

objetos



Carla Milena Schiegl  
NIUB 16312332  
2015 - 2016  
Universidad de Barcelona  
Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Artes  
Visuales y Diseño  
Grado de Bellas Artes  
Tutor: Carlos Velilla Lon

## Resumen

Partiendo de la recolección de objetos descartados y abandonados pretendo generar una visión poética de lo ya conocido a partir de una intervención intuitiva con varios materiales como lana, tela, caucho, cera o yeso. El gesto y la interacción táctil con los objetos juegan un papel principal en mi práctica cuya intención es cuestionar una percepción meramente intelectual y visual de nuestro entorno y hacerla más sensorial. Por lo tanto lo que se genera no es en ningún sentido substitutivo ni significativo; se trata más bien de anti-fetiches que simplemente son en su material y forma. A la vez busco crear un sistema de valores propio mediante la recuperación de lo descartado, creando un valor subjetivo e independiente del despilfarro y consumismo.

Los gestos que combinan elementos de distintas procedencias crean híbridos de un carácter frágil, no solamente porque su poética dependa de un equilibrio entre los gestos, sino también porque se opone a todo tipo de objetividad.

### Palabras claves:

objeto descartado, recolección, gesto, materiales, fragilidad, modestia.

## Abstract

After collecting wasted and discarded objects I pretend to generate a poetic vision of known things from an intuitive intervention with various materials such as wool, fabrics, rubber, wax or chalk. The gesture and interaction play an important role in my practice whose intention is to question a merely intellectual and visual perception of our surroundings. So, what is created is not in any sense a substitute or significant thing, it's an anti-fetish in its form and material.

I also pretend to create a system of values on its own through reusing wasted material, creating a subjective and independent vision of big - spending and consumism.

Gestures which combine elements of various origins create hybrids with a frail character, not only as its poetic depends on the balance in the gesture, but also because it's against all kind of objectivity.

### Key words:

wasted object, recollection, gesture, material, fragility, modest.

*una bolsa es una bolsa*  
*una semiesfera una semiesfera*  
*un tubo un tubo*  
*1 arte es lo que es*  
*2 tensión y libertad*  
*3 oposición contradicciones*  
*4 objetos abstractos*  
*5 no símbolos para algo más*  
*6 distancia pero intimamente personal*

EVA HESSE, entrada en su diario personal el  
28 de febrero 1967.

## Índice

1. Sobre la Modestia	8
2. Sobre el Valor	10
3. Sobre la Recolección	12
4. Sobre el Lenguaje	16
5. Sobre lo Sensorial y lo Material	18
6. Sobre la Forma	24
7. Sobre los Híbridos	26
8. Sobre el Gesto y la Fragilidad	28
9. Sobre mi Obra	32
Bibliografía	34



## 1. Sobre la Modestia

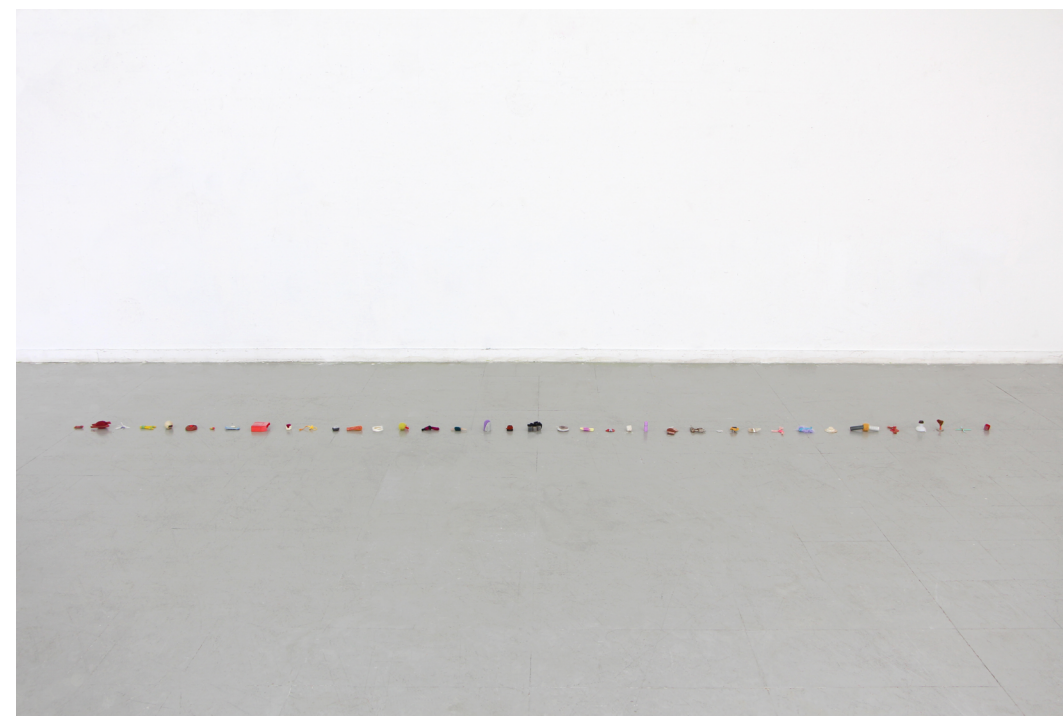
Es mi objetivo hacer un arte modesto, un arte en “minúsculas”<sup>1</sup>. Desde la sencillez, es decir con materiales y objetos accesibles y de tamaño pequeño quiero marcar un contraste a proyectos cada vez más tecnológicos y modernos. Mi proyecto tiene el propósito de la autosuficiencia y el bajo presupuesto. A la vez nace de un proceso rudimentario, una expresión de los “mecanismos de la mente más cálidos, más crudos”<sup>2</sup>.

