a la vez. Los fragmentos de árboles sujetan o tiran de una serie de globos inflados y esparcidos, alrededor de las piezas y el espacio.

Materializamos una atmósfera exuberante y frágil a la vez, con alusiones literarias incluso cinematográficas, árboles muertos, globos pesados, cercanos al miedo y la tristeza. El trabajo plantea diferentes interferencias en la percepción de lo ordinario. Ante la desorientación existe un esfuerzo por reubicarse, por saber lo que las cosas son y cómo nos situamos ante ellas, y cómo llegamos a reconocerlas.

Los elementos se repiten indefinidamente y recorren el espacio dibujando líneas sinuosas como itinerario para un teatro. Seguimos interesados en lo que se conoce como los márgenes, en las experiencias de los perdedores que viven en el borde de la sociedad actual y abandonados a su suerte, en los espacios de tránsito, en la búsqueda de lugares donde todo fracasa. Este es un espacio de tránsito.

En *Spleen* las imágenes están dentro de este orden, espacio y tiempo, donde el espectador se convierte en límite ante lo que se le revela, destacando sobre el paisaje de fondo. La instalación presenta al ser humano en forma de árbol, varios cuerpos y sus accesorios, un elemento despojado, desecho.

Otra escultura de la misma serie que pertenece a la colección de la

Comunidad de Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo se llama, *El hombre de los árboles* (2008) y los materiales utilizados son terracota, pintura y objetos, cuerda, unos zapatos y un libro. La impresión es sencilla, un molde de silicona nos sirve de huella que se plasma sobre el barro húmedo. Realizando una “impresión”, las obras se someten a las formas de la naturaleza enlazadas con la apariencia de un cuerpo humano. Inevitable metamorfosis. Este árbol, pesa, está estrangulado en sus extremos por cuerdas y engulle un libro y unas zapatillas, yace en el suelo del espacio.

La poesía titulada *El hombre de los árboles* de Juan Antonio González nos sirvió como punto de partida para investigar y titular la pieza que a nuestro entender enlaza ideas de experiencias compartidas:

El hombre de los árboles comparte con nosotros
más del noventa y siete
por ciento de su código genético.
Sus actos primordiales
son conseguir comida, aparearse
y dormir en las ramas a la sombra.
Apenas tiene tiempo
para vida social innecesaria.
De manera indistinta
habitan en pareja o solitarios
pero siempre en la altura de la selva.
Los indígenas dicen
que los machos adultos
tratan violentamente a sus retoños.
La cámara demuestra que no es cierto y que incluso
copulan en familia.
Este ejemplar maduro
suele escaparse solo, sin motivo aparente
durante varios días. Tiene brazos
ocho veces más fuertes que los de un campeón
de boxeo. Por eso cuando vuelve
saluda con cuidado a los demás
los toca incluso con delicadeza.
se tiende a descansar a cada cincuenta metros.
Su dieta se compone de alimentos muy simples.
Comunica emociones inmediatas.
La selva se convierte en un espacio

de infinitos espacios para sus pies prensiles.
La voz en off resume:
*es la serenidad de los orangutanes.*⁷¹

71. Juan Antonio González Iglesias, "El hombre de los árboles", en *Un ángulo me basta*. (Madrid: Visor de poesía, 2002), 23.

4.4.3 De profundis. 2008

2008 (18 septiembre 30 octubre)

Milan

De profundis

Galería Federico Luger

Obras en la exposición:

Instalacion:

-De Profundis I, 2008.

Terracotta, pintura y objetos. 50 x 500 x 70 cm (zapatillas, libros, monedas, silla de metal y plástico).

-De Profundis II, 2008.

Terracotta, pintura y objetos. 50 x 500 x 70 cm (caja de plástico, libros, monedas).

Lam. 32



Fig. 79 y 80 MP&MP Rosado, *De profundis*, 2008.



Fig. 81 y 82 MP&MP Rosado, *De profundis*, 2008.

MP & MP Rosado no han dejado de moverse en un espacio indeterminado, marginal en el sentido de tránsito y de búsqueda, de lugares expuestos al fracaso. A diferencia de trabajos anteriores, en los que las situaciones reflejaban escenarios vacíos, en *Spleen* y otras obras posteriores, hay un despojamiento de la puesta en escena, ya no asistimos a una representación o a los elementos que configuran una representación, sino que nos encontramos con una serie de restos, de ruinas, que parecen responder a un estado interior de memoria, de recuerdos y de contemplación quizá más desencantada que meditativa.⁷²

En un grabado titulado *Melancolía I*, de Durero nos surgieron una serie de preguntas. ¿Por qué Melancolía I?, ¿Habría tenido Durero el proyecto de Melancolía II y III?.

En el proyecto *Melancolía II y III* para las Becas Fundación Marcelino Botín de artes plásticas, 2008/2009, completamos el proyecto de Durero sobre geometría y construcción, el desastre, la creatividad y el desorden. Pensamos en crear espacios amplios y silenciosos, donde el habitante se reconozca en ellos y pueda observar el sentido de la pérdida y la muerte, la obsesión o la dimensión del deseo en el fetichismo o el erotismo. El hilo conductor es la discusión sobre las frágiles relaciones entre la melancolía y Saturno. Susan Sontag habla sobre la influencia de Saturno como maldición y como explica e implica una visión del mundo total.

En *Melancolía II y III* reflexionamos sobre la melancolía, el influjo de Saturno y su relación con temas tales como la falta o carencia de sentido, la fragilidad de la existencia humana, el deseo, la sensación de pérdida o el vacío. El hombre pierde los lazos que lo mantiene en contacto con la naturaleza. Una contemplación más general de la condición humana, de la melancolía, de la violencia de la existencia, y de la soledad. Cada pieza, tanto dibujo como escultura es parte de una arquitectura más amplia, de significados y de símbolos, dentro de los cuales la relación entre los objetos y las imágenes proporciona una clase de ritmo “cinemático” confuso.

Melancolía II, está compuesta de una serie de dibujos en papel, intervenidos con diferentes materiales como pintura, lápiz, pastel o con

72. Montse Badia, “MP&MP Rosado”, en *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*, 63.

fotografías superpuestas.

En *Melancolía III*, partiendo de los dibujos de *Melancolía II*, y del grabado *Melancolía I* de Durero, fabricamos una colección de ruinas y fragmentos que nos asisten para construir el “yo”. El coleccionista logra evadir el tedio vital, que afecta a quien se fuga del mundo superficial, parece no apegarse a nada, no preocuparse por nada, fabricando un pequeño mundo. “Coleccionar expresa un deseo que vuela libremente y se acopla siempre a algo distinto, es una sucesión de deseos. El auténtico coleccionista no está atado a lo que colecciona sino al hecho de coleccionar”.⁷³

Desde la serie de dibujos titulada *Disolución Física* (2008) hasta la última serie *Viaje en globo* (2009), pensamos que ha sido constante el interés por el rastro, la huella y por “la parte que falta”. Las piezas *Ruinas antirrománticas* o *Ruinas menores* de (2009), las mesas tituladas *Intervalo* (2009) y hasta las últimas piezas llamadas *Gabinete* (2009), se desarrollan como restos o sobras del pasado pero también del futuro, como en el grabado de Durero, donde podemos ver un archivo de piezas alrededor de la mujer-ángel de *Melancolía I*. Distintas piezas en sal o en terracota, cerámicas esmaltadas, plástico, pvc... son los materiales usados para una arqueología del futuro, que parecen no ruinas.

Al igual que en *Melancolía I*, en los dibujos de *Melancolía II* y las piezas escultóricas de *Melancolía III*, la geometría y el viaje interior “juegan” en todo el proyecto, también lo traumático, lo abyecto, lo informe, lo inmaduro y lo siniestro, esto lo hemos observado por ejemplo en “Las ruinas Circulares” de Jorge Luís Borges.⁷⁴

Por otra parte, Sebald en *Los anillos de Saturno* y Susan Sontag con su escrito *Bajo el signo de Saturno*, nos han servido en nuestro viaje a pie y “en globo” para disipar el vacío, según Sontag, los viajes bajo el signo de Saturno son señales inequívocas de melancolía.

Susan Sontag escribe en *Bajo el signo de Saturno*: “La cantidad de significado está en proporción exacta a la presencia de la muerte y

73. Susan Sontag. *El amante del volcán*, 34.

74. Jorge Luís Borges, “Las ruinas circulares” en *Narraciones*, trad. Marcos Ricardo Barnatán (Madrid: Catedra, 2008), 97.

al poder de la descomposición, dice Benjamin en *Trauerspiel*". Esto es lo que hace posible encontrar significado en la propia vida, en las ocurrencias muertas del pasado que son eufemísticamente conocidas como experiencias. Solo porque el pasado está muerto podemos leerlo. Solo porque la historia es cosificada en objetos físicos podemos entenderla. Solo porque el libro es un mundo podemos entrar en él."⁷⁵

Una ruina o un fragmento y, por tanto, algo coleccionable. Un mundo cuyo pasado se ha vuelto caduco, y cuyo presente produce antigüedades instantáneas, invita a los coleccionistas. Pompas de agua que trazan el viaje en globo sobre las diminutas casas-conchas que se insertan en el mapa.

Las dos piezas escultóricas que componen *De profundis* (2008) están realizadas en barro cocido, y objetos. *De profundis* son esos fragmentos o ruinas acumuladas que escribía Susan Sontag y, por tanto, algo coleccionable. Walter Benjamín en *El coleccionista* escribe: "Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción".⁷⁶

Una instalación compuesta por dos esculturas que recorren gran parte de la sala nos ayudó a conectar ideas que tenían en común la búsqueda, el camino, el rastro. Dos piezas de cerámica de 8 y 9 metros de longitud se desparraman en el espacio, están seccionadas y cocidas por partes, dos árboles que se estiran y buscan en el espacio, sobre ellos, diferentes elementos simbólicos para pensar en ellos, tenemos un lugar de espera, de relajación o de entretenimiento. Sillas, libros, monedas, camiseta, abrigo, cinturón, zapatillas deportivas. También remiten por la forma a un desaguadero.

75. Susan Sontag. *Bajo el signo de Saturno*, trad. Juan Utrilla Trejo (Barcelona: Mondadori, 2007), 135.

76. Walter Benjamín, *Libro de los pasajes*, trad. Luís Fernández Catañeda, (Madrid: Akal, 2009), 223.

4.4.4 Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón. 2009

2009 (22 abril 5 julio)

Cádiz

Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón.

Museo de Bellas Artes

Obras en la exposición:

Instalación:

-*Desaguaderos 1 (ruina antirromántica)*, 2009.

Terracota (6 piezas), escayola de París, pigmentos. (5 piezas)

Longitud 402 cm.

-*Desaguaderos 2 (ruina antirromántica)*, 2009.

Terracota (6 piezas), escayola de París, pigmentos. (5 piezas)

388 cm.

-*Caños (ruina antirromántica 3)*, 2009.

Pvc y escayola teñida. 200x45x30 cm.

-*Rompecabezas*, 2009.

Cemento, pintura y ramas encontradas. 72x50x40 cm.

72x52x40 cm. 72x50x40 cm. (3 piezas)

-*Nostalgia (ruina antirromántica)*, 2009.

Cerámica (17 piezas), y escayola de París teñida (16 piezas).

Medidas variables.

Lam. 34



Fig. 83 y 84 MP&MP Rosado,
Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón. 2009.

Lam. 35

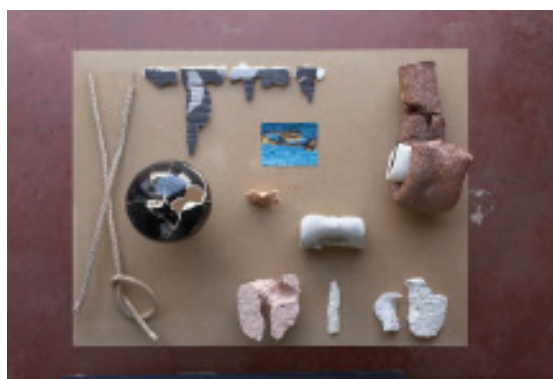


Fig. 85, 86 y 87 MP&MP Rosado,
Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón. 2009.

Frente al museo científico y “serio”, la instalación en el patio central del Museo de Cádiz apuesta por desenterrar los restos –las tuberías, los fragmentos- que nunca se muestran, que se esconden bajo tierra o en el cajón más olvidado de los sótanos.

Se remiten a otro tipo de museo, extendido y virtual, donde puede establecerse entre las obras un diálogo imaginario y se libera el juego de las alusiones al que son tan aficionados. Las camisas y las telas cristalizadas bajo la sal de sus Ruinas menores podrían reenviarnos, por ejemplo, a las casullas escultóricas, endurecidas, densas de tiempo inmóvil, de los monjes cartujos pintados por Zurbarán y conservados en la planta superior. Sus Desaguaderos y Caños y otros restos arqueológicos dialogan con la fabulosa colección estatuaria que los rodea: con los sarcófagos fenicios de la antigua Gadir, con las estatuas yacentes de Baelo Claudia que en la sala contigua recuerdan, a su vez, a algunas de esas terribles estatuas, demasiado humanas, que formaron en Pompeya y Herculano los muertos recubiertos –cristalizados- por las cenizas del volcán.⁷⁷

La pieza titulada *Desaguaderos (ruina antirromántica) 1 y 2*, 2009, son “tuberías” de cuatro metros aproximadamente con aspecto de árbol, tronco, palmera fósil y están seccionados y unidos entre sí por unas “rótulas” de cemento, la apariencia pétreo de la cerámica nos recuerda un hallazgo arqueológico, segmentado como si se tratara de un esqueleto y unidas por unos nódulos de cemento. Dos “tubos” que sufren una metamorfosis que mezcla lo biológico con lo antropológico.

Desaguaderos es un conducto o canal por donde se da salida a las aguas, pero también parece un fósil de árbol. Las esculturas están realizadas en barro cocido y escayola teñida.

Caños (ruina antirromántica) 3 y 4, (2009). Son dos tuberías de dos metros aproximadamente de longitud, de plástico PVC con diferentes medidas de diámetro, seccionados y unidos entre sí por unas “rótulas” de cemento, la apariencia industrial e “insípida” de los tubos nos acerca a imágenes relacionadas con la “basura” o el deshecho humano, y con los monumentos de Robert Smithson en Passaic.

El Caño, es un tubo corto de metal u otro material, particularmente el que forma, junto con otros, las tuberías.

77. Javier Montes, “Ruinas al revés”, en *MP&MP Rosado. Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón* (Sevilla: Cajasol obra social, 2010), 8-9.

Ese panorama cero parecía contener ruinas al revés, es decir, toda la construcción que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la “ruina romántica”, porque los edificios no caen en ruina después de haberse construido, sino que alcanzan el estado de ruina antes de construirse. Esta puesta en escena antirromántica sugiere la idea desacreditada del tiempo y muchas otras cosas “desfasadas”.⁷⁸

El interés reciente por la arqueología y las ruinas es el desarrollo natural de esos planteamientos. Al modo de Benjamin, o de Smithson, el recuerdo convertido en anticipo o profecía, la puesta en escena de una memoria inversa que trabaja sobre la noción de las ideas y experiencias como ruinas. La ruina como sinécdoque, expresión del todo mediante la parte.

Las tuberías reaparecen en *Desaguaderos* y *Caños*, conductos que atrapan objetos de nuestro entorno, unos guantes atrapados a unas ramas de árbol, libros. La tubería es recuerdo y conducto, y a menudo circuló por ella el excremento, la sobra, el desecho y el resto. Las rótulas y los tramos de canalizaciones en terracota tienen su reflejo en las canalizaciones arbóreas en ese PVC gris, por ejemplo, de la pieza *Caños*. Un material anodino y anónimo de cuantos producimos hoy.

De este modo más que una sustancia, el plástico es la idea misma de su transformación infinita; es, como su nombre vulgar lo indica, la ubicuidad hecha visible. En esto radica, justamente, su calidad de materia milagrosa: el milagro siempre aparece como una conversión brusca de la naturaleza. El plástico queda impregnado de este asombro es más la huella que el objeto de un movimiento.⁷⁹

Tomando el espacio para intervenirlo decidimos mimetizarnos y pensar en el propio museo y en todo lo que contiene e intentar desde ahí subvertir los pensamientos e ideas. La visión es, una colección, un despliegue de elementos, esculturas que parecen haber sido recolectadas de un naufragio, objetos de una arqueología de los límites, las vías, las conexiones.

Junto a las salas de arte fenicio, griego o romano, desplegamos esculturas que recuerdan a canalizaciones de agua o de otros líquidos, moldes, vasijas vencidas por lo atmosférico, jarrones reconstruidos, objetos heterogéneos y paradójicos.

78. Robert Smithson, *Un recorrido por los monumentos de Passaic*. Nueva Jersey. 1967. trad. Harri Smith (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 19-20.

79. Roland Barthes, *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler (Madrid: Biblioteca Nueva, 2012), 176.

Una arqueología en forma y conceptos pensando en las prácticas escultóricas no históricas, realizadas con materiales extra artísticos.

la escultura *Rompecabezas* (2009), está hecha con cemento, acrílico y ramas encontradas (tres ramas de vid).

Presentamos una escultura compuesta de tres bloques de cemento blanco que reproducen una copia de un objeto (corcho blanco) encontrado en la playa y otro elemento (una rama de vid) que encontramos en el campo. Un molde, y tres copias acompañadas de tres piezas de una rama de vid que modifican y significan a la escultura. Las piezas se eligen y utilizan por su valor simbólico. Los corchos blancos que flotan en el mar y a la deriva, en un cambio o transformación escultórica, ahora son pesados y atrapan una parte de la rama de vid.

La maceta es el objeto que elegimos como material para desarrollar la pieza titulada, *Nostalgia. (ruina antirromántica)* (2009). Las Macetas, se hicieron con la ayuda de un ceramista con el que colaboramos habitualmente, están cubiertas también con barro cocido y escayola teñida. Las macetas en esta inversión se convierten en el apoyo de una serie de metales, soportes que descansan y pesan sobre la cerámica marcada.

Tomamos las macetas como signo, como material de trabajo para construir, investigar sobre el espacio, un contenedor que contiene y es apilable, una estructura del espacio, entre el interior y el exterior. Un espacio inhabitable.

También argumentamos que los materiales se utilizan, en el caso de este proyecto, como elemento poético mirando de reojo al mundo real, físico.

La forma que sale del material será pensada como el resultado de una excavación arqueológica del presente, o incluso del futuro. Intentamos invertir todos los sentidos del tiempo. Buscar en estas ruinas posibilita un pasaje para examinarlas, y reflexionar sobre la memoria, el presente o el futuro.

4.4.5 Ruines non romantiques. 2009

2009 (10 septiembre 24 octubre)

Lyon, Francia

Ruines non romantiques

Galería Oliver Houg

Obras en la exposición:

Instalación:

-*Ruinas menores 1*, 2009.

Sal, resina, y rama de árbol. 58x113x56 cm.

-*Ruinas menores 2*, 2009.

Sal, resina y caja de plástico. 70x76x38 cm.

-*Ruinas menores 3*, 2009.

Sal, resina y cesta de mimbre. 58x98x58 cm.

-*Ruinas menores 4*, 2009.

Sal, resina y red de hilo. 53x88x48 cm.

-*Ruinas menores 5*, 2009.

Sal, resina y bolas de hierro. 48x78x63 cm.