La vuelta a lo primitivo en la interacción con mi entorno en cierta medida intenta recuperar la pérdida de la relación con lo que nos rodea; de hecho es un arte cuyo motivo es la materialidad y se articula a través de ella. Por lo tanto saca su actualidad en búsqueda por lo arcaico, virgen, dentro de una contemporaneidad cada vez más inmaterial a través de su postura fuera de la misma<sup>3</sup>.

La utilización primitiva de materiales, formas y la sencillez inherente de mis piezas es una búsqueda del origen: tanto porque se desliga de su carácter simbólico, como por su propio gesto de creación.

Parte de una percepción preiconográfica de lo que me rodea y de un procedimiento que es legible a primera vista.

Por el otro lado la mirada hacía abajo en lo humilde, banal y descartado es el primer paso en una práctica que se opone al paradigma de la utilidad dentro del sistema neoliberal. Aunque, como dice Certeau, no cambia el hecho de ser dominados, esta mirada por lo menos posibilita una posición autónoma y la creación de una subjetividad fuera del orden preestablecido<sup>4</sup>.



*objetos de la playa*  
2015  
objetos encontrados, lana, fieltro, hilo  
43 piezas de dimensiones variables.

1 Candela, Iria, *Low Key*, Fundación Marcelino Motin, Santander, 2008, p.11.

2 Celant, Germano, *Arte Povera*, 1969. Citado en: Candela, I., *op. cit.*, p. 18.

3 Agamben, Giorgio, “¿Qué es lo contemporáneo?”, 2008, p. 2. Disponible en <http://19bienio.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.

4 de Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 1999. Citado en: Alonso, Beatriz, “Mil maneras de cazar furtivamente”, en *Hacer lo cotidiano : se busca comisario*, Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2013, p. 34.

## 2. Sobre el valor

La búsqueda por la abstracción de los objetos de consumo y la sustitución del objeto de valor de uso por el de valor estético se lleva a cabo desde la invención del *readymade*. Mi trabajo se sitúa en un tiempo de hiperproducción y despilfarro, en el que los objetos han “perdido la promesa de su valor de uso” y se vuelven cada vez más efímeros. Como consecuencia se ha “fisurado su estructura interior” y su único objetivo es crear valor de cambio.<sup>5</sup>

Mientras la mercancía se divide en valor de uso y valor de cambio, el signo se divide en significado y significante<sup>6</sup>. A partir de estos dualismos se ha creado un lenguaje que impone un sistema de valores dudoso, “fantasmagorías, [...] figuraciones y ficciones que generan la circulación de mercancías”<sup>7</sup>.

Todo anteriormente fabricado después de cumplir con su “tarea de producir valor de cambio se convierte en diluvio de detrito”, ya que por un lado desaparece la función originaria en beneficio del lenguaje de signo, por el otro lado tiene una obsolescencia inducida.<sup>8</sup>

Según Baudrillard, los objetos se encuentran por su facultad de ser releídos según su contexto, en una entera mutación.<sup>9</sup> Esa facultad, por él denominada *funcionalidad*, es la misma que hace posible el lenguaje de signos que he mencionado antes. A la vez es la que posibilita una relectura de lo ya conocido.

5 Buchloh, Benjamin H. D., “Gabriel Orozco, la escultura como recolección”, en *Gabriel Orozco*. Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 2006, p. 157. Disponible en <https://de.scribd.com/doc/74054475/Gabriel-Orozco-La-Escultura-Como-Recoleccion-Benjamin-Buchloh>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.

6 Baudrillard, J. *Critica de la economía política del signo*, 1974. Citado en Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Ediciones Akal, Madrid, 2001, p. 95.

7 Zamora, José A., “El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin y Th.W. Adorno”, en *Taula. Cuadernos de pensament*, Vól.: 31-32, 1999 p.139. Disponible en [https://www.academia.edu/1938142/El\\_concepto\\_de\\_fantasmagor%C3%ADa.\\_Sobre\\_una\\_controversia\\_entre\\_W.\\_Benjamin\\_y\\_Th.\\_W.\\_Adorno](https://www.academia.edu/1938142/El_concepto_de_fantasmagor%C3%ADa._Sobre_una_controversia_entre_W._Benjamin_y_Th._W._Adorno), consultado por última vez el 8 de junio 2016.

8 Buchloh, B. H. D., *op. cit.*, p. 157.

9 Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Ciudad de México, 1969, p. 101



detalle de *objetos de la playa*  
2015  
trozo de plástico, lana  
4 x 7,5 x 7,5 cm.



detalle de  
*objetos de la playa*  
2015  
pieza de hierro, fieltro  
2 x 10 x 10,5 cm.

### 3. Sobre la Recolección

*Partiendo de las nociones de geografía y política, podríamos añadir la de una geografía del objeto: La materia de los cuerpos, de como han sido contruidos y de sus restos y fragmentos dispersos por el espacio, que nos hemos ido encontrando al caminar y de-splazarnos y que construyen un documento de su tiempo.<sup>10</sup>*

Según Walter Benjamin, para estudiar a fondo lo oculto, fantasmagórico no sirve subrayar lo evidentemente misterioso, al contrario, hay que buscarlo en lo que nos rodea, mediante una mirada que encuentre lo impenetrable en la cotidianeidad y lo cotidiano en la impenetrabilidad.<sup>11</sup>

En el Surrealismo se buscaba lo extraño a través de la conexión entre subconsciente y automatización; se establecía una nueva relación con la realidad llevando la búsqueda a un nivel performativo. El flâneur surrealista deambulaba por la ciudad, iba a propósito a sitios que los burgueses excluían de sus vidas, ocasionando intencionadamente situaciones en las cuales lo asombroso sucedería con mayor posibilidad. No se trataba tanto de ver algo realmente nuevo, sino de cambiar la percepción de lo anteriormente conocido.

El punto inicial de mi trabajo es la búsqueda en la calle o lugares periféricos, almacenes y mercadillos. Con diferencia a los Surrealistas no me interesa lo evidentemente extraño. Me oriento en la manera de percepción de lo cotidiano en la obra de Gabriel Orozco, cuya estrategia artística es configurar el espacio mediante *derivas*, para apropiarse de él y transformar su percepción<sup>12</sup>. Al no tener estudio fijo recupera el mundo como taller y se apropia de realidades que en su apariencia son insignificantes. Tanto en las fotografías como las esculturas de Orozco siempre está presente la voluntad de explorar en los objetos lo poético que ya estaba contenido de forma latente<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Aguilar, Sergi, "Caminar", en *Joan Rom: E. R. T.*, Fundació Suñol, Barcelona, 2013, p. 66.

<sup>11</sup> Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, 1980. Citado en Finkelde, Dominik, "Vergebliches Sammeln. Walter Benjamins Analyse des Unbehagens im Fin de Siècle und der europäischen Moderne", 2004, p. 202. Disponible en [https://www.leuphana.de/fileadmin/user\\_upload/PERSONALPAGES/Fakultaet\\_1/Behnke\\_Christoph/files/literaturarchiv/Finkelde\\_Benjamin-Vergebliches-Sammeln.pdf](https://www.leuphana.de/fileadmin/user_upload/PERSONALPAGES/Fakultaet_1/Behnke_Christoph/files/literaturarchiv/Finkelde_Benjamin-Vergebliches-Sammeln.pdf), consultado por última vez el 8 de junio 2016.