-*Apología de los melancólicos, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8*. 2009.

Impresión digital, cuerda, acuarela y témpera sobre papel.
102 x 152 cm.

-*Sobreexpuesto 1*, 2009.

Cerámica en doble cocción y esmaltadas en negro, pantalla de proyección. (4 piezas). 200x200cm.

-*Sobreexpuesto 2*, 2009.

Cerámica en doble cocción y esmaltadas en negro, pantalla de proyección. (5 piezas). 200x200 cm.

Lam. 36



Fig. 88 y 89 MP&MP Rosado, *Ruines non romantiques*. 2009.

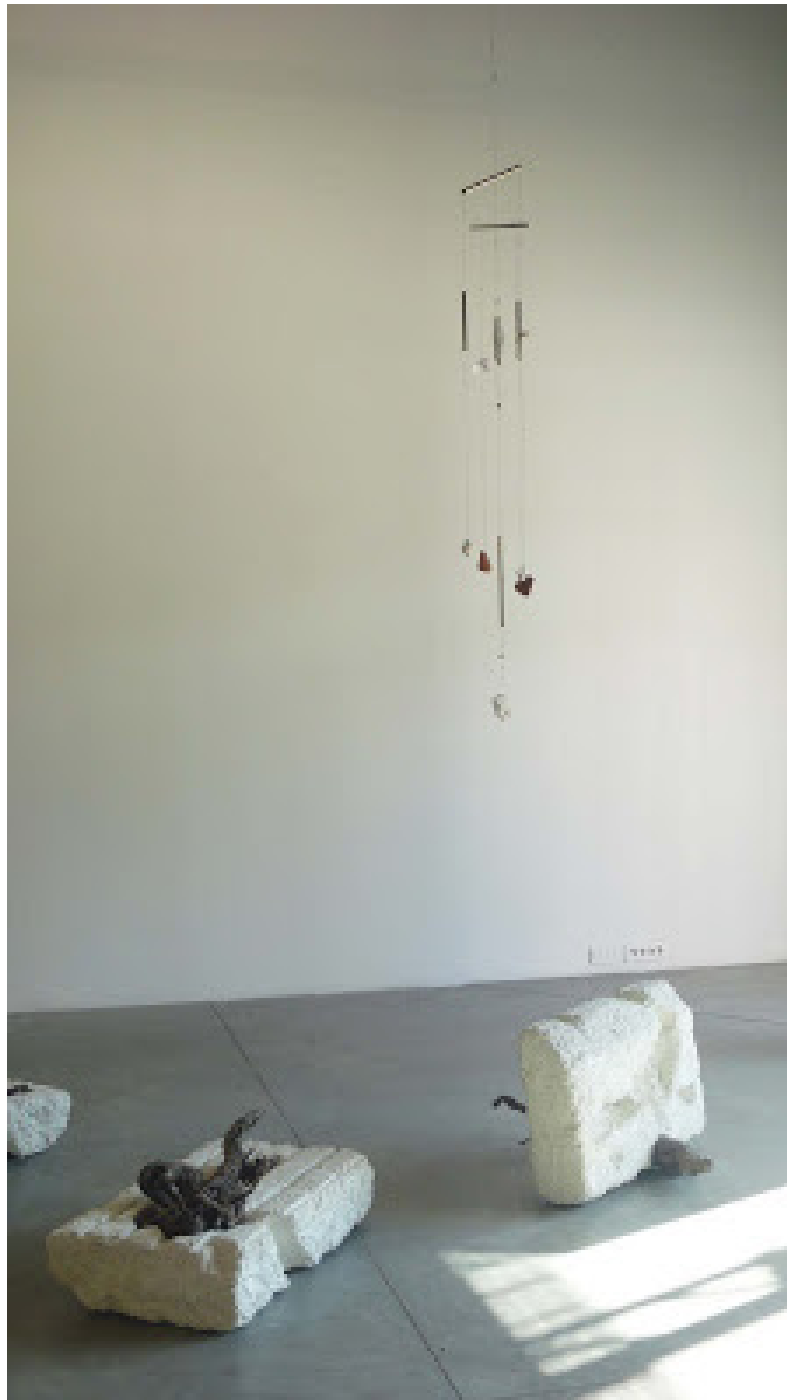


Fig. 90 MP&MP Rosado, *Ruines non romantiques*. 2009.

Ruinas menores 1, 2, 3, 4 y 5. (2009). Ruinas menores son cinco piezas realizadas en sal, con forma cúbica que incluyen diferentes objetos (ramas de árbol, cajas o bolas de hierro) expuestas cada una sobre un cajón de madera. Las piezas están recubiertas de sal por el proceso de conservación en “salazón”, como si fueran extraídas y arrancadas durante un paseo. En ellas podemos observar un objeto que permanece adherido y el hueco de otro que muestra su ausencia. Los trabajos funcionan como si fuesen extraídos de un “lugar”.

La relación entre la *Spiral Jetty* de Robert Smithson en 1970 en el lago Great Salt o la serie de trabajos *Mirror/Salt Works*, y las salinas de la parte del sur de España, formaron parte del proceso de investigación y trabajo de campo para estas piezas junto con la característica potencial de una figura que podría ser un supuesto antropólogo o explorador en busca de un objeto extraño y modificado por este mundo.

Apología de los melancólicos, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8. 2009. Ocho dibujos que muestran diferentes estados de una tela de araña con diferentes objetos, como ramas de árbol, cuero, reglas, una red o bolas de hierro, hacen referencia a los elementos que podemos encontrar en el grabado *La melancolía I* de Durero. Los dibujos de la serie *Apología de los melancólicos* reúnen los variados estados de ánimo, la enfermedad, los anillos de saturno, la atmósfera triste y pesada pero también espiritual y el *taedium vitae* que invade al individuo contemporáneo.

Sobreexpuesto 1 y 2 (2009). Cerámica en doble cocción esmaltadas en negro y pantalla de proyección. 5 piezas y 4 piezas (Entre 50 cm. y 70 cm. aprox.) 200 x 200 cm. Los espacios se bifurcan entre el observador, el testigo y el *voyeur*. Del mismo modo que en otros proyectos anteriores nos encontrábamos con situaciones que reflejaban “escenarios” vacíos, en este último proyecto las piezas se presentan despojadas de toda escena, abandonadas como si fueran ruinas o el paisaje interior del hombre.

Ruines non romantiques (2009) es una instalación que consiste una serie de dibujos y diferentes objetos de desecho, ruinas, esculturas, materiales que recopilamos en el estudio, en las playas, en el mar, en la tierra, en nuestro propio estudio. En estos trabajos se juega con las huellas del material, el barro, la erosión, el desgaste, la acumulación, la sal. Materiales que se adhieren a la naturaleza del material escultórico, objetos que pertenecen al signo de la escultura, encuentros poéticos en materiales de la ruina, la tensión entre naturaleza y cultura.

Disponemos en el espacio de la galería los resultados de la investigación, objetos tales como cántaros de cerámica, pantalones, chaquetas y camisas cubiertos por una capa gruesa de “tiempo”, sal, redes de pesca, conchas, bolas de hierro antiguas, ramas de árbol.

Las radicales deconstrucciones de Matta-Clark iban por delante de su tiempo, justamente a medida que intentaba retroceder en el tiempo, de desenterrar. Como Smithson y, últimamente, inspirado por Walter Benjamín, Matta-Clark creía que las ruinas son emblemáticas y que sirven mejor para proporcionar un significado alegórico que las estructuras completas.⁸⁰

Maurice Blanchot, uno de los manes tutelares de ese arte de lo incompleto al que se remiten una y otra vez los Rosado, escribió sobre esto en *El museo, el arte y el tiempo*. Dedicaba su ensayo al otro gran modelo de museo expandido que en el siglo XX sirvió de prolongación y respuesta a la iniciativa de Warburg: el Museo Imaginario de André Malraux. Yuxtaponía en él ilustraciones de forma impredecible, adivinaba con lucidez que las tecnologías de la era de la reproductibilidad técnica de imágenes anunciada por Benjamin volvían innecesario u obsoleto el museo fetichista basado en la acumulación. Blanchot sugiere que Malraux “hace del Museo una categoría nueva, una especie de dominio que, en la época a la que hemos llegado, es a la vez el objetivo de la Historia, tal como se expresa y se realiza por el arte, y más aún: la conciencia misma del arte, el punto ideal donde ésta cita, llama y transforma a todas las demás.”

Las ruinas al revés que los Rosado colocan en el corazón mismo del Museo (y ya se ha dicho que sitúan su pequeño museo-al-revés dentro de otro Museo que está dentro de otro Museo aceptamos y la preferimos como ficción. Porque con este proyecto los Rosado realizan una de esas reivindicaciones de la ficción de la Historia mediante la revitalización brusca de lo que parecía olvidado y archivado, de todo eso que Blanchot llamaba “el ajuar de las apariencias”.... y así hasta el infinito de un infinito juego de muñecas rusas) hacen buena la afirmación de Blanchot a propósito de los anti-museos de anti-ruinas al estilo de Warburg o Malraux: “El Museo Imaginario representa, ante todo, este hecho: que nosotros conocemos todas las artes de todas las civilizaciones que se han entregado a las artes. Que ese conocimiento es histórico (...) pero, al mismo tiempo, no lo es, no se preocupa por la verdad objetiva de esa Historia; al contrario, la aceptamos y la preferimos como ficción.” Porque con este proyecto los Rosado realizan una de esas reivindicaciones de la

80. Judith Russi Kirshner, Nuria Enguita, Juan Guardiola, *Gordon Matta-Clark*, (Valencia: IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992), 62.

ficción de la Historia mediante la revitalización brusca de lo que parecía olvidado y archivado, de todo eso que Blanchot llamaba “el ajuar de las apariencias”.⁸¹

81. Javier Montes, “Ruinas al revés” en *MP&MP Rosado. Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón*, 10.

4.4.6 Cuarto gabinete, 2009-2010

2010 (28 noviembre 10 enero)

Madrid

Cuarto gabinete

Abierto X Obras. Matadero

Obras en la exposición:

Instalación:

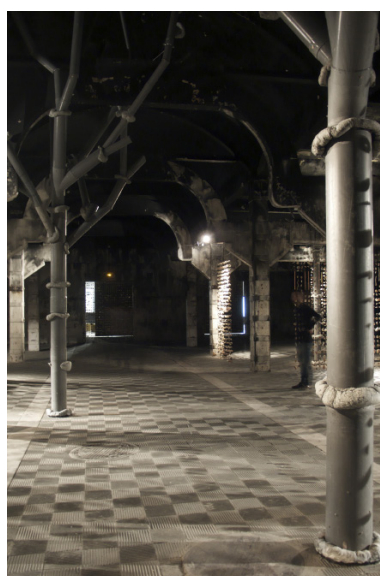
-*Cuarto gabinete, 2009.*

Conchas marinas, escayola, y metal, tubos de pvc, objetos encontrados en las playas. Dimensiones variables.

-*Núcleo, 2009.*

PVC y resina teñida. Medidas variables. (4 piezas).

Lam. 38

Fig. 91, 92 y 93 MP&MP Rosado, *Cuarto gabinete*, 2009.

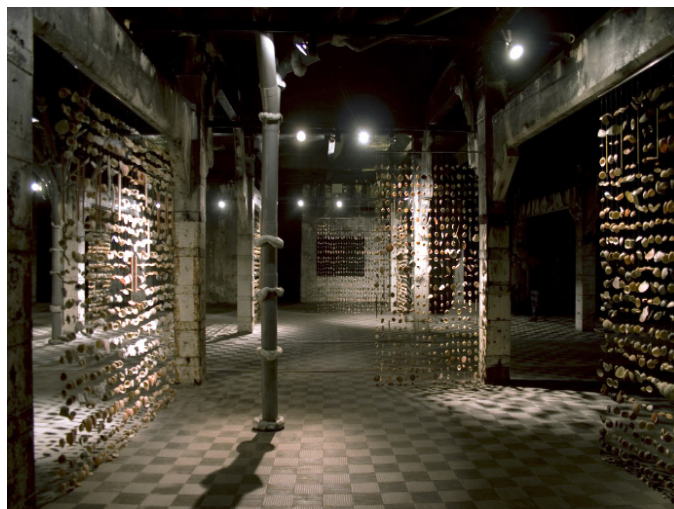


Fig. 94, 95 y 96 MP&MP Rosado, *Cuarto gabinete*, 2009.

Sigue las huellas y el rastro. Es un espacio donde la parte que falta se transforma en una colección de ruinas y fragmentos que nos ayuda a construir el yo. La geometría, el viaje interior, lo traumático, lo abyecto, lo informe, lo inmaduro, lo siniestro... Una casa en espiral cubierta por dentro con esmalte. Una gruta en forma de concha enroscada. Un lugar que, a fuerza de trabajo, el arquitecto convierte en una morada natural. Hay que vivir para edificar la casa y no edificar la casa para vivir en ella.⁸²

“El árbol dispersado en la tierra se unifica para surgir del suelo y para volver a encontrar la vida prodigiosa de las ramas, de las abejas y de los pájaros”,⁸³ dice Gaston Bachelard acerca de la raíz.

Cuarto gabinete (2009) continúa el hilo iniciado en *Ruinas menores*, un trabajo expuesto en las salas de Arqueología del Museo de Cádiz (2009) formado por pequeños objetos presentados como restos. En Matadero de Madrid, lugar que acogió *Cuarto Gabinete*, presentamos una instalación cuyos restos se asemejan más bien a los de un naufragio. En *Cuarto gabinete* (2009-10) se investiga sobre el viaje interior que transforma el lugar en espacio y el espacio en lugar y consiste en una serie de cortinas creadas a partir de conchas, caracolas, palos y otros objetos encontrados en la playa, que van dividiendo el espacio. El carácter manufacturado de las cortinas unido al espacio crudo en el que se encuentran, en el que no se disimulan tuberías y en el que las paredes permanecen sin pintar, contribuye a crear una atmósfera de naufragio, de huellas, de memoria, quizás de la pérdida de la identidad, no tanto individual, sino colectiva. Aunque el entorno no sea ahora tan escenográfico como en trabajos anteriores, sigue existiendo un juego entre realidad y ficción, realidad y simulacro, aunque resuelto ahora de una manera mucho más sutil camufladas entre ellas, se encuentran sus réplicas, imposible de distinguir de las reales.

Finalmente, la “colección” de ruinas y fragmentos de *Cuarto gabinete*, de restos encontrados que se convierten en memoria, aluden también a la posibilidad de un nuevo inicio, a la necesidad de un replegarse en sí mismo para volver a la esencia, para reflejar lo humano, para poder

82. Gaston Bachelard, “La concha” en *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin (México. Fondo de Cultura Económica, 2006), 140-170.

83. Gaston Bachelard, “La raíz” en *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, trad. Rafael Segovia (México. Fondo de Cultura Económica, 2006), 345.

construir un nuevo yo, individual y colectivo.

Las piezas que forman *Cuarto-Gabinete (2009)*, se dividen en dos series, por una parte cuatro piezas de PVC con apariencia arbórea tituladas "Núcleo", realizadas en PVC que van desde el suelo al techo, con diferentes medidas de diámetro, seccionados y unidos entre sí por unas "rótulas" de cemento-resina. La apariencia industrial e "insípida" nos acerca a imágenes relacionadas con el deshecho humano. Las cuatro piezas de "Núcleo", conforman el "mapa". Otra serie titulada "Gabinete" es el recorrido en el mapa y está realizada con conchas de mar, objetos-fragmentos encontrados en la playa (reales) y sus copias (falsas), colgados del techo en líneas o en cortinas, formando paredes o construyendo umbrales .

El Gabinete de un aficionado, donde los cuadros de la colección, colgados como copias, como imitaciones y como réplicas, parecerían ser con toda naturalidad las copias, las imitaciones y las réplicas de los cuadros reales. El resto era cosa de falsario, es decir de viejas tablas y viejos lienzos, de copias de estudio, de obras menores. "Unas comprobaciones emprendidas con diligencia no tardaron en demostrar que en efecto la mayoría de los cuadros de la colección Raffke eran falsos, como falsos son la mayoría de los detalles de este relato ficticio, concebido por el mero placer, y el mero estremecimiento, de la simulación".⁸⁴

Gaston Bachelard en su ensayo sobre las imágenes de la intimidad titulado, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, nos ayuda a profundizar en el problema de la imaginación poética. Siguiendo la huella, el rastro y "la parte que falta", pensamos en una colección de ruinas y fragmentos que nos ayuden a construir el "yo". El coleccionista logra evadir el tedio vital, que afecta a quien se fuga del mundo superficial, parece no apegarse a nada, no preocuparse por nada, fabricando un pequeño mundo.

"El mundo real se desdibuja de golpe cuando uno va a vivir en la casa del recuerdo. ¿Qué pueden valer esas casas de la calle cuando se evoca a la casa natal, la casa de intimidad absoluta, la casa en la que se ha adquirido el sentido de la intimidad? esa casa está lejos, es perdida, no

84. Georges Perec, *El gabinete de un aficionado*, trad. Menene Gras Balaguer (Barcelona: Anagrama, 2008), 100.

la habitamos más, estamos, ¡ay!, seguros de no volver a habitarla nunca más. Es entonces más que un recuerdo. es una casa de sueños, nuestra casa onírica".⁸⁵

La instalación, *Cuarto gabinete*, radica en la misma idea central del proyecto. La propuesta consiste en reconstruir el ámbito arquitectónico enorme y pesado de estas viejas y sucias salas donde se sacrificaba el ganado, para convertirlas ahora en un lugar en suspensión en el que afloran expresiones sutiles de los deseos del viaje interior hacia la construcción del yo, así como valores y variaciones de una intimidad. ¿Qué recursos utilizamos para crear la sensación de levantar y suspender en el aire el propio espacio de la sala enorme en la que "intervenimos"? Hemos colgado, cuidando no unir por completo techo con suelo, una serie de cortinas transparentes, integradas por flecos de hilos de nailon en los que hemos prendido pequeñas valvas y conchas marinas, y también fragmentos de materiales y de objetos de cerámica encontrados en la playa. Estas cortinas singulares se han ordenado formando paramentos rectangulares que aparecen aislados, como "lienzos de muralla" de un lugar arqueológico, o convergiendo y configurando rincones de intimidad y esquinzos arquitectónicos. Bien iluminadas, estas "arquitecturas" elementales y ligeras ordenan, "reconstruyen" y transfiguran el espacio general de este salón, en el que el espectador penetra y en el que se integra al recorrerlo, pudiéndolo interpretar de formas muy diversas, desde la del laberinto geométrico a las de una morada recóndita o un templo de silencio, pero haciendo primar la idea de construcción.

La parte conceptual de la instalación se orientó por el propósito de "construir" desde una perspectiva doble: literaria y escultórica.

Como referente literario de este trabajo tenemos al filósofo Gaston Bachelard y, concretamente, a la interpretación que él propone en *La poética del espacio* sobre los valores de intimidad en el ámbito interior. El título de la instalación está tomado del capítulo quinto de ese libro, donde se comenta "el cuarto-gabinete de Bernard Palissy" como una síntesis de casa, concha y gruta, donde el hombre fragua la construcción de su identidad, mientras se debate en la dialéctica entre lo pequeño y lo grande, el interior y el exterior, el cuerpo y el alma.

85. Gaston Bachelard, "La casa natal y la casa onírica", en *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, trad. Rafael Segovia (México: Fondo de Cultura Económica. 2006), 113.

El capítulo V del libro *La poética del espacio* (1957) del filósofo y crítico Gaston Bachelard, está dedicado a las conchas. En dicho capítulo, Bachelard escribe sobre la concha-casa del ceramista francés Bernard Palissy (1510-1589):

El cuarto-gabinete de Bernard Palissy es una síntesis de la casa, de la concha y de la gruta. Palissy quería erigir como refugio una concha enroscada por la que, al avanzar, el visitante se sintiese confuso, extrañado y vacilante. La concha como casa donde habitar, llena de recuerdos e imágenes, contactos y pérdidas, es el lugar donde nuestra identidad se construye desde dentro, como una concha.⁸⁶

En lo que atañe al referente escultórico hemos considerado para esta ocasión el ciclo de trabajos que el maestro de escultores Ángel Ferrant realizó entre 1945 y 1946, realizó 21 piezas construidas con elementos naturales extraídos y recogidos en las playas de Galicia, que sugieren una nueva mirada estética sobre el mundo. Aquella serie de diminutas construcciones elaboradas con materiales naturales y “objectes trouvés” enlazaba con la poética del surrealismo, que dio frutos escultóricos tan relevantes como los de Joan Miró y Dalí.

La propiedad y el tener están subordinados a lo táctil, y se encuentra en relativa oposición a lo óptico. Los coleccionistas son hombres con instinto táctil. Últimamente, por lo demás, con la retirada del naturalismo ha acabado la primacía de lo óptico que imperó en el siglo anterior. Flaneur. El flaneur, óptico; el coleccionista, táctil.⁸⁷

“Claro que esta casa en espiral estará por dentro cubierta de esmalte. Será una gruta en forma de concha enroscada. A fuerza de trabajo humano, el artificioso arquitecto hará de ella una morada natural. Para acentuar su carácter, se recubrirá el gabinete de tierra, y habiendo plantado sobre la tierra varios árboles, tendrá poco aspecto de edificio”. Así, la verdadera casa del gran terrestre que fue Bernard Palissy es subterránea. Querría vivir en el corazón de una roca, en la concha de una roca.⁸⁸

Esta instalación o partes de ella se presentaron en varios eventos, Abierto X Obras. Matadero, Madrid, 2010; Itinerarios, Fundación Marcelino Botín.

86. Gaston Bachelard, “La concha” en *La poética del espacio*, 167.

87. Walter Benjamín, *Libro de los pasajes*, trad. Luís Fernández Catañeda, (Madrid: Akal, 2009), 225.

88. Bachelard, “La concha”, en *La poética del espacio*, 167.

Santander, 2008-2009; Museo de Arte Contemporáneo de Riihimäki.
Helsinki, 2011; Espai Quatre, Casal Solleric. Mallorca, 2011.

4.4.7 Imagen. 2010

2010 (7 octubre 7 noviembre)

Sevilla

Imagen

Sala Cajasol

Obras en la exposición:

Instalación:

-Habitar como transitivo. Ánfora con nueces, 2010.

Cerámica y nueces. 50x50x160 cm.

-Cortina. Funda, 2010.

Cuero. 160x250 cm.

-Moldura, 2010.

Barro cocido. Dimensiones variables.

-Imágenes, 2010.

Óleo sobre papel sommerset 260 g/m²

Lam. 40



Fig. 97 y 98 MP&MP Rosado, *Imagen* 2010.



Fig. 99 y 100 MP&MP Rosado, *Imagen* 2010.

En *Profeta y Ballena. Guía al viajero perdido*. 2008/2012, la imagen significa figura, representación, semejanza y apariencia de algo.

Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado. Locución verbal: parecerse mucho a él. Cada objeto comienza con una imagen, tal vez un recuerdo o una fantasía.

El placer de la simulación, todo esto es ficción. Distintos elementos se solapan en nuestra fenomenología del refugio ideal, a partir de aquí se reconstruye el imaginario del observador, en un conjunto de reproducciones mentales y materiales.

Los siguientes elementos son esenciales para comprender el proceso de este proyecto:

Habitar como transitivo. Ánfora con nueces (2010). Son cerámicas, dos vasijas de la altura de nuestro cuerpo llenas de nueces cumpliendo una función, reflexionar acerca de la funda, un lugar donde estar protegido. Una cubierta o vaina donde encontramos las huellas de su “inquilino”, la casa como estuche.

Walter Benjamin: “Habitar como transitivo, así, p. Ej. en el concepto de 'habitar la vida', da una idea de la rabiosa actualidad que esconde esta conducta. Consiste en fabricarnos una funda”.⁸⁹

Imágenes (2010). Las escenas fotográficas en blanco y negro, o en color, pintadas al óleo que parecen mirar al pasado, no sólo por el material y la técnica empleada sino por el recurso al realismo, juego absurdo o del exceso, fuera de lo cotidiano. Estas pinturas de reproducciones fotográficas (fotografía de cueva y Fotografía de fragmentos de la gruta de las Tullerías de Bernard Palissy), se articulan como gesto, la lucha entre la fotografía y la pintura, el carácter arbitrario de la memoria. Recuerdos reconstruidos, re combinados y filtrados por experiencias actuales.

Cortina. Funda (2010) en un simulado cuero color marrón, es la pieza que marca el umbral de la sala. Edgard Allan Poe era un gran soñador de cortinas, al igual que Baudelaire. Supervielle conoce también “el vértigo exterior”. Hablamos de una “inmensidad interior”. Una escultura que articula dos espacios, de lo de dentro y de lo de fuera truecan su vértigo.

89. Walter Benjamín, *Libro de los pasajes*, trad. Luís Fernández Catañeda (Madrid: Akal, 2009), 239.

La dialéctica entre lo de dentro y lo de fuera la expresa Bachelard:
 “Porque era efectivamente admirable este poder que hace ‘retroceder el espacio’, que pone al espacio fuera, todo el espacio fuera para que el ser meditante esté libre en su pensamiento”.⁹⁰

Imagen significa, figura, representación, semejanza y apariencia de algo.
 Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado.
 Locución verbal: Parecerse mucho a él.

Moldura (2010). El dibujo (cenefas/molduras) y el plano (pinturas, puerta) en el espacio no físico sino mental y poético del mundo visible.

El refugio/patio/almacén permite encontrar en los orígenes del espacio subterráneo, el valor esencial de la casa natural, la búsqueda del abrigo y la protección, que permitirá la privacidad, el aislamiento y el reposo, junto con ensoñaciones del misterio o el miedo. Una gruta ficticia, con molduras, pinturas y puertas. Construir refugios o arquitecturas como si fuera un juego, imágenes primeras y que nos solicitan una primitividad.

Este trabajo constituye un comentario sobre el paso del tiempo y la imaginación del reposo que se relaciona con el imaginario de las primeras reproducciones mentales y materiales, con cierto efecto ceremonial e incluso ritual del “espacio”. Intervalo o espacio o distancia que hay de un tiempo a otro o de un lugar a otro.

Cada objeto comienza con una imagen, tal vez un recuerdo o una fantasía.

Índice de obras:

Cenefas/molduras. (2010). Dibujo de ornamentación que se pone a lo largo de los muros, pavimentos y techos y suele consistir en elementos repetidos de un mismo adorno. Cenefa por extensión dicese de todo lo que rodea a algo.

Moldura es la parte saliente de perfil uniforme, que sirve para adornar o reforzar obras de arquitectura, carpintería y otras artes. Una cenefa o moldura se dibuja alrededor de la habitación en otro momento las pinturas en las cuevas eran disposiciones chamánicas y ritualísticas. Escenario mágico. Un espacio liviano, etéreo y transparente (molduras/cenefas) que sugiere flotación o reposo, o bien un espacio oscuro, rocalloso, obstruido (pinturas), que enseña lo contrario, peso y tensión. Un lugar fuera de

90. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin (México. Fondo de Cultura Económica. 2006), 270.

todos los lugares localizables, como un jardín. No hay por tanto lugares seguros, y el único refugio posible sea el interior de uno mismo. La pared vacía es parte con su cenefa o moldura del envase y lo que contiene pinturas al óleo. Desrealizar, resignificar y crear ejerce la posibilidad de humanizar y humanizarnos.

Imágenes (2010). Son escenas fotográficas en blanco y negro, pintadas al óleo que parecen mirar al pasado, no sólo por el material y la técnica empleada sino por el recurso al realismo, juego absurdo o del exceso, fuera de lo cotidiano.

Habitar como transitivo. Ánfora con nueces (2010). Son dos esculturas, prácticamente iguales, realizadas en barro cocido e intervenidas sobre el barro húmedo insertando nueces que marcaron toda la superficie de la escultura convirtiéndose en una “cáscara”, una cubierta de la propia escultura, experimentando lo que sucede entre el interior y el exterior e incluso atendiendo a la parte que está entre lo de dentro y lo de fuera. Signo doble de la medida de nuestro cuerpo. Funda, cubierta o vaina donde encontramos las huellas de su “inquilino”, la casa como estuche. Habitar como transitivo.

Cortina. Funda (2010). Puerta. En el umbral de la gruta/refugio, nos imaginamos entrar en las “entrañas” de la tierra. La boca, el ojo o algún otro orificio que es la entrada o salida de una gruta y su tránsito, una invitación a explorar. Protección y cobijo. El punto de encuentro entre un exterior y un interior es “la puerta”.

4.4.8 Contengo multitudes. 2011

2011 (16 agosto 27 agosto)

El Carpio, Córdoba.

Contengo multitudes...

Scarpia X. Jornadas de intervención artística en el espacio natural y urbano.

2011 (30 septiembre 31 octubre)

Málaga

Contengo multitudes...

Galería Alfredo Viñas

Obras en la exposición:

Instalación:

-*Contengo multitudes 1*, 2011.

Barro cocido y resina acrílica, madera, metal. (9 piezas) 90 x 60 x 60 cm. mesa 70 x 85 x 175 cm.

-*Contengo multitudes 2*, 2011.

Barro cocido y resina acrílica, madera, metal. (6 piezas) 70 x 85 x 175 cm. mesa 70 x 85 x 175 cm.

-*Contengo multitudes 3*, 2011.

Barro cocido y resina acrílica, madera, metal. (7 piezas) 70 x 60 x 50 cm. mesa 70 x 85 x 175 cm.

-*Contengo multitudes...*, 2011.

Óleo sobre papel sommerset. (18 piezas)

Lam. 42



Fig. 101 y 102 MP&MP Rosado, *Contengo multitudes...*, 2011.



Fig. 103, 104 y 105 MP&MP Rosado, *Contengo multitudes...*, 2011.

Del 16 al 27 de agosto de 2011, en El Carpio, Córdoba. Scarpia X, organizan las jornadas de intervención artística en el espacio natural y urbano, donde participamos con un taller.

Contengo multitudes... (2011), es un proyecto de Instalación compuesta por tres piezas escultóricas realizadas a partir de moldes y copias en arcilla cocida y resina pintada. Las tres piezas expuestas componen tres cuerpos completos y amontonados, en el taller que impartimos, se invita a participar modificando y escenificando a partir de los diferentes fragmentos del cuerpo dando lugar a la participación de uno en el otro, enfrentándonos a una reflexión y producción activa.

En nuestra participación en Scarpia planteamos un taller denominado "Porteadores: Yo imaginario", en el que, a partir de piezas de esculturas de nuestro propio cuerpo, los participantes pudieron ver las posibilidades del desarrollo de las ideas para las prácticas escultóricas contemporáneas.

Taller y exposición. La construcción del otro al portear las piezas se convierte en un conjunto de acontecimientos, siempre conscientes y en continuo cambio. Los participantes en el taller manipularon estas esculturas de uso privado experimentando como pasan a ser de dominio público. Todo lo que sucede a partir de la participación se verá como una pieza en sí mismo, difuminamos el objeto, fragmento para que el proceso sea el vehículo para experimentar sin tener en cuenta los resultados.

Para esta investigación, hemos incidido en la realización y el desarrollo de la idea, propuestas, explicaciones y reflexiones a partir de un cuerpo, nuestro cuerpo. La ejecución de la investigación de la obra escultórica sucede en los procesos de trabajo. Los artistas-alumnos, un total de 40, tuvieron en sus manos, y sacaron a la calle: cabezas, brazos, piernas, pies, para crear, y modificar las diferentes partes del cuerpo, en arcilla cocida y resina acrílica. Las diferentes acciones grupales tuvieron como escenario de acción el elemento urbano y natural de la localidad carpeña, más tarde construyeron diversos bocetos, que contaban historias de todo tipo, y que se podían relacionar, coleccionar.

Se trata de un proyecto que no tiene en cuenta el resultado final, sino que el proceso es el vehículo para experimentar. La construcción de un cuerpo, una escultura, se convierte en un conjunto de acontecimientos, sometidos y provenientes de nuestra existencia y experiencia temporal.

El resultado de las ideas y proyectos impulsados en el taller fueron expuestos en la Galería Alfredo Viñas de Málaga. No solo

en la exposición que nos ocupa, ya que a lo largo de nuestras investigaciones sobre la escultura estamos continuamente revisitando todos nuestros estudios; recuperamos formas, piezas y conceptos, de modo que cada uno de los nuevos proyectos se desarrollan, en parte, a partir de algunos aspectos de los precedentes, pasando a estar, en muchos casos, estrictamente conectados. Tratamos de conectar todas las líneas argumentales y simbólicas que recorremos hace mucho a través de distintas entregas, proyectos y muestras.

Hemos acarreado algunos de los elementos que sirvieron para una exploración del cuerpo y el arte público en la pasada edición de Scarpia, en la localidad cordobesa de El Carpio. De hecho, muchas de las imágenes pictóricas son la traslación de las fotografías que servían para documentar las intervenciones con las esculturas que ahora vemos en el espacio expositivo de la galería Alfredo Viñas, expuestas sobre mesas de taller.

Pero también, acarreamos fragmentos (esculturas corporales) los personajes que aparecen en las pinturas. Portamos esas anatomías ajenas como una suerte de segunda piel, ya que adquieren la misma posición en sus cuerpos (rostros sobre rostros, brazos sobre brazos), y esos mismos fragmentos, como una suerte de resultado o residuo, son los que ocupan las mesas de taller. Las imágenes pictóricas basadas en las fotografías del taller impartido en Córdoba (llegan incluso a imitar el tradicional *pass-partout* de las fotografías), evidencian aquel proceso de trabajo.

Asistimos a un doble proceso: el que recogen las pinturas, en las que se aprecia la experimentación con las esculturas, y otro proceso aún más capital que el propio proceso creativo y que reside en el espectador: el de interpretar y dar sentido a esas imágenes pictóricas y fragmentos escultóricos que dialogan entre sí.

En esta primera exposición en Alfredo Viñas, presentamos un proyecto que, a través de dieciocho óleos sobre papel y de tres conjuntos de esculturas (distintas partes de la anatomía) sobre mesas, condensa muchas de las características y pautas que nos son propias y que hemos ido configurando en nuestros distintos trabajos. A saber: el uso de la terracota, la auto-representación escultórica, el diálogo entre fotografía y pintura o el empleo de fragmentos, ya sea a modo de palimpsesto, gabinete o mera acumulación que permite desentrañar historias latentes, enigmáticos nexos entre éstos o, como en esta investigación *Contengo multitudes...*, relatos en potencia que han de ser *desarrollados* por el espectador y que serán los que vengan a dotar

de sentido todas esas imágenes y fragmentos que se relacionan entre sí. Bea Espejo comenta:

Las esculturas de distintas partes del cuerpo (brazos, piernas y cabezas fundamentalmente), despiertan obligatoriamente el recuerdo de la obra de Robert Gober, para quien la anatomía fragmentada era una vía para escenificar la vulnerabilidad del ser humano. Sin embargo, en el proceso creativo esta fragmentación parece buscar dos fines. Por una parte, un método para originar un proceso de generación de sentido o vislumbramiento de relaciones entre las imágenes, de modo que trace un posible relato en el que el narrador es el espectador; y, por otro, a diferencia de Gober -o de la fragmentación y recomposición de los maniqués (*poupées*) de Hans Bellmer, deudores del universo literario de Bataille-, aludiría a la condición maleable y *en construcción* de la identidad, a una metafórica *unidad*, la imagen de lo humano -aquí caprichoso amasijo que se dispone sobre las mesas- que se constituye con la suma de muchas partes que han aportado distintos portadores y que ayudan a perfilar ese *todo* (la identidad) desde la diferencia.⁹¹

“¿Qué yo me contradigo? Pues sí, me contradigo. Y, ¿qué? (Yo soy inmenso, contengo multitudes)”.⁹² Este verso extraído del poema "Cantos de mí mismo", escrito por Walt Whitman (*Hojas de hierba*, 1855), refleja a la perfección la intencionalidad que esconden las obras de *Contengo multitudes* que se exhiben en la galería malagueña Alfredo Viñas. En ella transitamos, una vez más, por la temática que ha marcado nuestra producción desde sus inicios: figuras de sujetos que tienen una identidad difusa o carecen de ella. Para ello seguimos investigando las relaciones entre identidad y diferencia.

En *Contengo multitudes...* experimentamos con el público, lo convertimos en actor principal de un proyecto en el que lo que prima es la idea en sí, no el resultado de la misma. Elaborar sin elaborar nada. ¿Qué pasa si al final no hay una pieza? Hemos querido centrarnos más en el proceso creativo, en la idea y en lo que hay "detrás" que en los resultados.

El objetivo de esta investigación es crear, modificar, descubrir y

91. Juan Francisco Rueda, "Acarreando identidades", reseña de *Contengo multitudes...*, Galería Alfredo Viñas, Málaga, *El Cultural*, (23 de octubre de 2011), <http://www.elcultural.com/revista/arte/MP-MP-Rosado/33723>.

92. Walt Whitman, "Cantos de mí mismo", en *Hojas de hierba*, ed. Francisco Alexander (Madrid: Visor, 2009), 237.

escenificar a partir de varias "esculturas" de arcilla cocida y resina de diferentes partes del cuerpo. Manipulando estas "esculturas" de uso privado, experimentamos cómo pasan a ser de dominio público. Construimos a partir de estos fragmentos una breve historia, previamente imaginada o no. Todo lo que suceda a raíz de la participación se podrá ver como una pieza en sí misma, difuminar el objeto-fragmento para que el proceso sea el vehículo para experimentar sin tener en cuenta los resultados, y en cuya creación han participado alumnos del taller que impartimos en las jornadas de intervención artística en el espacio natural y urbano (Scarpia), en El Carpio (Córdoba). Una colaboración que, como en proyectos anteriores, ha quedado recogida en una serie de óleos realizados a partir de fotografías, paso previo a la creación de la instalación. Son un catálogo de la muestra, una introducción al proceso de creación de las esculturas, que se presentan sobre unas simples mesas de taller o de un laboratorio. No son esculturas al uso, ya que permiten la interacción. Como claves para dotar de contenido al curso que se impartió se dieron algunas pautas:

CONTENIDO DEL CURSO:

HACER LAS MALETAS, GUARDAR LA ROPA PARA VIAJE,
ACUMULARLA, ORDENARLA, ARMARLA, PREPARARLA PARA USAR,
PORTEARLA, TRANSPORTARLA.