<sup>12</sup> Segura Cabañero, Jesús, "Fenómenos y acontecimientos en la obra de Gabriel Orozco", 2011, p. 3. Disponible en <http://hdl.handle.net/10201/18092>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.

<sup>13</sup> Gutierrez Torres, David, "Gabriel Orozco, el dedo que señala", en *Lápiz 123*, 1996. Disponible

El trabajo con descartes y desechos para mi también es de interés porque pone en duda los criterios con los que decidimos conservar y tirar. La recolección se opone al paradigma del "progreso evolutivo y la producción activa"<sup>14</sup> y la subversión del ciclo de la economía del consumo de producción y abandono, creando una situación independiente del mercado ya que, siguiendo a las palabras de Theodor Adorno, "cualquier disfrute que se emancipe del valor de cambio, adquiere rasgos subversivos"<sup>15</sup>.

Construir algo desde lo completamente accesible da la impresión de que el arte puede pasar "cualquier momento en cualquier lugar"<sup>16</sup>. Se trata sobre todo de otra percepción de lo no valorado y de la posibilidad de construir algo a partir de las ruinas.



*Cemetery 4*  
2002  
Gabriel Orozco  
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York  
Impresión cromogénica  
40.6 x 50.8 cm.

en <http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article162>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.

<sup>14</sup> Buchloh, B. H. D., *op. cit.*, p. 155.

<sup>15</sup> Adorno, Theodor W., "Dissonanzen", en *Gesammelte Schriften*, Vol. 15, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977, pp. 24-25.

<sup>16</sup> Orozco, Gabriel, *The everyday altered*, 2003. Citado en Alonso, B., *op. cit.*, p. 37.

La escultura en principio siempre había sido vinculada con la producción activa independiente de la técnica o los materiales. Al surgir la colección como obra artística en los años 50 los artistas coleccionistas tenían sobre todo la tarea de registrar y documentar las masas de bienes de consumo<sup>17</sup>.

Pero no pretendo una recuperación por la recuperación como es el caso por ejemplo de la “anticolección” de Arman que Buchloh describe como una “acumulación de todo habido y por haber realizada al azar”<sup>18</sup>.

En diferencia, mi trabajo es la búsqueda de algo anímico perdido en los elementos y pedazos muertos a través de un acercamiento a su materialidad.

Aún así dependo del azar, de lo que otro considere obsoleto o no y de lo que me vaya encontrando por casualidad. Pero se establece una relación en la que cada pieza seleccionada significa por sí misma y no es ni símbolo ni representación, tal como describe Walter Benjamin la recolección infantil: mientras que el coleccionista adulto considera el objeto coleccionado como sustituto, o sea, que pretende ordenar el mundo a través de la colección, para el niño cualquier pieza singular es una colección en sí.<sup>19</sup>

Creo que esta es la diferencia que se establece con el Surrealismo y el *objet trouvé*: Mis piezas no son sustitutos de nada y eso les otorga un carácter de anti-fetiches.

Por el otro lado la obsolescencia juega un papel importante en la medida en que es el estado obsoleto de un objeto que alude a una función futura y despierta la curiosidad por el cambio de significado de las cosas en otro entorno. Es en la obsolescencia en la que se pueden leer matices inesperados más allá de la productividad y categorización en útil e inútil.<sup>20</sup>

Lo que se recupera, lo que se salva de desaparecer no tiene más valor de cambio y por lo tanto da pie a establecer un sistema de valores propio. A menudo lo que en principio se descarta termina por ser lo más apreciado, mientras que lo que inicialmente se considera importante se abandona<sup>21</sup>. El propio juicio establece una relación que se opone a la enajenación entre productor y producto, entre sujeto y objeto.

17 Buchloh, B. H. D., *op. cit.*, p. 161.

18 *Ibidem*, p. 160.

19 Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, 1970. Citado en Finkelde, D., *op. cit.*, p. 189.