Bea espejo afirma:

...Contengo *multitudes*, decía el título de una de sus exposiciones en 2011. "Cada persona es una colección de historias, textos, música, imágenes, presente, pasado, futuro, como decía Félix González-Torres, siempre cambiando, sumando, restando, ganando", dicen. Aunque trabajan como colectivo, casi de manera inconsciente, les gusta verse como un solo artista. Esa dualidad, el conflicto por hallar la identidad personal es una de sus constantes desde que acabaron la carrera de Bellas Artes a mediados de los 90 y empezaran a exponer en la, entonces Sevillana, galería Pepe Cobo.⁹³

¿Me contradigo?

Pues bien, me contradigo

93. Bea Espejo. "Nuestro trabajo esta en la grieta entre hablar y hacer". *El Cultural*, (29 de noviembre de 2013). <http://www.elcultural.com/revista/arte/MP-MP-Rosado/33723>.

(Soy inmenso, contengo multitudes.)

Me expreso para quienes están cerca dirijo a quienes están cerca, espero en el umbral de la puerta.

¿Quién ha concluido sus faenas diarias? ¿Quién acabará de cenar antes?

¿Quién quiere pasear conmigo?

¿Vas a hablar antes de que me vaya? ¿O hablarás cuando ya sea tarde?.⁹⁴

94. Walt Whitman, "Cantos de mí mismo", en *Hojas de hierba*, ed. Francisco Alexander (Madrid: Visor, 2009), 237.

4.4.9 ...uso externo, uso interno. 2012

2012 (8 junio 4 agosto)
Lyon, Francia
...uso externo, uso interno
Galería Houg

Obras en la exposición:
Instalación:

- I *Contain multitudes*, 2012.
Barro cocido y resina acrílica, metal. (9 piezas) 170x50x40 cm.
- I *Contain multitudes*, 2012.
Madera, fotografías y metal. 170x50x40 cm.
- I *Contain multitudes*, 2012.
Barro cocido y resina acrílica, metal. (6 piezas) 170x50x40 cm.
- I *Contain multitudes*, 2012.
Madera, fotografías y metal. 170x50x40 cm.
- I *Contain multitudes*, 2012.
Barro cocido y resina acrílica, metal. (6 piezas) 170x50x40 cm.
- I *Contain multitudes*, 2012.
Madera, fotografías y metal. 170x50x40 cm.

Lam. 44

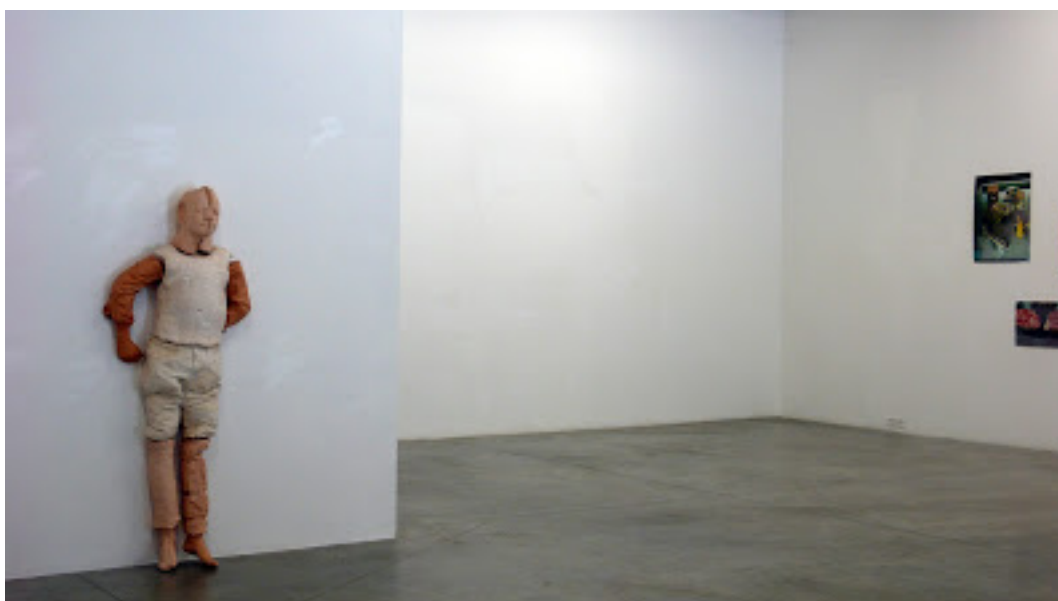
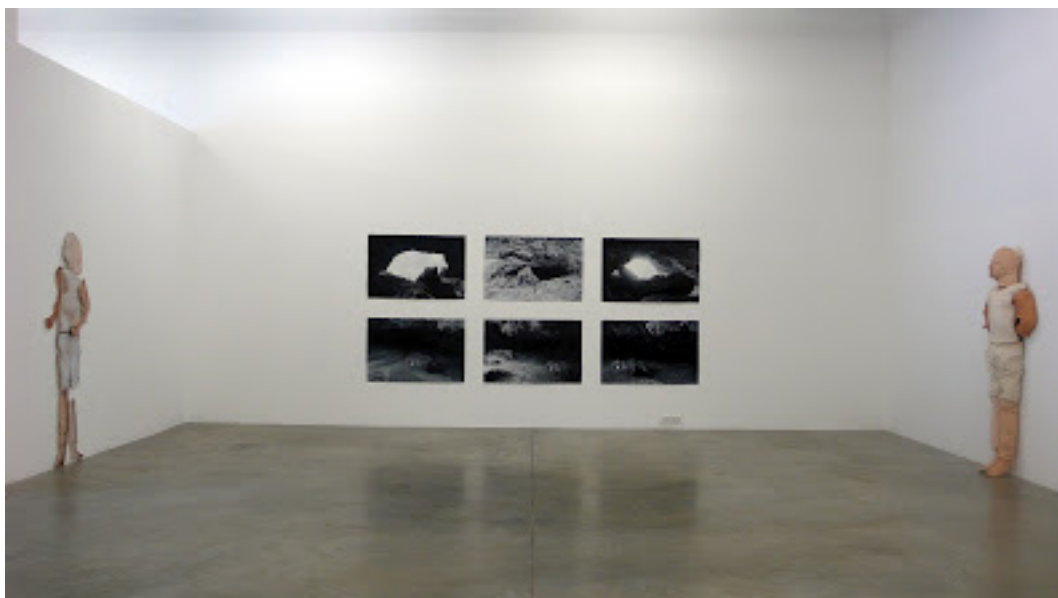


Fig. 106 y 107 MP&MP Rosado, ...uso externo, uso interno. 2011.



Fig. 108 MP&MP Rosado, ...uso externo, uso interno, 2011.

Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro.⁹⁵

Las piezas expuestas en la instalación *...uso externo, uso interno* (2012) en la Galería Houg de Lyon continúan con las investigaciones realizadas en la propuesta *Contengo multitudes* (2012), presentada en la Galería Alfredo Viñas de Málaga y se compone de tres piezas escultóricas, tres “cuerpos” completos, realizados a partir de moldes en arcilla cocida y resina pintadas, pero fragmentados y recompuestos de manera aleatoria.

También tres “cuerpos” realizados a través de imágenes fotográficas de las mismas piezas escultóricas, realizadas en impresión fotográfica sobre madera, pero fragmentadas y dispuestas para que juguemos con este “sistema de fichas” rehaciendo a nuestro “gusto” un cuerpo completo, dando lugar a la participación de uno en el otro, enfrentándonos a una reflexión y a una producción activa.

Según Borges, Walt Whitman redactó sus rapsodias, *Hojas de hierba* en función de un yo imaginario, formado parcialmente de él mismo, parcialmente de cada uno de sus lectores. Uno de los propósitos es definir a un hombre posible de ilimitada y negligente felicidad. Se examinan asuntos relacionados con el cuerpo fragmentado, sus piezas y especialmente sus interjecciones. La secuencia se articula en función de un yo imaginario, formado parcialmente de nosotros, parcialmente de cada uno de nosotros.

Buscamos resultados de las relaciones entre identidad y diferencia, un trabajo ligado a nuestra propia existencia, a la dualidad de dos hermanos. Fragmento recortado. El escenario que proyectamos es el de la incertidumbre algo que va de un lado a otro, una especie de batalla de elementos que se pueden permutar. Ruinas que podemos encajar.

El teatralizado escenario de la representación cultural se convierte en el propio mecanismo representacional que le da forma: un posible cuerpo hecho de muchas partes de otros, se fusionan al servicio del cuerpo como

95. Jorge Luis Borges, *Narraciones* (Madrid. Ediciones Cátedra. 1980), 215.

signo.

Es necesario decirlo desde el principio: lo que aquí se pone de manifiesto es el hecho de que lo apropiado no son tanto los significados como los significantes que los vehiculan. El objeto de la escenificación es un cuerpo con fracturas, múltiple, diverso.

Las tres piezas, creadas para el proyecto *I Contain multitudes* (2012), se elaboraron en barro cocido, resina acrílica y metal, y se compone de 9 piezas de 170x50x40 centímetros. Hemos llevado a cabo un despiece de dos figura de barro cocido y una figura de resina acrílica comenzando de este modo una nueva reflexión sobre lo identitario. Las piezas se han vuelto a unir componiendo nuevas esculturas hechas a partir de sus homónimas. El conjunto de cada escultura presentada recuerda a las esculturas arcaicas, a la ruina, a lo reconocido como arqueológico.

I Contain multitudes... (2012). Son tres piezas hechas a partir de las fotografías, recortadas y montadas sobre panel de madera, de las diferentes partes que componen las tres esculturas de *I Contain multitudes* (2012), con la misma formas y colgadas de tensores o dispuestas en la misma posición que sus “copias reales”.

El montaje sugiere en primera instancia un diálogo entre el interior y el exterior, entre el objeto y la imagen. Una escultura puede ser una fotografía; una fotografía puede ser una escultura.

La perspectiva de la mirada puede convertir lo que observamos y así poder hacer diferente el mundo, la vida. El interior y el exterior, lo lleno y lo vacío, lo de dentro y lo de fuera, desaparece. Las piezas se hallan compuestas por réplicas de nuestros cuerpos, haciendo prácticamente imposible distinguir de quién es cada uno de esos fragmentos: son el resultado de un trabajo en colaboración y mirando continuamente a tu otro yo.

4.4.10 De lo de dentro y de lo de fuera. 2012

2012 (7 noviembre 2 diciembre)

Huelva

De lo de dentro y de lo de fuera

Museo de Huelva

Obras en la exposición:

Instalación.

-Taller: 2 pomos de puerta, objetos y pasta de modelar,
2 mesas de trabajo, dibujos, 2011.

-Piezas elaboradas por los asistentes al taller a partir de elementos
dispuestos en mesas de trabajo, 2011.

Plastilina, objetos, escultura de resina, madera y papel.
Dimensiones variables.

Lam. 46

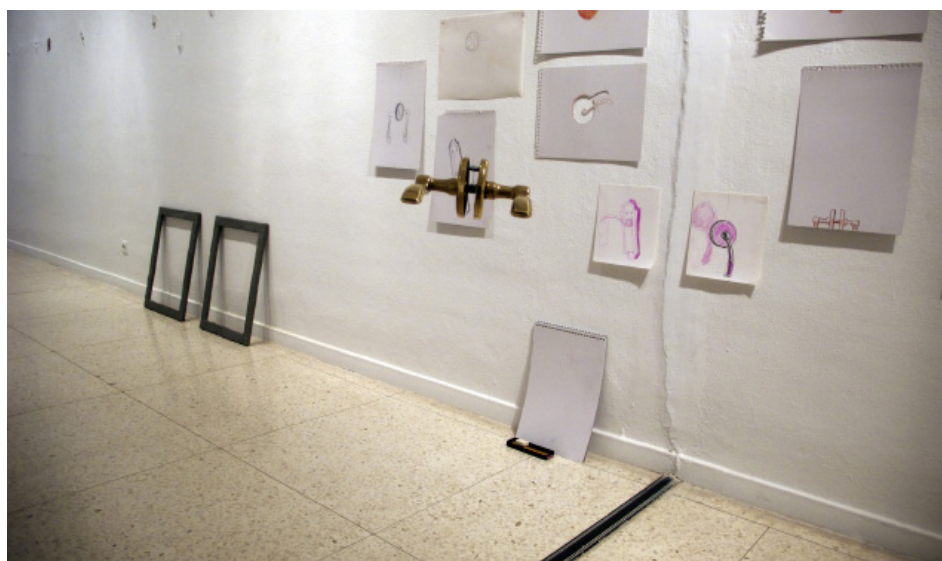


Fig. 109, 110 y 111 MP&MP Rosado, *De lo de dentro y de lo de fuera*, 2011.

Lam. 47



Fig. 112, 113, 114, 115, 116, 117 y 118 MP&MP Rosado,
De lo de dentro y de lo de fuera, 2011.

La imaginación es la facultad más natural que existe. Sin duda las imágenes que vamos a examinar no podrían inscribirse en una psicología del proyecto, aunque fuese de un proyecto imaginario. Todo proyecto es una contextura de imágenes y de pensamientos que supone un anticipo de la realidad. No tenemos, por lo tanto, que considerarlo en una doctrina de la imaginación pura. Es incluso inútil continuar una imagen, es inútil conservarla. Nos basta que sea.⁹⁶

La sala Siglo XXI del Museo Provincial de Huelva, gestionada por la diputación onubense, acogió la muestra *De lo de dentro y de lo de fuera*, un proyecto expositivo que explora “la noción de la huella, el interior y el exterior”. La muestra va acompañada y ligada a unos talleres en los que se propone a las personas que participan un acercamiento crítico a los temas que centran la exposición: la huella, el exterior y el interior. El objetivo era realizar un trabajo colectivo en torno al tema planteado, trabajo que se fue incorporando a la exposición y que formó igualmente parte del catálogo que se editó para la misma.

Explicamos que la finalidad principal del taller era evidenciar razonamientos en torno a la escultura en el arte contemporáneo, vinculándola a su percepción “participativa” en el contexto del lugar, la reflexión, análisis y desarrollo de la producción artística, específicamente propuestas escultóricas, para generar pensamiento y su incidencia en el contexto social, político y económico contemporáneo en la ciudad de Huelva y comprender la práctica artística escultórica actual, reflexionando sobre la parte material y la parte histórica y atendiendo al desarrollo de los procesos creativos antes que a los resultados.

De lo de dentro y de lo de fuera (2012). Es un proyecto que explora la noción de la huella, el interior y el exterior. La idea de la huella lleva implícita la imagen primitiva; ese rastro, vestigio, marca o impronta que reflexiona sobre la vida del ser humano o sobre civilizaciones antiguas para interpretar el mundo y experimentar con pensamientos artísticos, históricos, filosóficos o antropológicos, pensamientos que mezclan la noción de presente, pasado, la memoria, el documento como testigos de la Historia. Las huellas, marcas, cicatrices o improntas son arqueología del mundo de las cosas. Según Walter Benjamín: El interior no es solo el

96. Gaston Bachelard, “De lo de dentro y de lo de fuera”, en *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Chapourcin (México: Fondo de cultura económica, 2005), 264-265.

universo, sino también el estuche del individuo particular. Habitar significa dejar huellas. En el interior, estas se subrayan. Se inventan multitud de cubiertas, fundas, cajas y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso más cotidiano, las huellas del morador también se imprimen en el interior, surgen las historias de detectives, que persiguen estas huellas".⁹⁷

De lo de dentro y de lo de fuera 2012, es un proyecto que piensa con imágenes, se trata de hacer un registro de imágenes "modeladas" a partir de impresiones, huellas, improntas e indicios recogidos, encontrados, recolectados explorados. Se toma como punto de partida la propia sala siglo XXI del Museo de Huelva, para experimentar con el interior y el exterior, una invitación a explorar el espacio de intervención, que nos devuelve una imagen intensa, que nos invita a explorar texturas y paisajes. Las transferencias dan lugar a imágenes que evocan asociaciones subjetivas, espacio/materia, concreto/abstracto, táctil/visual.

"Los estuches, las sobrecubiertas y las fundas con las que se cubrían los enseres domésticos burgueses del siglo anterior, eran procedimientos para recoger y custodiar las huellas".⁹⁸

El proyecto de exposición dependió de un taller que se impartió los días previos y durante la exposición, el taller propuso un acercamiento crítico a cuestiones o temas como la huella, el interior o el exterior. A fin de elaborar un trabajo colectivo en torno al tema planteado, a partir de diferentes pruebas participativas y asociativas realizadas por las personas interesadas en participar en el taller, atendiendo al pensamiento relacional. Las piezas originales sucederán a sus copias o reflejos. "Construir" una breve historia de manera dinámica y plural. Se trata de producir o generar ideas, pensar en como se construye el proyecto o discurso escultórico.

Posteriormente a la presentación pública de todos los procesos y resultados de la investigación, se editó una publicación a en la que colaboraron todas las personas integrantes del taller.

97. Walter Benjamín, *Libro de los pasajes*, trad. Luís Fernández Catañeda (Madrid: Akal, 2009), 44.

98. *ibid.*

Taller: Sala Siglo XXI, Museo de Huelva. Huelva. El taller *De lo de dentro y de lo de fuera* (2012). MP&MP Rosado, planteó tres ejes a partir de los cuales se revisaron distintas preocupaciones artísticas contemporáneas:

1_ El espacio. Sala siglo XXI. Museo de Huelva.

2_ El objeto. Las imágenes de la casa, el refugio, el vientre, el huevo, la semilla, el laberinto, la raíz, la nuez, el ventrílocuo, la ballena, dormir con la boca abierta, el sarcófago, un estuche de compás, cualquier estuche, el círculo, la funda de la espada, cualquier funda, la espuma del mar, la concha, la cal, el umbral, la puerta, el picaporte, convergen hacia la misma imagen profunda, la voluntad de mirar el interior de las cosas.

3_ El dibujo. A partir de un picaporte o pomo de puerta. Los participantes del taller hicieron un recorrido por las principales expresiones contemporáneas basado en estos tres ejes, el espacio de la sala, el objeto y el dibujo para comprender con los diferentes modos de representación la noción de “el interior” y “el exterior”, así como el deseo de examinar algo distante e imaginario

Los visitantes tienen a su disposición una mesa de trabajo para realizar una “escultura” e incorporarla a las mesas expuestas, y a partir de un objeto propio cubrirlo-modelarlo con el material dado. Invitamos a los visitantes a dibujar los pomos o picaportes expuestos y una vez terminados incorporarlos a la pared.

Un libro fundamental para aproximarnos a nuestro trabajo desarrollado durante los tres últimos años es *La poética del espacio* de Gaston Bachelard, que aboga por afrontar los preceptos científicos a partir de la imaginación y la construcción de símbolos antes que recurrir a metodologías o clasificaciones cerradas, pensando en lo fenomenológico. En uno de sus capítulos, el titulado igual que la investigación que presentamos ahora en la Sala Siglo XXI del Museo de Huelva, *De lo de dentro y de lo de fuera*, reflexiona sobre la dialéctica entre lo interior y exterior como un enfrentamiento entre el sí y el no, una frontera de lo excluyente que asume el límite como barrera y niega cualquier posibilidad a los estadios intermedios. El punto de encuentro entre estos niveles comunicantes es la puerta, una linde que en la muestra se plantea como lugar metafórico, ambiguo e inexistente, representado por varios picaportes que cuelgan del techo y dividen la sala en dos espacios contiguos que aun siendo el mismo, nos hacen dudar y detenernos.

Otras imágenes como la casa, la cueva, el laberinto, la nuez, el sarcófago o la concha, motivos comunes de algunas de las series recientes nos acercan a ese enfrentamiento entre lo de dentro y lo de fuera diversificado en innumerables matices de una problemática que habla de valores profundos que tienen que ver con adhesiones primarias como el habitar o la protección.

El planteamiento de esta exposición se genera a partir de un taller impartido en la misma sala para reflexionar sobre la huella como vestigio. Este encuentro sirve de arranque para establecer una combustión con los asistentes, insistiendo, sobre todo, en la importancia del proceso y el pensamiento antes que en los resultados. Nos enfrentamos a una nueva dinámica abierta y casi orgánica, los alumnos han tenido la oportunidad de aportar sus propias realizaciones, explorar el espacio para intervenir las paredes o investigar conceptos a partir de una percepción participativa que ha generado un producto compartido que testimonia un interesante ejercicio de creación-aprendizaje-creación.

Una de las máximas que distingue nuestras prácticas escultóricas es la identidad, consustancial a nuestra condición de gemelos que añade componentes particulares. En este sentido, las esculturas auto representativas siguen subrayando la dualidad, lo que ocurre es que si antes lo hacíamos desde la duplicidad y recurriamos a elementos como la máscara, ahora hemos optado por la multiplicidad al plantear colaboraciones con gente anónima, un cambio que podemos constatar en este último proyecto de Huelva.

En *La poética del espacio* podemos leer:

Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afilada de la dialéctica del sí y del no que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y lo negativo. Los lógicos trazan círculos que se encabalgan o se excluyen y en seguida todas sus normas se aclaran. El filósofo piensa con lo de dentro y lo de fuera el ser y el no ser.⁹⁹

99. Gaston Bachelard. "De lo de dentro y de lo de fuera" en *La poética del espacio*, trad. Ernestina Champourcín (México: Fondo de cultura económica. 2005), 250.

4.5 El uso del espacio. Signos, huellas y biografías.

2012-2015

(Estructura Espacial Original. Vea usted, aquí estaba...)

El último periodo que presentamos bajo el nombre de, **El uso del espacio. Signos, huellas y biografías**. Comprende las últimas investigaciones donde aún seguimos experimentando y que comenzaron en el 2012. Las huellas del tiempo en el mundo que nos rodea son los referentes del lenguaje plástico que utilizamos en este aparato.

Trabajamos los recuerdos, historias fragmentarias y replegadas, casi jeroglíficos, la esencia, la biografía de las cosas para buscar diferentes posibilidades del espacio. La huella como símbolo de una realidad invisible u oculta. Una investigación para reflexionar sobre el lugar, sobre las identidades invisibles de lo visible.

Una segunda parte del proyecto se desarrolló gracias a la obtención del Premio Pilar Juncosa y Sotheby de la Fundación Pilar i Joan Miró en Palma de Mallorca (2013), específicamente en los talleres de serigrafía y de cerámica, trabajando parte de la investigación en los talleres de Joan Miró situados en las instalaciones de la propia Fundación, nuestras propuestas se centraron en pensar y experimentar sobre la relación entre forma y superficie, lenguaje y significado, jugando con convenciones artísticas, la manipulación de materiales formales y conceptuales que estructuran las capas de sentido y de interpretación.

Parte de los resultados de la investigación se pudieron ver en la Fundación Pilar y Joan Miró en Palma de Mallorca durante el año 2014-2015.

De hecho, no es ajeno al proceso creativo de MP & MP Rosado el mundo de la escritura, de la literatura y de la reflexión sobre las formas del relato. Entre sus referencias ellos citan un nombre que puede servir de punto de partida e hilo conductor a la hora de establecer un marco de referencia: Maurice Blanchot. Un autor estrechamente vinculado a la reflexión sobre los límites de la escritura y a la profundización en el vocabulario de la ficción. Sus temas y constantes nos resultan familiares cuando nos acercamos a sus dibujos: la trama de la interioridad, el afuera, el vacío y, en especial, la espera. Una espera que ante todo tiene que ver con una cierta idea de incertidumbre y de esperanza dilatada. Es precisamente ese

carácter indefinido el que define en buena medida la experiencia de lo real que proponen los hermanos Rosado. En la mayor parte de los casos, sus dibujos se desarrollan a lo largo de largas series cuyo sentido de unidad viene dado por una serie de motivos, figuras o situaciones que se repiten. Esta idea de repetición toma la forma de lo que podría definirse como un juego de declinaciones, una incorporación de sucesivas variaciones y tensiones que van modificando sutilmente el enunciado. Esa reiteración que actúa como un murmullo en torno a lo conocido, aplaza una y otra vez cualquier posible conclusión, cualquier certeza. Como en Blanchot, nos encontramos ante algo que es lo mismo y es otra cosa. Pero no se trata aquí de la figura del extrañamiento, de lo inquietante que anida en lo familiar, sino de otra perspectiva más sutil y compleja, edificada sobre la tensión entre lo conocido y la promesa de lo nuevo que no llega a materializarse. La apuesta se fija sobre los límites, ya se trate de los límites del lenguaje o del discurso, o se trate del espacio de la imagen, un espacio cuyos límites se dilatan y se diluyen a través de la reiteración. La presencia reiterada de figuras, objetos o lugares, hace que nuestra mirada termine por fijarse, a través de las variaciones, en los vacíos y ausencias que dibujan dichas presencias, lo que equivale fácilmente a un pasaje desde lo conocido a lo indeterminado, desde lo visto a lo no visto.¹⁰⁰

100. Alberto Martín, "MP&MP: "El Vértigo de la caída". En *MP&MP Rosado. Dibujos*. (Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005), 5-6. Catálogo de exposición.

4.5.1 Estructura Espacial Original. 2013-2014

2013 (28 noviembre 24 enero)
Sevilla
Estructura Espacial Original
Galería Alarcón Criado

Obras en la exposición:
Instalación:

-*Vea usted, aquí estaba*, 2013.

Barro cocido, esmaltes y texto. 40x50 cm. (4 piezas).

-*Invisibles de lo visible*, 2013.

Cerámica, y metal. 40x57,5 cm. Cada unidad (6 piezas).

-*Prácticas de espacio: Figuras de estilo*, 2013.

Bastones de bambú falso y cañas de bambú natural. 30 metros,
Medidas variables.

-*Loading*, 2013.

Óleo y collage sobre lino en madera, (9 piezas) 46 x 33 cm.

-*Mapa de lugar*, 2013.

Óleo sobre poster, foscurit y libros. 40x57,5 cm. (10 piezas)(10
libros)

-*Operaciones de deslinde*, 2014.

Grafito y PVC. Diámetro 0,7 cm. (Medidas variables).

Lam. 48



Fig. 119 MP&MP Rosado, *Estructura Espacial Original*, 2013-2014.

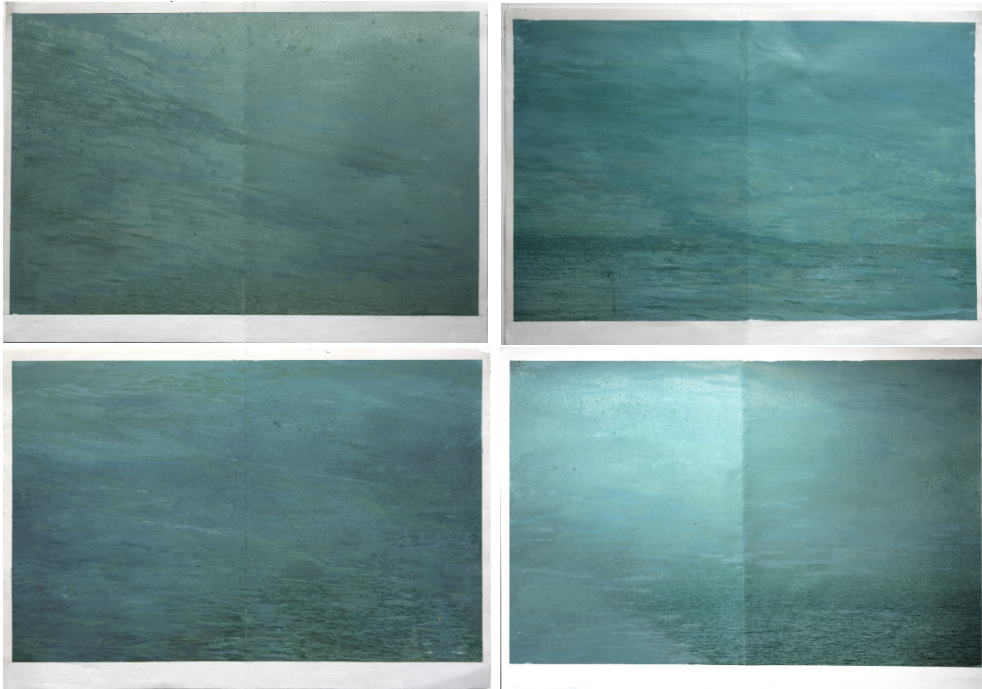


Fig. 120, 121, 122, 123 y 124 MP&MP Rosado,
Estructura Espacial Original, 2013-2014.

Una vez, mientras pasaba, tracé un signo en un punto del espacio, adrede, para poder volverlo a encontrar doscientos millones de años más tarde, cuando volviéramos a pasar por allí en la próxima vuelta. ¿Un signo cómo?...vosotros enseguida os imagináis un signo marcado con algún utensilio o bien con las manos, que luego el utensilio o las manos se quitan y el signo en cambio permanece...

Tenía la intención de considerar signo cualquier cosa que me diera la gana de hacer; así pues, habiendo yo en ese punto del espacio, y no en otro, hecho algo pretendiendo hacer un signo, resultó que de verdad había hecho un signo.

No exagero si digo que los siguientes fueron los peores años galácticos que nunca había vivido. Seguíamos adelante buscando, y en el espacio se apretaban los signos; en todos los mundos, cualquiera que tuviese la posibilidad ya no dejaba de marcar su trazo en el espacio de alguna manera, y nuestro mundo también, cada vez que me daba la vuelta lo encontraba más abarrotado, hasta el punto de que mundo y espacio, parecían el uno espejo del otro, uno y otro minuciosamente historiados de jeroglíficos e ideogramas, cada uno de los cuales podía ser un signo o podía no serlo.¹⁰¹

Estructura Espacial Original se tituló este proyecto. Parte de un texto de Michael de Certeau, *Andar en la ciudad*,¹⁰² con el que hablamos, de nuevo, de identidades invisibles. Certeau equiparaba el acto de caminar con el hecho de hablar. De algún modo es lo que proponemos: practicar el espacio mostrando lo que ya no está. Es una exposición basada en encuentros casuales y negociaciones personales, en una relación con lo desaparecido, con lo que ya no está pero existe, que es real.

Es a través de las cortinas de nuestro apartamento expuestas al sol durante cuatro años, como presentamos la pieza central del proyecto.

El rastro que dejan las cosas. Una huella asociada al paso del tiempo. De eso trata *Me siento bien aquí (2013)* la obra central de la exposición. Está hecha a partir de los visillos de nuestro apartamento, después de estar expuestos al sol durante cuatro años. los visillos se montaron

101. Italo Calvino, "Un signo en el espacio", en *Todas las cósmicas*, trad. Ángel Sánchez-Gijón (Madrid, Siruela, 2007), 38-47.

102. Michel de Certeau, "Andares de la ciudad", en *La invención de lo cotidiano*, trad. Alejandro Pescador (México: Editorial Universidad Iberoamericana, 2002), 103-122.

sobre bastidores, en las cortinas hay dibujadas con grafito, todo tipo de cancelas de arquitectura civil andaluza de distintas épocas. Las cortinas y los cerramientos son motivos ornamentales y símbolos de defensa, pero también, límite y protección. Representan un punto de encuentro entre un exterior y un interior, entre lo privado y lo público. Indican donde empieza y termina la vida cotidiana. Hablan de obstáculos, de barreras. Estas piezas reorganizan el espacio y su contenido al afectar la percepción y la circulación de los espectadores a través de él. El paso del tiempo, restando y sumando...

El espacio y la marca comunican el dominio. En *Especies de espacios*, Georges Perec escribe:

Cuando nada se interpone en el espacio, nuestra mirada alcanza muy lejos. Pero si topa con algo, no ve nada; sólo ve aquello con lo que topa: el espacio es lo que frena la mirada, aquello con que choca la vista: el obstáculo: ladrillos, un ángulo, un punto de fuga: cuando se produce un ángulo, cuando algo se para, cuando hay que girar para que comience de nuevo, eso es el espacio.¹⁰³

Los recuerdos son historias fragmentarias y replegadas, relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico. De eso tratan las pinturas *Loading* (2013), esas pantallas que encontramos cuando se cargan las páginas de internet, que reflejan la dificultad de traducir lo que está detrás de cada imagen, la imposibilidad de convertir las experiencias en imágenes. En *Loading* (2013), la primera serie con la que se encuentra el visitante de la galería, tratamos de sortear la dificultad de representar la realidad cotidiana mediante pinturas geométricas que muestran diferentes símbolos y colores sobre bastidor y lino que remiten al universo informático. Reflexionando la espera irremediable que sucede cuando estás navegando y esperando que se carguen las páginas en internet...

La transformación o despiece literal del espacio y de los objetos rompen la relación del observador con el mundo, retorno a la esencia o biografía de las cosas para buscar diferentes posibilidades en el espacio.

Invisibles de lo visible (2013), explora la biografía de los objetos, los

103. Georges Perec, *Especies de espacio*, trad. Jesús Camarero (Barcelona: Montesinos, 2006), 123.

estados de las cosas son sólo almacenamientos, capas que sólo después de la más cuidadosa exploración entregan lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior, según Walter Benjamin. Una serie compuesta por macetas de arcilla y soportes de metal.

Proponemos volver a la esencia, a la biografía de las cosas para buscar diferentes posibilidades del espacio. De ahí *Invisibles de lo visible* (2013), las macetas en el suelo, son parte del paisaje andaluz, pero aquí devienen cuerpos raros. Se trata de macetas selladas para pensar en el hueco o espacio interior y oculto. Su interior exterior alberga unos soportes metálicos que funcionan como un alfabeto, como signos, porque son parecidos pero no iguales. En una sala de la exposición encontramos una obra especial, titulada *Mapa de lugar* (2013), y compuesta por cuatro pósters de diferentes tipos de embarcaciones en el mar, viejos coleccionables de *Diario de Cádiz*, sobre las regatas de la Bahía, en la que hemos pintando eliminando toda información concreta, asignándoles otros significados, abiertos y múltiples, cuestiones para debatir y reflexionar.

En *Mapa de lugar* (2013), se pone de relieve la tensión entre presencia y ausencia en relación a los problemas teórico prácticos de la frontera, a partir de una serie de pósters de diferentes tipos de embarcaciones sobre el mar y a través de la pintura tapamos toda la información. El mar tiene un papel mediador, borrando, cubriendo convertimos la imagen en un intervalo, un espacio entre dos. El barco, recorrido. El mar, mapa, que se impone sobre la imagen. Cada pieza va acompañada de un libro con una indicación que señalan el índice, una o varias páginas donde leemos un texto relacionado y seleccionado.

En *Prácticas de espacio: Figuras de estilo* (2013), hacemos uso del bastón como símbolo de posibilidades y prohibiciones que actualizan el espacio. Son un guiño a Charles Chaplin, una extensión de su brazo que llegaba donde lo hacía su voz. De este modo y como señala Michel de Certeau: "...Charlie Chaplin multiplica las posibilidades de su bastón: hace otras cosas con la misma cosa y sobrepasa los límites que las determinaciones del objeto fijan a su utilización. Igualmente, el caminante transforma en otra cosa cada significante espacial".¹⁰⁴

104. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 110-111.

Así, con el bastón puedes ir por aquí, pero no por allá, puedes crear algún atajo o rodeo y se prohíbe seguir caminos considerados obligatorios. La pieza se desarrolla a partir de un bastón de madera, como representación física que interfiere los límites del propio objeto.

Precisamente eso, investigar las posibilidades de la escultura es lo que nos mueve a trabajar: conocer y experimentar el contexto en el que el arte puede existir, las posibilidades que tiene. Tendemos a encasillar disciplinas y es algo muy reduccionista.

Muchas revelaciones hemos encontrado en otros: Beckett, Baudelaire, Borges, Perec, Walter Benjamín, Michel de Certeau. Decidimos explorar en este último proyecto el límite entre el hablar y el hacer, y la búsqueda se plagó de huellas y rastros de lo que una vez fue o estuvo pero en algún momento pasó a existir sólo en “ausencia”, de indagaciones en torno a la percepción de los espacios y a la esencia de aquello que adquiere el estatuto de “lugar”. Este es el hilo que envuelve las obras, y que bajo el título *Estructura Espacial Original* se mostraron al público en la galería Alarcón Criado.

La idea de estos nuevos trabajos surgió analizando *La invención de lo cotidiano*, un ensayo del historiador francés Michel de Certeau. El libro habla de las formas de hacer e incluye actos como los de caminar, hablar, comer, beber, amar... Nosotros nos centramos en el apartado del andar, del andar por la ciudad interpretado por Certeau como acto de habla. Todo esto nos interesaba especialmente tratarlo desde el punto de vista del entorno, de las trayectorias, de los límites, de los signos entendidos como obstáculos, marcas o señales. Sobre este conjunto de obras que consideramos el principio o inicio de un nuevo proyecto en el que seguimos trabajando en la actualidad, sumamos la presentación y exposición de una segunda parte del proyecto en la Fundación Pilar i Joan Miró, en Palma de Mallorca, gracias a la concesión de su premio bienal Pilar Juncosa y Sotheby's (2013).

Combinamos, de nuevo, escultura, dibujo y pintura, mostrándonos radicalmente en contra de esa distinción tan compartimentada de las disciplinas que al final ahogan las ideas. Todas las piezas de la exposición tienen que ver con una aparente evidencia que a la vez está intentando ocultar algo.

En la serie *Vea usted, aquí estaba* (2014) ahondamos especialmente en esa poética de la huella como símbolo de una realidad invisible u oculta. Son piezas realizadas en terracota con tres cochuras de esmalte y cuya superficie registra los trazos de objetos presentes en nuestro estudio, tanto para fines artísticos como personales y cotidianos, ya sean unos auriculares, un cúter, un trozo de latón, un lápiz USB o sus propios pantalones vaqueros. Estos elementos se indican en las fichas de las obras, de modo que las palabras completan ese vacío restituyendo de algún modo la presencia de esos materiales ausentes. *Vea usted, aquí estaba* (2013), representan el referente en su ausencia, la huella como símbolo de una realidad invisible u oculta. En esta serie realizada en arcilla se imprimen las huellas de los objetos de uso diario, cada pieza la acompaña un texto con la relación de elementos impresos, así las palabras completan el vacío restituyendo lo que ha desaparecido y devolviendo la condición de índice en la imagen.

Estructura Espacial Original (2013), tiene como punto de partida un texto del historiador francés Michel de Certeau, el título del proyecto se convierte en un eslogan para hablar del lugar, de las identidades invisibles de lo visible.

Estructura Espacial Original, de MP&MP Rosado, es un proyecto de exposición que explora el signo, entendido como obstáculo, marca o señal y la ocupación del espacio en la práctica escultórica. El proceso de percepción espacial inscribe el paso al otro, practicar el espacio es, en el lugar, ser otro y pasar al otro, lo que se muestra señala lo que ya no está. Encuentros casuales y negociaciones personales se dan cita en el proceso de investigación, sin el otro pero en una relación necesaria con el desaparecido.