20 Buchloh, B. H. D., *op. cit.*, p. 164.

21 Fer, Briony, “The Scatter: Sculptur as Leftover”, en Molesworth, Helen (ed.), *Part object part sculpture*. Citado en Buchloh, B. H.D., *op. cit.*, p. 163.



*objeto de madera 4*  
2015  
palo de madera, goma espuma  
9 x 30 x 42 cm.



#### 4. Sobre el Lenguaje

*Understanding, I decided, was no longer my aim or need. Acknowledgement, the almost physical acceptance of clumped and complex reality, was what I wanted now- centipetal images, hubs of being, not analysis of it. I needed a way to catch and hold lumps of highly concentrated life. I needed a way to use them. I needed a way to keep perceptions whole [...]*<sup>22</sup>

Si el objeto no es sustituto de nada, tiene que haber una ausencia de significados, quiere decir, de interpretación.

En el ensayo *Against Interpretation*, Susan Sontag declara obsoleta la tradición de la mimesis, que en el arte quiere encontrar una representación de la realidad. En cambio pide una visión del arte más sensorial, que vuelva a abrir la percepción de los sentidos<sup>23</sup>. En esta medida mi trabajo es un intento de crear algo directo que simplemente es en su materia y forma. Es una vuelta a lo transparente, sin ocultación ni representación. Y, aunque todos elementos en su procedencia están directamente vinculados a la realidad, a un significado, intentan no aludir a ello, remitiendo a nada más que a sí mismos.

En relación al ensayo de Sontag creo importante mencionar a Walter Benjamin, que considera el lenguaje humano como traducción del *lenguaje de las cosas*. Podemos percibir las cosas gracias al nombramiento de las mismas: no hay nada que no se vea inmerso dentro del lenguaje (el que sea), ya que, lo que no se expresa queda impensable.<sup>24</sup> A medida en que el lenguaje humano nace desde del *lenguaje de las cosas*, es desde los objetos y lo que nos rodea que creamos maneras de ver. A partir de la conciencia de esta condición, en la opinión de Benjamin, se subvierte la relación entre sujeto y objeto, entre el hombre como activo y el mundo de los objetos como pasivo.

Pero el *lenguaje de las cosas* no solamente se transmiten los objetos en sí, sino que

22 Nonas, Richard, *Shoots good, not straight: Richard Nonas*, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne, 2010, p. 41.

23 Sontag, Susan, "Against Interpretation", 1964, p. 18 ss. Disponible en <https://belfioreword.files.wordpress.com/2014/02/sontag-against-interpretation.pdf>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.

24 Benjamin, Walter, Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres. Citado en Busch, Kathrin, "Lenguaje de las cosas y magia del lenguaje. Sobre la idea de efectividad latente en Walter Benjamin", 2006, en *eipcp. instituto europeo para políticas culturales progresivas*. Disponible en <http://eipcp.net/transversal/0107/busch/es>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.

también una expresión indirecta desde su fisionomía: Benjamin diferencia entre la comunicación *a través* del lenguaje y *en* el lenguaje. Mientras que primero es de carácter instrumental, segundo se muestra en un contenido que no tiene porque coincidir con lo hablado. Para dar un ejemplo más comprensible: en la poesía no es posible una traducción en algo significativo, hay un significado latente que se transmite directamente y no a través de lo representado. Es la articulación del lenguaje en sí mismo.

Si consideramos el silencio como la ausencia de la traducción del lenguaje de las cosas al lenguaje humano, es en él que se genera un "atento escuchar en todas las direcciones" justamente por los significados latentes. Deja la "identidad en vilo" y facilita escuchar lo que se entiende por origen. Es el silencio que viene a sembrar semillas en la realidad y da nuevas aperturas;<sup>25</sup> en el silencio, decía Plotino, se encuentra la "zona zaguera de la inteligencia"<sup>26</sup>.

En el catálogo sobre la exposición *chaos. Die Form* de Richard Tuttle explica la intención de su trabajo que, según él, es una "lucha en contra del intelecto". Todas las experiencias, pensar, hablar, ver son limitadas mientras que el arte hace posible saber "algo más".<sup>27</sup> Interpreto este "algo más" como un estado prelógico en el que todo lo percibido y sabido pierde importancia.