La exposición incluye readymades de cortinas y un foscurit de PVC, una serie completa de piezas de arcilla esmaltadas con diferentes signos, loadings, pósters intervenidos, distintas versiones de macetas con pie, bastones de madera y un dibujo con grafito.

En la exposición hay diferentes piezas:

- Una que representa el paso del tiempo. *Me siento bien aquí* (2013).
- Una que simula la realidad. *Vea usted, aquí estaba* (2013).

- Una que explora el lenguaje y la pintura. *Loading* (2013).
- Una que muestra al sujeto a través de la experiencia: al tomar ser tomados. *Invisibles de lo visible* (2013).
- Una que multiplica los límites del objeto. *Mapa de lugar* (2013).
- Prácticas de espacio: Figuras de estilo* (2013).
- Una que recoge y custodia huellas. *Vea usted, aquí esaba...* (2013).
- Una que multiplica los límites del espacio. *Operaciones de deslinde* (2013).

Y por último, el dibujo, una escultura, una línea hecha con grafito y conductos de plástico negro. Una línea de grafito dibuja recorriendo, tachando y cortando el espacio. *Operaciones de deslinde* (2014), contratos narrativos y compilaciones de relatos, están compuestos con fragmentos tomados de historias anteriores y “trabajados” artesanalmente en conjunto. La exposición combina escultura, dibujo y pintura. Arcilla, papel, bambú, metal, goma, tejido... El proyecto de exposición propuso un acercamiento crítico a cuestiones o temas como la huella, el interior o el exterior. A fin de elaborar un trabajo colectivo en torno al tema planteado, a partir de diferentes pruebas participativas y asociativas. Se trata de producir o generar ideas, pensar en como se construye el proyecto o discurso escultórico. El objetivo principal de la exposición es evidenciar razonamientos en torno a la práctica escultórica en el arte contemporáneo vinculándola a su percepción “participativa” en el espacio social, la reflexión, análisis y desarrollo de la producción artística, para generar pensamiento y su incidencia en el contexto social, político y económico contemporáneo en la ciudad, reflexionando sobre la parte material y la parte histórica, atendiendo al desarrollo de los procesos creativos antes que a los resultados.

Ciertamente asistimos a un doble proceso: la experimentación con la escultura y otro proceso aún más capital que el propio proceso creativo y que reside en el espectador, el de interpretar y dar sentido a diferentes inscripciones, ideogramas, signos, señales o jeroglíficos en el espacio o en los objetos, y como dialogan entre sí.

4.5.2 Vea usted, aquí estaba... 2014-2015

2014 (21 noviembre 22 marzo)

Palma de Mallorca, Islas Baleares

Vea usted, aquí estaba...

Fundación Pilar y Joan Miró. Mallorca

Obras en la exposición:

Instalación:

-Prácticas de espacio: Maneras de pasar al otro, 2014.

Tejido de hilo serigrafiado y bambú. 210 x 106, cm. 230 x 125 cm.
(2 piezas).

-Prácticas de espacio. Resplandor, 2014.

Serigrafía sobre cortina de lino. 300 x 138 cm. (7 piezas).

-Vea usted, aquí estaba, 2014.

Barro cocido, esmaltes y texto. 40x50 cm. 60x40 cm. (17 piezas).

-Camisas y chaquetas, Miguel y Manuel, 2014.

Fotografías blanco y negro sobre papel somerset velvet satin.

(10 piezas) 22 x 33,11 cm. Edición de 6 + 2 PA + 2 HC

-Invisibles de lo visible, 2014.

Cerámica, arcilla cocida y metal. Medidas variables. (5 piezas).

-Práctica de espacio. Silla #23, 2014.

Silla de bambu falso o fibra vegetal compuesta de 23 segmentos y
cobre pintado. Medidas variables. 32 metros de longitud.

-Prácticas de espacio. Estilo de uso. Tientos, 2014.

Bambú natural, bambú falso y pintura. 8 metros altura.

-Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario, 2014.

Bambú natural, bambú falso y pintura.

363 cm., 310 cm., 257 cm. (3 piezas).

-Notas a pie de página, 2014.

Foscurit sobre bastidor. 47 x 48 cm. 48 x 48 cm. 48 x 48 cm.

(3 piezas).

Lam. 50



Fig. 125 y 126 MP&MP Rosado, Vea usted, aquí estaba..., 2014-2015.

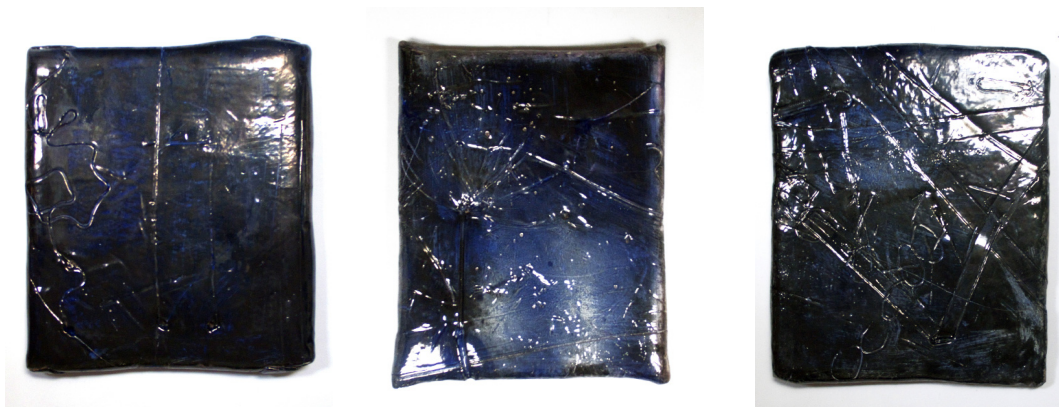


Fig. 127, 128, 129 y 130. MP&MP Rosado, *Vea usted, aquí estaba...*, 2014-2015.

El proyecto escultórico que desarrollamos gracias a la obtención del Premio Pilar Juncosa y Sotheby's 2013 de la Fundación Pilar i Joan Miró en Palma de Mallorca, lo vinculamos a los talleres de Joan Miró situados en la masía del siglo XVIII de Son Boter, específicamente en los talleres de serigrafía y de cerámica.

Vea usted, aquí estaba... (2014), es un proyecto que continúa explorando el signo y la ocupación del espacio en la práctica escultórica. El proceso de percepción espacial inscribe el paso al otro, practicar el espacio es, en el lugar, ser otro y pasar al otro, lo que se muestra señala lo que ya no está.

El trabajo artístico de Joan Miró nos sirvió como guía dado su interés por el juego con el espacio y el proceso de la escultura que comienza con el objeto encontrado. El artista interviene en el proceso, al imprimir trazos y huellas del pincel y de la mano en las piezas, que forman parte de la apariencia final de la obra. Las imágenes, antes reconocibles, han desaparecido ya casi por completo, para dar paso a otro modo de representación, el lenguaje ideográfico, que a partir de este momento identificará el trabajo de Miró. Los elementos –estructura, forma, color y ritmo– definen la obra. Nuestras investigaciones se centran en la investigación sobre la relación entre forma y superficie, lenguaje y significado, jugando con convenciones artísticas, la manipulación de materiales formales y conceptuales que estructuran las capas de sentido y de interpretación.

Prácticas de espacio. Resplandor, 2014. Serigrafía sobre cortina de lino, 300 x 138 cm. (7 piezas). Los recuerdos son historias fragmentarias y replegadas, relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico. Las pantallas de loading que nos encontramos cuando se cargan las páginas en internet nos recuerda la dificultad de representar la realidad cotidiana.

Las cortinas de lino se convierten en pinturas geométricas abstractas que muestran un repertorio de diferentes símbolos y colores, tiempo de espera de diferentes cargadores de páginas web, pero pintadas al óleo.

Vea usted, aquí estaba, 2014, esta compuesta de: Cerámica, arcilla cocida, esmaltes y texto. (Tejido vaquero, auriculares sonido, lápiz, pincel)

(Pomo puerta de metal, CD, cesta de mimbre) (Tejido red, gomillas, cintas de cuero) (Camisa y pantalón, chaqueta con cremallera, planta de diente de León) (Mimbre, cintas de cuero, auriculares sonido, usb, latón) (Cinturón de cuero, cintas de cuero, llanta de bicicleta, mimbre) (Gomillas, cintas de cuero, cúter). Las medidas oscilan entre 50 x 60 centímetros y 40 x 50 centímetros, (17 piezas). El espacio y la marca comunican el dominio. *Vea usted, aquí estaba*, representan el referente en su ausencia, la huella como símbolo de una realidad invisible u oculta. En esta serie realizada en arcilla se imprimen las huellas de los objetos de uso diario, cada pieza de cerámica va acompañada de un texto con la relación de elementos impresos, así las palabras completan el vacío restituyendo lo que ha desaparecido y devolviendo la condición de índice a la imagen.

Camisas y chaquetas, Miguel y Manuel (2014), son fotografías en blanco y negro sobre papel somerset velvet satin, (10 piezas) 22 x 33,11 cm. Edición de 6 + 2 PA + 2 HC. Fotografías en blanco y negro, archivos personales que revelan una parte íntima y social. Narrativas y ficciones que reflejan un ser interior fragmentado y múltiple. Aberturas, la entrada y la salida autobiográfica por donde la energía entra y sale.

Práctica de espacio. Silla #23, (2014). Es una silla de bambú falso o fibra vegetal compuesta de 23 segmentos y cobre pintado, las medidas varían según ponemos las diferentes partes que la estructuran. La longitud de la unión de todas las piezas es de 32 metros. La silla de bambú, compuesta de 23 segmentos, se desmontó cuidadosamente, se restauraron los 23 segmentos que la formaban y se volvió a unir, conectándola con manguitos de cobre y formando una línea de 32 metros de longitud aproximadamente, y de menor a mayor tamaño.

Silla #22, es una investigación sobre la relación entre la forma y la superficie, el lenguaje y el significado. Jugando con convenciones artísticas, la manipulación de los materiales formales y conceptuales reflejan capas de sentido e interpretación y generan tensiones, tras la pista de la línea trazada o imaginaria, en escalas tan diversas como una hoja, una pared, el cuerpo o el paisaje. Michel de Certeau describe el caminar, y su interacción con los eventos y encuentros en el camino, como un "poema largo". La línea y el movimiento que lo hace son uno. Trayectoria y proceso, un dibujo emerge de la progresión de líneas a través del espacio. Registran movimientos, flujos y cambios de dirección.

Sus líneas son las huellas flotantes de una geografía en movimiento, subjetiva; ilustraciones de un territorio vivido de primera mano.

Espacio intermedio (2014), establece un diálogo entre opuestos pero complementarios, categorías que en la práctica se disuelve en dicotomías de interior y exterior, yo y otro. Los contrarios son y no son opuestos, es decir, no habría unidad si no existieran diferencias que combinar, y todo ello se ilustra en esa búsqueda de el otro en el mismo. La necesidad de conciliar los opuestos es una parte del trabajo de perfeccionamiento humano. La intención es presentar formas de hacer en colectivo, cuando el aura se desdibuja, eligiendo una postura eficaz, con opiniones e ideas, diferencias e intercambios, pensando en el contexto. Así, podremos notar como la colaboración supera al yo y el espacio reducido del autor. Un diálogo de opuestos: Lo positivo, lo negativo y el espacio intermedio.

Prácticas de espacio. Estilo de uso. Tientos (2014). Bambú natural, bambú falso y pintura. 8 metros de altura. El tiento o el bastón como símbolo de posibilidades y prohibiciones que actualizan el espacio, mediante el ejercicio del tacto, como una guía, pero también como un apoyo. Al igual que sucede con el tiento en la pintura. La pieza se desarrolla a partir de bastones o tientos de bambú unidos entre sí y de una dimensión de 8 metros de altura, como representación física que interfiere los límites del propio objeto.

Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario I, II y III. 1968. 267,8 x 352 cm. 267 x 350,5 cm. 267,5 x 351,5 cm. Es una pintura de Joan Miró y pertenece a la Fundación Joan Miró, Barcelona. Tres grandes lienzos de fondo blanco que se ven surcados por una gran línea negra construida por la superposición de pequeñas pinceladas. Los tres lienzos blancos no contienen gran cosa; no hay color, no hay formas. Cada una de las gigantescas telas muestra una única línea negra, pintada sobre un fondo irregularmente cubierto de imprimación blanca. No es difícil determinar en qué punto al fino pincel se le acaba la pintura y dónde se recarga para proseguir un camino. Hay una diferencia palpable entre una línea viva, tensa y, de algún modo, natural y otra que muere como una nota sorda. Al seguir el camino de la línea hacia ninguna parte sentimos la vitalidad de la línea de Miró recorriéndonos el cuerpo de la cabeza a los pies, el puño abriéndose y cerrándose en el bolsillo acusando, de alguna manera, en nuestro propio organismo la concentración del artista: la

tensión en su muñeca, el movimiento de su mano.

Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario (2014), bambú natural, bambú falso y pintura. 363 cm. 310 cm. 257 cm. (3 piezas).

La pieza que desarrollamos a partir de esta investigación se redujo a convertir el dibujo en escultura, modelando a escala natural las tres líneas que atravesaban los cuadros de Joan Miró. El material que empleamos fue bambú que sobre una plantilla a escala y aplicando calor se convirtió en una línea en “relieve”, una línea sin fondo.

CONCLUSIONES

Nuevas actualizaciones sobre escultura. La exploración del signo como motor que impulsa las prácticas escultóricas, desde el orden espacial o desde la interferencia social.

Los tiempos estancos en la idea de trabajo en arte han dado paso a fluctuaciones, a movimientos zigzagueantes que se resisten a ser encasillados. La exposición no puede entonces ser, evidentemente, un lugar donde encasillar, un lugar donde marcar lo que es con una etiqueta que nos dice “lo que es”. Llega el momento de entender la exposición más allá de su definición como lugar de presentación. La exposición se convierte en un espacio de trabajo donde evolucionarán los contenidos y las formas. El entender la exposición como un marco a definir en cada ocasión nos ofrece la posibilidad de tratar con distintos modos de producción y definición artística. Y la figura de un visitante activo ha logrado que, de nuevo, todos los cambios que se vienen desarrollando durante las últimas décadas necesiten ser revisados por el motivo de que la acción y las decisiones cambian también de tiempo y lugar.¹

Durante el análisis teórico realizado en torno al signo en las prácticas escultóricas actuales en la primera parte de la tesis, hemos cubierto las siguientes etapas: en primer lugar un capítulo terminológico, y una acotación de las manifestaciones que nos ocupan en esta investigación. A continuación, un segundo capítulo, en el que hemos estudiado la evolución histórica de sus interrelaciones y hemos analizado las aportaciones escritas que abordan esta vinculación. Hemos trazado una panorámica general y temporalmente organizada de los distintos momentos en los que la escultura y sus diferentes manifestaciones cambian, multiplica sus definiciones reflejado, por supuesto, en los procedimientos escultóricos y como los artistas trabajan adaptándose al contexto social y a los significados de los materiales, de dónde vienen, para qué fueron hechos, su carga social.

Hemos considerado indispensable ahondar en la escultura actual y los cambios producidos en los últimos años en sus prácticas y la introducción de la escultura en la vida cotidiana, así como en el papel que ha ido jugando el objeto, afectado por el paso de la historia y cómo puede ser hecho material hoy.

En un tercer capítulo, abandonando las pretensiones exhaustivas, echamos una visual por los artistas que han desarrollado la escultura desde este campo de actuación. Qué ha pasado con la escultura, la instalación, la performance, el activismo social. Quienes se dedican o

1. Martí Manen, “La exposición, los eventos, los tiempos”, en *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*, (Bilbao: Consonni, 2012), 30-31.

dedicaron a ello. Hemos introducido ejemplos visuales cuidadosamente seleccionados por su relevancia e idoneidad a la hora de ilustrar aquellos aspectos claves sobre las prácticas escultóricas contemporáneas actuales y sus interrelaciones, y que nos han interesado contemplar. A raíz de todo lo expuesto en el apartado teórico, dedicado a visionar y analizar los estudios que hacen referencia al nuevo estado de las prácticas escultóricas y sus nuevos límites dentro del campo social global, hemos visto que existe una gran cantidad de reflexiones relacionadas con el estudio de la escultura actual. De hecho algunas de esas publicaciones nos han resultado de gran utilidad para la tesis, como *Estética relacional*, de Nicolas Bourriaud, o *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*, de Martí Manen.

Entre las publicaciones dedicadas a la escultura en relación al signo con las prácticas artísticas hemos encontrado las aportaciones de George Steiner, Roland Barthes o Walter Benjamín, referencias que constituyen un gran valor para la línea de investigación en las que se encuentra este trabajo.

Respecto a la parte 1 de la tesis concluimos, por lo tanto, que la escultura, los objetos, son parte integrante del lenguaje, cada uno puede considerarse un punto de las conexiones con el otro. Asimismo, damos por seguro el interés que la escultura actual sigue suscitando en el contexto de la creación contemporánea.

Tras un recorrido por las prácticas escultóricas, hemos llegado a los 90 para meternos en el contexto de red y expansión de los medios artísticos que se inicia a partir de Duchamp. Del análisis de la producción escultórica de los últimos tiempos concluimos que la escultura, al igual que otras disciplinas de las prácticas artísticas, ofrece un campo abierto de experimentación y creación cuyo fundamento reside en trabajar desde tres puntos de vista, estético, histórico y social.

El análisis teórico nos da una visión general en torno a la historia del arte desde el punto de vista de la escultura, sus significados, sus espacios y exposiciones, al mismo tiempo que hemos podido reseñar el trabajo de diferentes artistas que son referencias de gran interés a nivel estético, histórico y social. También la realización de la investigación está vinculada a los intereses plásticos y creativos personales, ofreciendo un amplio

espectro de experimentación y creación.

Tras esto, la segunda parte de la tesis es el núcleo de nuestro trabajo, dedicado a MP&MP Rosado (Manuel Pedro Rosado Garcés y Miguel Pablo Rosado Garcés), ha tratado de cubrir, en su amplitud, los principales aspectos de su producción artística, centrándonos en los proyectos y las prácticas escultóricas. La realización del trabajo se ha llevado a cabo conscientes de que el proyecto de investigación quedase vinculado a los intereses plásticos y creativos personales.

Esta parte de la tesis constituye el análisis de los proyectos fruto de la experimentación que contemplan los últimos 17 años. El conjunto ofrece una visión de nuestros “signos” desde la perspectiva de nuestra investigación personal recopilada en 31 proyectos expuestos en diferentes espacios de creación contemporánea, ya que la exposición ofrece y establece encuentros para la comunicación de las ideas en conexión con la imaginación.

Hemos dividido el cuarto apartado en cinco bloques con los proyectos expuestos cronológicamente y atendiendo a los ritmos, las formas, detalles, observaciones, gestos y tiempo. Igualmente, en este apartado se recogen apuntes, reflexiones, miradas que aparecen gracias a estos proyectos de investigación.

El primer bloque lo hemos titulado, **Anexos del cuerpo. Paisajes de cera. 1997-2001** (*Fósiles, Portátil, Recreo, Gran sombra verde, MP&MP Rosado*). Recorre los primeros cuatro años de investigación, estructuración conceptual, búsqueda de elementos, materiales e ideas para desarrollar y transmitir conocimiento. Y apunta a los primeros objetos en nuestras prácticas escultóricas pertenecientes a ideas y sensaciones sobre los recuerdos, la infancia, el fósil, la ruina, el cuerpo, el paisaje.

El segundo apartado, **Alter egos. Cuerpos de barro. Trampas. 2001-2005** (*La intimidad, Secuencia ridícula, Han dormido mucho tiempo en el bosque, Workroom, Trabajos verticales, Para acabar, Limbo, Outsiders*). En 2001 empezamos a trabajar con la representación de la figuración, nuestros propios cuerpos son parte de la experimentación, analizados desde diferentes experiencias psicológicas y sensoriales. En la mayoría de los casos son proyectos específicos en espacios de arte contemporáneo

y galerías.

Nuestro interés e investigaciones se amplían hacia la idea de identidad pérdida o búsqueda y el doble, el otro, la máscara, el muro o la pared que limita o divide. Los gemelos.

La tercera parte la hemos titulado, **Lugares desdoblados. la identidad particular y la red social 2005-2007**, es donde continuamos con una etapa en la que hemos dejado la figuración de nuestros cuerpos, ahora aparece el espacio de representación como lugar para reflexionar y cuestionar el espacio expositivo y sus dispositivos de acción en las prácticas escultóricas contemporáneas. El usuario es el personaje, uno más. A la instalación *Ventanas iluminadas*, que presentamos en el invierno de 2005 le siguieron, *Desajustes*, *Voz de los perros*, *Lloviendo a cántaros*, *El último salvaje* y *Callejón del gato*, en el año 2006.

El cuarto bloque se ha titulado, **Sinécdoque o el coleccionista. Sedimentos y fragmentos, 2007-2012**. Empieza a partir del año 2007 con *Profeta y ballena*, un proyecto que abarca a los demás como índice: *Spleen*, *De profundis*, *Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón*, *Ruines non romantiques*, *Cuarto gabinete*, *Imagen*, *Contengo multitudes*, *...uso externo, uso interno*, *De lo de dentro y de lo de fuera*. Son trabajos que forman parte y siguen las huellas, el rastro, la parte que falta, una colección de ruinas y fragmentos para construir el yo. Exploramos los valores de intimidad del espacio interior, el cuerpo convertido en caverna o gruta, y los valores del espacio habitado que recorre la imaginación humana en diferentes investigaciones fenomenológicas.

Para terminar, hemos añadido los recientes trabajos de investigación que se han enunciado como, **El uso del espacio. Signos, huellas y biografías, 2012-2015**, y lo conforma, *Estructura espacial original y Veá usted, aquí estaba ...* Los tres últimos años de nuestras investigaciones se ven orientadas hacia los recuerdos, historias fragmentadas, la biografía de las cosas para buscar diferentes posibilidades de futuro en la escultura y las prácticas artísticas. La segunda parte del proyecto se desarrolló gracias a la obtención del Premio Pilar Juncosa i Joan Miró en Palma de Mallorca en el año 2013. Nuestras propuestas se centraron en pensar y reflexionar sobre la relación entre forma y superficie, lenguaje y significado. Parte de los resultados de la investigación se pudieron ver

en la exposición realizada en la Fundación Pilar i Joan Miró en Palma de Mallorca durante el año 2014-2015.

Las exposiciones que amparan la trama de esta tesis contemplan maneras de ver y expresar la realidad, de concebir y manifestar un mundo, la vida.

La producción artística que hemos llevado a cabo y que presentamos en la parte segunda de la tesis enlaza con el proceso de reflexión crítica generado por la teoría y la propia creación. En cualquier caso, el trabajo artístico se ha llevado a cabo en paralelo a la investigación teórica.

Los procedimientos escultóricos que hemos utilizado son variados dependiendo de las ideas que se han desarrollado en cada proyecto, objetos que tienen la facultad de producir el sentido de la existencia humana construyendo trayectorias posibles dentro del caos de la realidad.

En muchos casos las técnicas y materiales tradicionales se mezclan con nuevos medios (lenguaje), de producción a partir de las relaciones humanas.

La escultura y sus diferentes movimientos, y el desplazamiento de los artistas de una corriente a otra, marcan la ruptura de fronteras, técnicas y disciplinas, ofreciendo nuevas fórmulas de expresión visual.

La escultura ha sido, en todos sus aspectos, la causa y el objeto de nuestras experimentaciones. Con respecto a los resultados obtenidos, podemos afirmar, en base a las exposiciones y publicaciones que hemos llevado a cabo, que los objetivos que nos habíamos marcado han sido sobradamente cumplidos.

A título personal valoramos las posibilidades de desarrollo futuro, en base a la investigación teórica y a nivel de producción artística que esta tesis doctoral nos ha dejado.

El proceso de investigación ha sido vivido plenamente, y hemos conseguido exponer y explorar el proceso que conduce hasta los objetos, hasta el sentido, ideas, sensaciones, emociones. De este modo, damos por válida la metodología teórico práctica que hemos llevado a cabo, y que consideramos apta para la investigación en Bellas Artes. Un método

que atiende a encontrar el equilibrio entre las ideas y conceptos que se desarrollan, la parte práctica artística, y el encuentro con la obra trabajando desde un punto de vista múltiple: estético, histórico y social.

Por último, hacemos mención al grupo creativo de investigación sobre escultura contemporánea, MP&MP Rosado, el cual desarrolla su actividad desde 1996. Un grupo de trabajo de estudio e investigación de principios estéticos y expresivos vinculados con la escultura, desarrollando al mismo tiempo teoría y creación visual como postura ante la investigación en Bellas Artes.

La realidad es aquello de lo que puedo hablar con el otro. Sólo se define como un producto de negociación. Salirse de la realidad es la locura: alguien ve un conejo naranja sobre mi hombro, yo no lo veo; entonces la discusión se debilita, se estrecha. Para volver a encontrar un espacio de negociación, yo debería hacer como si viera ese conejo naranja sobre mi hombro; la imaginación aparece como una prótesis que vendría a fijarse sobre lo real con el fin de producir más intercambios entre los interlocutores. El arte tiene como objetivo reducir en nosotros lo mecánico: apunta a destruir cualquier tipo de acuerdo a priori.

De la misma manera, el sentido es el producto de una interacción entre el artista y “el que mira”, y no un hecho autoritario. Ahora bien, en el arte actual, “el que mira” debe trabajar para producir el sentido a partir de objetos cada vez más livianos, imposibles de delimitar, volátiles. Los códigos del cuadro presentaban un límite y un formato; hoy tenemos que contentarnos generalmente con fragmentos. No sentir nada es no trabajar lo suficiente.²

2. Nicolas Bourriaud, “Hacia una política de las formas”, en *Estética relacional*, trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, ed. Fabián Lebenglik, 2ª ed. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008), 100-101.

BIBLIOGRAFÍA

Nuevas actualizaciones sobre escultura. La exploración del signo como motor que impulsa las prácticas escultóricas, desde el orden espacial o desde la interferencia social.

Aliaga, Juan Vicente. "Más dura será la caída, unas notas sobre MP&MP Rosado". En *Fundación NMAC. Montenmedio Arte Contemporáneo*, Cádiz: Fundación NMAC, 2003.

Arlt, Roberto. "Ventanas iluminadas". En *Aguas porteñas*. Buenos Aires: Losada, 1998.

Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1993.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de Chapourcin. México: Fondo de cultura económica, 2005. Véase especialmente el cap. 1, "La casa. Del sótano a la guardilla", cap. 2, "Casa y universo", cap. 5, "La concha", cap. 9, "De lo de dentro y de lo de fuera".

-*La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Trad. de Rafael Segovia, 148-204. México: Fondo de cultura económica, 2006. Véase especialmente, el cap. 5, "El complejo Jonás".

Badía, Montse. "MP&MP Rosado. Cintas de Moebius". En *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andalúz*. Coord. de Elena Sacchetti, 52-66. Sevilla: Fundación Pública Centro de Estudios Andaluces, 2010.

Barthes, Roland. *El imperio de los signos*. Trad. de Adolfo García Ortega. Barcelona: Seix Barral, 2007.

-*Mitologías*. Trad. de Héctor Schmucler. Barcelona: Seix Barral, 2007.

Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Trad. de Carmen Santos. Madrid: Visor, 2001.

Bellatin, Mario. Prólogo a *El arte de enseñar a escribir*. 2ª ed. México: Fondo de cultura económica, 2006.

Benjamin, Walter. "El interior, la huella". En *Libro de los Pasajes*. Ed. de Rolf Tiedemann. Trad. de Luís Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. 3ª ed, 231-246. Madrid: Akal, 2005.

-“La destrucción del aura”, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert, 47-48. México: Itaca, 2003.

Berger, John. *King*. Trad. de Pilar Vázquez. Madrid: Santillana, 2000.

Bolaño, Roberto. *Los perros románticos*. Barcelona: Acantilado, 2006.

Borges, Jorge Luís. “Del rigor en la ciencia”. En *El hacedor*, 137. Barcelona: Random House Mondadori, 2012.

-“El hacedor”. En *Mutaciones*, 45-46. Barcelona: Random House Mondadori, 2012.

-“Las ruinas circulares”. En *Narraciones*. Trad. de Marcos Ricardo Barnatán. Madrid: Cátedra, 2008.

Borriaud, Nicolas. *Postproducción*. Trad. de Silvio Mattoni. Ed. de Fabián Lebenglik. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

-*Estética Relacional*. Trad. Cecilia Becerro y Sergio Delgado, 60-61. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

Brea, José Luis. “Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”. 13-30. *Arte. Proyectos e ideas* 4 (1996): 13-30.

Buchloh, Benjamin, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal, 2004.

Burton, Robert. “Melancolía en disposición llamada así impropia. Equivocaciones”. En *Anatomía de la melancolía*. Trad. de Ana Saéz Hidalgo. Madrid: Alianza, 2006.

Calvino, Italo. *Todas las cosmicómicas*. Trad. de Ángel Sánchez-Gijón. Madrid: Siruela, 2007.

-“Nota preliminar”. En *Las ciudades invisibles*. Trad. de Aurora

Bernárdez. Madrid: Siruela, 1998.

Canetti, Elias. "La metamorfosis". En *Masa y poder*. Trad. de Horst Vogel, 393-453. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

Cirlot, Juan-Eduardo. "Simbolismo general, mundo y desplazamiento". En *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, 92-98. Barcelona: Anthropos, 1986.

Clot, Manel. "Acerca del objeto como pretexto", *Revista Lápiz*, Nº 52. (1988): 53-64.

- "Dos palabras sobre el amor (una idea del desastre)". En *Pepe Espaliú*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.

- "Miedo escénico (y un imposible reflejo)". En *MP&MP Rosado*. Ed. Galería Pepe Cobo. Sevilla: Galería Pepe Cobo, 2002. Catálogo de exposición.

Combalfá, Victoria. *La poética de lo neutro*. Barcelona, Mondadori, 2005.

Cooke, Lynne. "Juan Muñoz: Interpolations". En *Juan Muñoz*. Ed. Karen Kelley. 2-32. Nueva York: Dia Center for de Arts, 1999. Catálogo de exposición.

Cortázar, Julio. *La casa tomada*. Barcelona: Minotauro, 1993.

- "Geografías". En *Historias de cronopios y de famas*. Barcelona: Edhasa, 1988.

Crimp, Douglas. "La redefinición de la especificidad espacial". En *Posiciones Críticas*. ensayo sobre las políticas de arte y la identidad. Trad. de Eduardo García Agustín, Madrid: Akal, 2005.

David, Catherine. "El museo del signo". En *Marcel Broodthaers*. Madrid: Museo Reina Sofía, 1992. Catálogo de exposición.

De Certeau, Michel. "Relatos de espacios". En *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Ed. de Luce Giard. Trad. de Alejandro

Pescador. México D.F.: Universidad Iberoamericana/ITESO, 1996.

De Certeau, Michel. "Andares de la ciudad". En *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Ed. de Luce Giard. Trad. de Alejandro Pescador, 103-122. México D.F.: Universidad Iberoamericana/ITESO, 1996.

Debord, Guy. "La separación perfecta". En *La sociedad del espectáculo*. Trad. de José Luís Pardo, 2ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2002.

Delgado, Manuel. *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama, 1999.

- "Heterópolis. La experiencia de la complejidad". En *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*, 40-41. Barcelona: Anagrama, 1999.

Espejo, Bea. "Nuestro trabajo esta en la grieta entre hablar y hacer". *El Cultural*. 29 de noviembre de 2013.

Fernández Cid, Miguel. *La renovación de la escultura*. *El Cultural*. 17 de abril de 2009.

Ferrant, Ángel. "Esculturas de objetos hallados". En *Todo se parece a algo*. La balsa de la medusa. 210-211. Ed. de Javier Arnaldo y Olga Fernández. Madrid: Visor, 1997.

Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.

- "Una parte que falta". En *Dioses prostéticos*. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, 362-373. Madrid: Akal, 2008.

G. Cortés, José Miguel. *Orden y Caos*. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte. Barcelona: Anagrama, 1997.

González Iglesias, Juan Antonio. "El hombre de los árboles". En *Un ángulo me basta*. 23-25 Madrid: Visor de poesía, 2002.

Guasch, Anna Maria. "Darle vida al cuerpo". En Reseña de Limbo, exposición de MP&MP Rosado. Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona. *ABC de las artes y las letras*. Nº 694, 21 de Mayo de 2005, 42-43.

Guasch, Anna Maria. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

Jarque, Vicente. "La figura táctil, o las imágenes de Juan Muñoz". En *Arte y parte*, nº32 (2006): 31.

Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Trad. de Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza, 1996. Véase especialmente "La escultura en el campo expandido" y "Notas sobre el índice".

Maderuelo, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori, 1990.

Manen, Martí. *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*, Bilbao: Consonni. 2012

Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. 10ª ed. Madrid: Akal, 2010.

Marina, José Antonio. "Identificar y reconocer". En Teoría de la inteligencia creadora. Barcelona: Anagrama, 2002. 3ªed.

Martín, Alberto. "El Vértigo de la caída". En *MP&MP Rosado. Dibujos*, 5-7. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.

Melville, Herman. "Bartleby el escribiente". En *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luís Pardo*. Trad. de José Manuel Benítez Ariza, 11-56. 2ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2005.

- "Jonás considerado históricamente". En *Moby dick*. Trad. de José María Valverde, 406-408. Barcelona: Editorial planeta, 2005.

Montes, Javier. "MP&MP Rosado: Muros, Paredes". En *MP&MP Rosado*, 15-21. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura 2005, 2010. Contemporáneo a la exposición *Para acabar*, celebrada en el centro de arte Domus Artium de Salamanca.

- "Ruinas al revés". En *MP&MP Rosado. Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón*, 4-11. Sevilla: Cajasol Obra Social, 2010.

Moure, Gloria. Introducción a *Marcel Duchamp. NOTAS*. Trad. de Maria Dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Tecnos, 1998.

Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Trad. de Francisco Fenton, Jaime Flórez, Pura López Colomé, Isabele Marmasse, Pablo Soler Frost y Ann Temkin. México D.F.-Madrid: Conaculta/Turner, 2005. Véase especialmente "Gabriel Orozco: La escultura de la vida cotidiana" y "Molly Nesbit, Benjamín H. D. Buchloh y Gabriel Orozco conversan en la ciudad de México".

Panera, Javier. "MP&MP Rosado. El terror de los signos inciertos". En *MP&MP Rosado*, 9-21. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura 2005, 2010. Contemporáneo a la exposición *Para acabar*, celebrada en el centro de arte Domus Artium de Salamanca.

Pardo, José Luís. "El saber de sí. Apuntes para una fenomenología del espíritu íntimo". En *La intimidad*, 153-160. Valencia: Pre-Textos, 1996.

- "La Geo-poética". En *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Sebal, 1991.

Perec, Georges. *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*. Trad. de Menene Gras Balaguer. 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 2008.

Perec, Georges. *Especies de espacio*. Trad. de Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2006.

- *El gabinete de un aficionado*. Trad. Menene Gras Balaguer. Barcelona: Anagrama, 2008.

- *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa, 2008.

Puch, Gonzalo. "¿Tierra a la vista?". En *MP&MP Rosado, Portátil*. Cádiz: Fundación Provincial de Cultura, 1998. Catálogo de exposición.

Ramírez, Juan Antonio. En *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela., 1993.

Rosado MP&MP. "Entrevista a MP&MP Rosado". En *El Cultural*. 27 de marzo de 2008.

Rosado, MP&MP. "MP&MP Rosado conversan con Manuela Villa". Por Manuela Villa. En *11 artistas en una cámara frigorífica. Conversaciones sobre la práctica sitio específico*, 136-147. Madrid: Matadero, 2011.

Rosset, Clement. "La ilusión metafísica: El mundo y su doble". En *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Trad. de Enrique Lynch. Barcelona: Tusquets, 1993.

-*Lo real. Tratado de idiotez*. Trad. Rafael De hierro. Valencia: Pretextos. 2004.

Rueda, Juan Francisco. "Acarreando identidades", *Málaga Hoy*, 24 de octubre de 2011.

Russi Kirshner, Judith. *Gordon Matta-Clark*. Trad. de Nuria Enguita y Juan Guardiola. Valencia: IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992.

Searle, Adrian. "Como vivir dos veces: Pepe Espaliú". En Pepe Espaliú. Ed. de Raul Rispa y Valeria Varas. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003.

Sebald, W. G. *Los anillos de Saturno*. Trad. de Carmen Gómez García y Georg Pichler. Barcelona: Anagrama, 2008.

Sloterdijk, Peter. *Esferas 1. Burbujas*. Trad. de Isidoro Reguera. 2ª ed. Madrid: Siruela, 2003.

Smithson, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Trad. de Harri Smith. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

Sontag, Susan, *Bajo el signo de saturno*. Trad. de Juan Utrilla Trejo. Ed. de Aurelio Major. Barcelona: Mondadori, 2007.

Sontag, Susan. *El amante del volcán*. Trad. de Marta Passarrodona. 2ª ed. Madrid: Alfaguara, 1995.

Steiner, George. "El abandono de la palabra". En *Lenguaje y silencio*. Trad. Miguel Urtorio. 29-52. Barcelona: Gedisa Editorial, 2003.

Tomkins, Calvin. *Duchamp*. Trad. de Mónica Martín Berdagué. Barcelona: Anagrama, 2006.

Torres, David G. y Miguel Von Haffe. "Una conversación sobre viaje, contexto e intensidad". En *En el principio fue el viaje*. 28 Bienal de Pontevedra, 29. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 2004. Contemporáneo a la exposición del mismo título, celebrada en el Instituto Valle-Inclán. Pontevedra.

Tournier, Michel. *Viernes o los limbos del pacífico*. Trad. de Lourdes Ortiz. 8ª ed. Madrid: Alfaguara, 2004.

-Los meteoros. Trad. de Clemente Lapuerta. Madrid: Alfaguara, 1986.

Trías, Eugenio. *La lógica del límite*. Ed. de Felisa Ramos. Barcelona: Destino, 1991.

Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Trad. de Juan Aranzadi. Madrid: Alianza. 2008.

Vila-Matas, Enrique. "Ventanas Iluminadas". En *Aunque no entendamos nada*. Ed. de J. C. Saéz, 35-37. Santiago de Chile: Comunicaciones Noreste, 2003.

-*Bartleby y compañía*. 6ª ed. Barcelona: Anagrama, 2004.

Whitman, Walt. "Cantos de mí mismo". En *Hojas de hierba*. Trad. y Ed. de Francisco Alexander. 125-241. Madrid: Visor, 2009.