La obra de Richard Tuttle juega un gran papel en mi manera de entender el lenguaje, ya que su vocabulario no se deja traducir sino que se lee de formas y colores. No es ni literal ni simbólico. No es un arte referencial a la realidad, no es una mimesis, sino la creación de una realidad nueva con una lógica interior y que es inalcanzable a través del análisis o las palabras.<sup>28</sup>



*Purple Octagonal*  
1967  
Richard Tuttle  
lienzo teñido y colorado  
93 x 102 cm

25 Andrés, Ramón, "De los modos de decir en silencio", en *No sufrir compañía: escritos místicos sobre el silencio (siglos XVI Y XVII)*, Acantilado, Barcelona, 2010, p. 11.

26 *Ibidem*, p. 13.

27 Brehm, Margit F., "...it comes from art". Die "Wire Pieces" von Richard Tuttle - eine Annäherung, en *chaos, die Form*, Edition Cantz, Ostfildern, 1993, p. 10.

28 Harris, Susan, "Twenty Floor Drawings", en *Richard Tuttle*, Institut of Contemporary Art, Amsterdam, 1991, pp. 50 - 51.

## 5. Sobre lo Sensorial y lo Material

En El sistema de los objetos, Baudrillard escribe, que cada material natural tiene un ambivalente sintético en relación a su función, pero apunta que la separación en natural y sintético es meramente cultural, ya que los materiales “son lo que son”: ni natural, ni sintéticos, ni buenos o malos.<sup>29</sup> Por lo tanto intento trabajar y probar todo tipo de elementos mientras que ofrezcan un campo de experimentación.

También me interesa mucho el tratamiento de Richard Tuttle a los elementos que utiliza, ya que aprecia sus propiedades y si utiliza materiales pobres no se trata de connotaciones simbólicas sino de una mera exploración de posibilidades creativas.<sup>30</sup> Obviamente da un trato mucho más elaborado, por ejemplo pinta y dibuja sobre sus piezas mientras que yo intento no manipularlas excesivamente.

Por lo tanto las posibilidades de los materiales se investigan ignorando su función inicial. Como decía Eva Hesse en su diario:

*“Los materiales que uso (fibra de vidrio y látex) son en realidad materiales de fundición pero no quiero usarlos como materiales de fundición. Quiero usarlos de manera directa [...] me interesa el proceso como un tipo muy directo de conexión.”<sup>31</sup>*

La utilización de los materiales que tiene es muy sincera pero eso no significa que sus obras sean fácilmente captables; es también a lo que aspiro en mi trabajo.

El caucho por ejemplo es uno de los materiales presentes en mi obra. Dejando de lado sus características evidentes como su elasticidad e impregnabilidad, me interesa por su opacidad, que en una pieza funciona como velo, solo dejando adivinar lo que se encuentra detrás.

Por la ausencia de una interpretación significativa, mis piezas son sobre todo sensoriales. Son una conexión directa entre lo visual, háptico y físico. El cuerpo percibe el equilibrio, el peso y ligereza a través del centro corporal de gravedad y recuerda la textura del material por la experiencia sensorial.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Baudrillard, J., *op. cit.*, p. 37.

<sup>30</sup> Brehm, Margit F., “... it comes from art”. Die “Wire Pieces” von Richard Tuttle - eine Annäherung, en *chaos, die Form*, Edition Cantz, Ostfildern, 1993, p. 13.

<sup>31</sup> Hesse, Eva, citado por Cooper, Helen A., “Eva Hesse: Diarios y cuadernos”, en *Eva Hesse*, Centre Julio González, Valencia, 1993, p. 188.

<sup>32</sup> Pérez Carreño, Francisca, *Arte minimal : objeto y sentido*, A. Machado Libros, Madrid, 2003, p. 164.



*objeto con caucho*  
2016  
pieza de cobre, cera, caucho  
3x 23 x 23 cm.



*objeto 5*  
2016  
objeto de piedra, cubierta de plástico, cera  
9 x 30 x 42 cm.



*objeto 9*  
2016  
pieza de construcción, cubierta de plástico, cinta, madera, fieltro.  
11 x 114 x 114 cm.



Sin embargo, lo ligero puede parecer pesado y al revés. A veces se crea así un engaño de los sentidos que no intento evitar. Coloco las piezas en el espacio según su estructura, puede que por sus propiedades reales o aparentes.