RESULTADOS

Nuevas actualizaciones sobre escultura. La exploración del signo como motor que impulsa las prácticas escultóricas, desde el orden espacial o desde la interferencia social.

BECAS Y AYUDAS

2011

Ayuda para la promoción del arte contemporáneo español.
Ministerio de Cultura.

2010

VII Becas "Colección CAM de Artes Plásticas" (2009-2010). Alicante.

2009

XVI Becas "Artes Plásticas Fundación Marcelino Botín" (2008-2009). Santander.
Con el proyecto *Melancolía I y II*.

2008

V Premio "ARCO 2008 Comunidad de Madrid para Jóvenes Artistas". ARCO
2008. Madrid.

2002/3

Beca The Pollock-Krasner Foundation. New York.

2000/1

Ayudas a la Creación Artística Contemporánea. Consejería de Cultura, Junta de
Andalucía. Ayudas a la producción y estancia en Nueva York. Ayuda "Frontera
Sur. Iconos". Estancia en Nueva York, Diputación Provincial de Cádiz.

1995/6

Beca "Daniel Vázquez Díaz" Creación e Investigación. Diputación Provincial de
Huelva.

1994/5

Beca "Erasmus Lingua-Accion II". Facultad de Bellas Artes de Atenas.
(School of Fine Arts, Athens).

PREMIOS

2013

Premio BIENAL Pilar Juncosa & Sotheby's. Fundació Pilar i Joan Miró
de Mallorca.

VI Premio Unia de Pintura. Sede Iberoamericana de La Rábida.
Huelva.

2012

VI Premio Iberoamericano Cortes de Cádiz de Creación Artística Contemporánea “Juan Luis Vasallo”. Ayuntamiento de Cádiz.

2010

V Concurso Internacional de creación contemporánea sobre la memoria de Andalucía. “Imagenera”. Junta de Andalucía. Consejería de Presidencia. (Accesit).

2009

IV Premio “Iniciarte”. Programa de Apoyo a la Creación Artística Contemporánea de la Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

2006

VII Premios “El Público” de Canal Sur Radio.

2002

Premio “Pilar Juncosa i Sotheby´s”. Fundación Pilar i Joan Miró de Mallorca. Mención Especial.

2001

Certamen Andaluz de Artes Plásticas, 2001. Adquisición. Instituto Andaluz de la Juventud.

TALLERES, ESTANCIAS Y PONENCIAS

2014

“Without contraries is no progression”. Propuesta de proyecto colectivo. El Butrón. Sevilla.

“Sculpture Network. Experience Andalucía”. Encuentro, Conferencia. Sevilla.

2011

Talleres de Creación Actual. “contengo multitudes... MP&MP Rosado”. Scarpia. X Jornadas de intervención artística en el espacio natural y urbano”. El Carpio, Córdoba.

“ ...contengo multitudes. MP&MP Rosado. Conferencia presentada en las XVIII Jornadas de Arte Contemporáneo. Real Maestranza de Caballería. Departamento de Historia del arte. Facultad de Geografía e Historia.

“Vis a vis. MP&MP Rosado”. *Conferencia presenada en el ciclo Desmemoria*

e irreverencias en el arte actual. Centro de Estudios Andaluces. Consejería de Presidencia. Junta de Andalucía. Sevilla.

2010

“Las fantasías del doble”, Montes, Javier y MP&MP Rosado. Conferencia presentada en el curso *Transformaciones. Arte y estética desde 1960. Sevilla o la difícil modernidad*. CAAC. Sevilla.

“El uso de la tercera persona. MP&MP Rosado”. Ponencia presentada en el Master, *Idea y producción*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla.

“Mirar hacia dentro”. Conferencia del ciclo. *Fuego cruzado/fuego amigo*. CAC Málaga.

“Creación artística y espacio natural”. Conferencia dentro de las II Jornadas de Naturaleza y Arte. Fundación Valentín de Madariaga. Corporación MP. Sevilla.

Eutopía09. Festival internacional de creación contemporánea. “Conversaciones en la Azotea: MP&MP Rosado”. Instituto Andaluz de Juventud. (Casa de Adarve). Córdoba.

Alcances 09. 41 Muestra de cine iberoamericano. Mesa redonda. “El Lenguaje Audiovisual en la creación contemporánea”. Cádiz.

2008

Libro ilustrado por MP&MP Rosado para Galaxia-Gutenberg/Círculo de Lectores, “*El retrato de Dorian Gray*” de Oscar Wilde. Ilustración de “*El retrato de Dorian Gray*”. Oscar Wilde. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2008.

“La fuerza de la creación”. Conferencia dentro de los XIII Cursos Internacionales de Otoño de la Universidad de Cádiz en Algeciras.

2007

Nuevas propuestas en el Arte Contemporáneo, Seminario de Arte Contemporáneo. 58º Edición de los Cursos de Verano. Universidad de Cádiz

2006

Estancia en “International Studio & Curatorial Program”, (ISCP), Nueva York, con el apoyo de la oficina de Creación Artística. Iniciarte. Junta de Andalucía.

2005

“Limbo”. Conferencia. Facultad de Bellas Artes. Barcelona.

2004

“Indisciplinas: Artes y Políticas del Cuerpo”. Ponencia en los Cursos de Verano del Escorial, dirigida por José A. Sánchez. Universidad de Castilla-La Mancha. El Escorial. Madrid.

“Limbo”. Conferencia en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca. Departamento de Historia del Arte.

PUBLICACIONES

2013

MP&MP Rosado. De lo de dentro y de lo de fuera. Huelva: Diputación de Huelva. Catálogo de exposición del mismo nombre en el Museo de Huelva.

2012

MP&MP Rosado. Contengo Multitudes... Proyectos de Artistas. Exit Express.

2011

Badia, Montse. “MP&MP Rosado. Cintas de Moebius”. En *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte andaluz*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces. Consejería de Presidencia de la Junta de Andalucía.

2010

Montes, Javier, “MP&MP Rosado. Ruinas al revés”. Del Río. Francisco, “MP&MP Rosado. Vestigios-Lecturas”. En *Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón*. Sevilla: Cajazol. Catálogo de exposición en el Museo de Cádiz.

2009

Martín, Alberto, “El Vértigo de la caída” En *Dibujos. MP & MP Rosado*. En Salamanca: Universidad de Salamanca. Catálogo.

2008

Rosado, MP&MP, ilustrador. *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. Ilustrado por MP&MP Rosado. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Penelas, Seve, “100 Artistas Españoles”. *Exit Publicaciones*. Madrid: Rosa Olivares y Asociados.

2005

Panera, Javier, “El terror de los signos inciertos”. Montes, Javier, “MP & MP: MUROS, PAREDES”. En *MP&MP Rosado*. Salamanca: Domus Artium.

2004

Aliaga, Juan Vicente. "Más dura será la caída. Unas notas sobre MP & MP Rosado". En *Emotion Reason*. Ed. Isabel Carlos. Sidney: *Bienal de Sidney*.

2003

Aliaga, Juan Vicente. "Más dura será la caída. Unas notas sobre MP & MP Rosado". En *Nuevos proyectos*. Vejer de la Frontera. Cádiz: Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo.

2002

Clot, Manel, "Miedo escénico (y un imposible reflejo)". En *MP&MP Rosado. La intimidad*. Sevilla, Galería Pepe Cobo.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES**2014**

Vea usted, aquí estaba... Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca. Palma de Mallorca

DUO. Espacio de Creación Contemporánea. Cádiz

MP&MP Rosado en ESTAMPA. Alarcón Criado Galería. Matadero. Madrid.

MP&MP Rosado. Alarcón Criado Galería. En Pareidolie. The Marseille Contemporary. Drawing Fair. Chateau de servieres. Boulevard Boisson. Marseille.

2013

Estructura Espacial Original. Alarcón Criado Galería. Sevilla.

2012

De lo de dentro y de lo de fuera. Museo de Huelva. Diputación de Huelva. Huelva.

...uso externo, uso interno. Olivier Houg Gallery, Lyon.

2011

Contengo multitudes... Galería Alfredo Viñas. Málaga.

400

2010

Imagen. Sala Cajasol. Sevilla.

Sótano-Gabinete. Casal Solleric. Espai Quatre. Palma de Mallorca.

Cuarto-Gabinete. Abierto X Obras. Matadero-Madrid. Madrid.

2009

El retrato de Dorian Gray. Biblioteca Pública de Zamora.

Ruines non romantiques. Galerie Olivier Houg. Lyon.

Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón.

Museo de Cádiz. Organiza Obra Social Cajasol. Cádiz.

Trasfábula. Universidad de Salamanca. Hospedería de Fonseca.

Cambio de aceite. Pepe Cobo & Cía. Madrid.

2008

Ilustraciones originales para la edición "El retrato de Dorian Gray",
de Oscar Wilde. Centro Cultural Fundación Círculo de Lectores en Barcelona.
Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

De profundis. Federico Luger Gallery, Milan. Italia.

Spleen. Galería Pepe Cobo, Madrid.

2006

Callejón del gato. Museo de arte de Zapopan. MAZ. Feria Internacional del Libro.
Guadalajara, México.

Desajustes. Galería Pepe Cobo, Madrid.

2005

Ventanas Iluminadas, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla.

Outsiders. Centro de arte La BF15. Colaboran Instituto Cervantes y
Galerie Olivier Houg. Lyon.

Para acabar. DA2, Domus Artium 2002. Salamanca.

Limbo, Centro de Arte de Santa Mónica, CASM. Barcelona.

2004

Trabajos Verticales, Galería Pepe Cobo. Sevilla.

Workroom, Galería Quadrado Azul. Porto. Portugal.

2002

La intimidación. Galería Pepe Cobo. Sevilla.

2001

Los Meteoros. ARCO. Project Rooms. Galería Pepe Cobo.

2000

MP&MP Rosado. Galería Pepe Cobo. Sevilla.

1998

Portátil. Sala Rivadavia. Fundación Provincial de Cultura. Diputación de Cádiz.

Recreo, Galería Buades, Madrid.

Gran Sombra Verde, Galería Magda Belloti. Algeciras.

1997

Fósiles, Galería Fernando Serrano. Moguer, Huelva.

EXPOSICIONES COLECTIVAS**2014**

“Construyendo una colección”. DKV Seguros. Castillo de San Romualdo. San Fernando, Cádiz.

“Neighbours II / Vecinos II”. CAC Centro de Arte Contemporáneo Málaga. Málaga.

“Premi Ciutat de Palma Antoni Gelabert d’Arts Visuals 2014”. Casal Solleric. Palma de Mallorca.

“1+X= Grupos, equipos y colectivos”. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC). Sevilla.

“Narrativas en la imagen”. CaixaForum Zaragoza. Colección “la Caixa”. Zaragoza.

402

“Lo real maravilloso”. Arte contemporáneo español y latinoamericano de la colección MUSAC. Museum of Contemporary Art Tokyo. Japón.

“Res no s’atura”. Col·leccions Josep Suñol i Centre d’art La Panera. Fundació Suñol. Barcelona.

“Res no s’atura”. Centre d’art La Panera. Lleida.

“1+X= Grupos, equipos y colectivos”. Centro Arte Contemporáneo (CAC). Vélez. Málaga.

2013

“Itinerarios de una colección”. Fundación Coca-Cola. Casino de la exposición. Sevilla.

“5 años”. Centro de Arte 2 de mayo (CA2M). Móstoles, Madrid.

“Neighbours”. CAC Málaga. Málaga.

“Growning Up”. Galería Miguel Marcos. Barcelona.

2012

“Alicia Winters Galería”. Alicia Winters Galería. Arnherm. Países Bajos.

“Premi Ciutat de Palma Antoni Gelabert d’Arts Visuals 2011”. Casal Solleric. Palma de Mallorca.

2011

“A las ciudades se las conoce, como a las personas, en el andar.”
Centro andaluz de arte contemporáneo (CAAC). Sevilla.

“Falso Paisaje”. Galería Mecánica. Sevilla.

“Relatos encadenados”. Centro La Panera. Lleida.

“Colección CAM de Arte Contemporáneo”. Sala Municipal de Exposiciones de la Lonja del Pescado de Alicante. Alicante.

“Doble Figura. Cuatro intervenciones sobre la figuración y la dualidad en el arte actual”. Scarpia. X Jornadas de intervención artística en el espacio natural y urbano. El Carpio, Córdoba.

“Colección III”. CA2M. Centro de arte dos de mayo. Móstoles, Madrid.

“Cómplices de futuro”. Colección fundación Coca Cola. Centro de Arte de Alcobendas. Alcobendas, Madrid.

“Premi Ciutat de Palma Antoni Gelabert d’Arts Visuals 2010”. Casal Solleric. Palma de Mallorca.

“WeArtCádiz”. Taidemuseo. Museo de arte de Riihimäki. Riihimäki. Finlandia.

2010

“Sevilla, ozú qué caló!”. Galería Fúcares. Almagro, Ciudad Real.

“After Post (más allá de la fotografía)”. Espacio Iniciararte. Iglesia de Santa Lucía. Sevilla.

“Ordinary work”. Galleria 42. Módena.

“Woodworms”. Kim Dorland/MP & MP Rosado. SPAZIO CABINET. Milán.

“ITINERARIOS 2009/10”. XVI Convocatoria Becas Artes Plásticas Fundación Marcelino Botín (2008/2009). Santander.

2009

“Huésped”. Colección MUSAC en Rosario. (Argentina).

“Huésped”. Colección Musac en el MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes. (MNBA). Buenos Aires.

“Mi Vida. From Heaven to Hell. Life experiences in art from MUSAC Collection (Mi Vida. Experiencias de vida en la Colección MUSAC)”. Mucsarnok/Kunsthalle, Budapest.

“El pensamiento en la boca”. Sala Chicarrerros. Cajasol. Sevilla.

2008

“Levantamiento. Libertad y ciudadanía”. Centro de Arte dos de Mayo. Móstoles, Madrid.

“Doméstico 2008. Uno más uno multitud”. Madrid.

“Interficie”. Centre D’art La Panera. Lérida.

“España. Arte Spagnola 1957-2007”. Palazzo Sant’Elia. Palermo, Italia. Organiza Instituto Cervantes.

“Parangolé. Fragments from the 90’s: Brazil, Portugal, Spain”. Museo Patio Herreriano. Valladolid.

“Adquisiciones 2008”. Colección de la Fundación Coca-Cola. DA2, Domus Artium 2002. Salamanca.

“Mixed Emotions”. DA2, Domus Artium 2002. Salamanca.

2007

“Below The Light”. Federico Luger Gallery. Milan.

“El pensamiento en la boca”. Cajasol. Jerez.

“Planes Futuros. Arte español de los 2000”. Baluarte de Iruñea. Pamplona, Navarra.

“Existencias”. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. León.

“Utopías Cotidianas 1”. (Organiza Centre d’Art la Panera, Lleida.) Centrale Électrique. Bruselas.

“Repertorios Fotográficos en Andalucía. Atributos urbanos 07”. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. CAAC. Sevilla y el Instituto Cervantes de Pekín. Pekín, China.

“Colección de Arte Contemporáneo 3 del Ayuntamiento de Lleida”. Centre d’Art la Panera. Lérida.

“Beyond Sensation”. Guernsey Museum and Art Gallery. Guernsey, Reino Unido.

2006

“Drawing Room”. Newman Popiashvili Gallery. New York.

“Lo desacogedor”. Lo desacogedor. Escenas fantasmas en la sociedad global (BIACS 2). Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y Reales Atarazanas. Sevilla.

“Untitled”. Ellipse Foundation Arte Contemporáneo. Cascais, Portugal

“Enlaces+2”. Últimas adquisiciones. Museo Patio Herreriano. Valladolid.

“Colección 2006”. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Isla de la Cartuja. Sevilla.

“¡Viva Pintura! Aktuelle Positionen spanischer Malerei”. Hangar-7 GmbH & Co KG. Salzburgo, Austria.

“Voz de los perros”. 16 proyectos de Arte Español . ARCO’06.

“5ª Bienal de Arte Leandre Cristòfol”. Centre d’Art La Panera. Lérida

2005

“Barrocos y Neobarrocos. El Infierno de lo Bello”. DA2, Domus Artium 2002. Salamanca.

“Dual. Tránsitos y cruces por la historia del arte”. Centre d’Art La Panera. Museo Diocesà i comarcal de Lleida. Església de Sant Martí. Lleida.

“Opening”. Galería Paolo Maria Deanesi. Trento. Italia.

“Ascenseur pour Rio”. Fonds Régional d’art contemporain de Bourgogne (FRAC). Dijon.

2004

“Futureways”, De Vlesshal. Middelburg, Holanda.

“On Reason and Emotion”. Bienal de Sidney. Festival Internacional de Arte Contemporáneo, Art Gallery of New South Walles, Museum of Contemporary Art-MCA y Royal Botanic Gardens.

“En el principio era el viaje”, XXVIII Bienal de Arte Contemporáneo de Pontevedra.

“In ictu oculi”. Galería Pepe Cobo. Sevilla.

2003

“De Col-lecció: Tres”. Galería Sicart. Barcelona

2002

“Nuevos Proyectos , New Projects”. Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo. (NMAC). Fundación NMAC, Montenmedio Arte Contemporáneo, Vejer de la Frontera, Cádiz.

“Figuraciones. Arte civil, magicismos, espacios de frontera”. Espacio para el arte de Caja Madrid. Barcelona.

2001

“Situaciones”. Facultad de Bellas Artes (UCLM). Cuenca.

“Figuraciones de Sevilla. Horizonte 2000”. Convento de Santa Inés, Sevilla.

2000

“Circuitos 1999”. Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid.
Sala de arte joven, Madrid.
Galería Klaus Braun. Stuttgart. Galería Der Künstler. Munich.
Künstlerwerkstatt Bahnhof Westend. Berlín.
Deutsche Welle. Colonia.
Capilla del Oidor. Alcalá de Henares. Madrid.

OBRAS EN COLECCIONES

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla.
Centre d'Art La Panera. Lleida.
Colección Bergé. Madrid
Colección Caja Madrid. Madrid.
Colección de la Comunidad Autónoma de Madrid.
Colección El Monte. Caja de Ahorros de Huelva y Sevilla.
Colección FIL. Lisboa, Portugal.
Colección Montenmedio Arte Contemporáneo. Cádiz.
Fundación Valentín de Madariaga. Sevilla.
Colección Testimoni. Barcelona.
Colección Unicaja. Málaga.
Deutsche Bank. Londres.
Ellipse Foundation. Cascais, Portugal.
Fundación Coca Cola.
Fundación Pilar y Joan Miró. Mallorca.
MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo. Castilla y León.
Unión Fenosa. La Coruña.
Museo Patio Herreriano. Valladolid.
Domus Artium. DA2. Salamanca.
Centro de Arte Dos de Mayo. Móstoles. Madrid.
Colección La Caixa. Barcelona.
Fnac - Fond national d'art contemporain. Francia.
Fundación Marcelino Botín. Santander.
Los Bragales Arte Contemporáneo. Santander.
Colección CAM de Arte Contemporáneo. Alicante.
Centro de Estudios Andaluces. Museo de Andalucía.
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Málaga. Málaga.
UNIA. Universidad Internacional de Andalucía.
Fundación Focus-Abengoa. Sevilla.
Colección DKV Arte y Salud. Valencia.
Colección Olor Visual. Barcelona.