El ojo “se enfrenta al mundo percibiendo las cosas en equilibrio y gravedad”. El dualismo cartesiano se vuelve obsoleto, porque la percepción se establece a través de la memoria, la imaginación y los sentidos.<sup>33</sup>

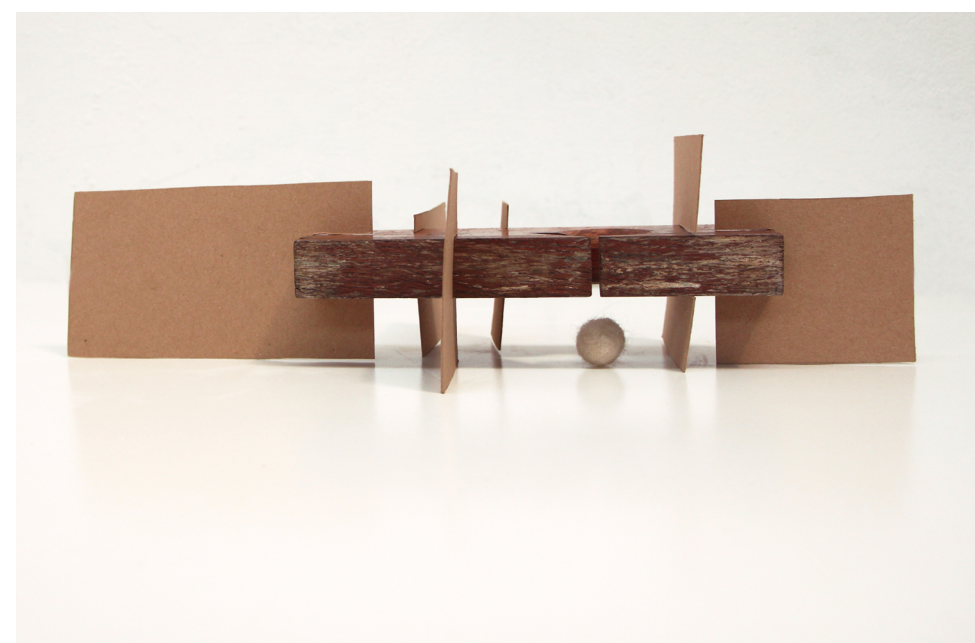
Mientras que lo visual implica el espacio alrededor de los objetos, lo háptico lo aísla de su contexto y es contemplado de forma más íntima<sup>34</sup>. A través de tiempo y uso, algo o alguien ha dejado rastros que se vuelven una propiedad del material, beneficiando su materialidad. Lo que anteriormente era un objeto de uso, se vuelve incierto a través de su erosión.

La escultura siempre ha sido el territorio en el que se celebra la permanencia<sup>35</sup>; en mi trabajo al contrario algunos materiales utilizados, como la espuma y algunas telas sintéticas pierden o cambian de color por la luz, otros como el caucho o el plástico fino tienen una superficie delicada en la que quedan rastros.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>34</sup> Mileaf, Janine A., *Please touch : Dada and surrealist objects after the readymade*, Dartmouth College Press, Hanover, N.H., 2010, p. 11.

<sup>35</sup> Gioni, Massimiliano, “Ask the dust”, en *Unmonumental. The Object in the 21th Century*, New York, New Museum, p. 65.



*objeto de madera 3*  
2015  
garlopa, cartón, fieltro  
14 x 45 x 23 cm.



## 6. Sobre la Forma

Otro apartado de *El sistema de los objetos* Baudrillard explica cómo las formas en nuestro entorno con el aumento de la cantidad de objetos son cada vez más variadas. A la vez nuestros gestos e interacciones son más pobres, por lo que encuentro la necesidad de crear una relación más abstracta entre el cuerpo humano y el objeto. El cuerpo humano sigue reconocible en las formas, aunque se haya convertido en una razón abstracta de las mismas, ya que cada vez se alejan más de su función inicial.<sup>1</sup> En los objetos que elijo, la distancia entre forma y función y la relación con nosotros es a veces más, otras veces menos evidente. Me interesa este distanciamiento y a menudo lo busco con intención, ya que posibilita ver nuevas relaciones tal como lo más banal de su esencia: las geometrías y formas como ritmo subyacente de las cosas.<sup>2</sup>



*objeto de madera 6*  
2015  
garlopa, goma espuma  
24 x 14,5 x 6 cm.



*objeto 2*  
2016  
moldes de hierro, goma espuma, cable viejo  
9 x 31 x 10 cm.

<sup>1</sup> Baudrillard, J., *op. cit.*, p. 53.

<sup>2</sup> Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923. Citado en Maschewski, Isa, "Die Geometrie der Dinge - Markus Amm, Sara Barker, Charlotte Moth und Robin Watkins", en *Kunsthau Jestedburg*, 2012. Disponible en <http://www.kunsthau-jestedburg.de/2013/03/die-geometrie-der-dinge-%E2%80%A8markus-amm-sara-barker-%E2%80%A8charlotte-moth-und-robin-watkins/>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.

## 7. Sobre los Híbridos

En el ensayo “Gabriel Orozco, La escultura como recolección” Buchloh sitúa la obra de Orozco entre la cada vez menor importancia de la técnica en la que la producción es reemplazada por la recolección y el retorno a la artesanía. En el año 1991 Orozco presentó su primera *Mesa de Trabajo*, en la que se encontraban pequeñas maquetas, pruebas, dibujos y *readymades*. Es una obra en la que se puede percibir su concepción de la escultura entre diferentes procedimientos y materiales como el “hibridismo del estatus del objeto en la escultura actual”.<sup>3</sup>

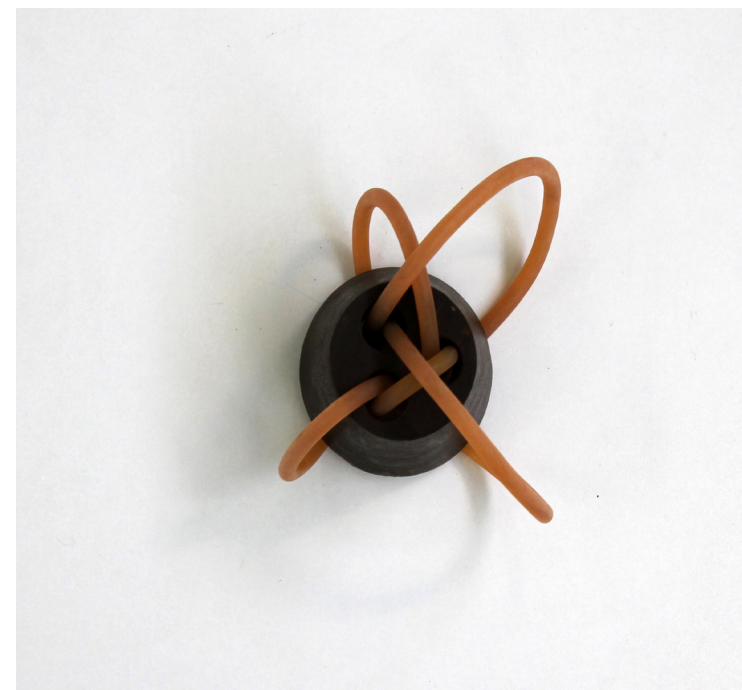
Pretendo explorar los diferentes géneros escultóricos y trabajar con elementos prefabricados, piezas que he cosido o hecho a mano, materiales en bruto o recortados y moldes. Como en el trabajo de Orozco se crean híbridos entre elementos de diferente procedencia, aunque dentro de una misma pieza. Un elemento siempre es un objeto prefabricado. Los otros materiales se eligen a partir de él según su forma o estructura bajo un juicio meramente subjetivo.

En ese proceso selecciono lo que más me interesa de un objeto: si es su peso, forma o superficie, a partir de lo cual parte la elaboración de éste. Me interesan las diferentes lecturas que se generan de un mismo objeto y sus formas, su material y como puedo intervenir en ellas.

Aún así los otros elementos quitan a menudo el protagonismo al objeto encontrado. Se trata de un punto de partida en el proceso de trabajo, que lleva a una desjerarquización entre los elementos.



*Detalles de Mesas de trabajo*  
1991 - 2006  
Gabriel Orozco  
técnica mixta  
dimensiones variables.



*objeto 3*  
2016  
tapón de goma, manguera de caucho  
10 x 12 x 14 cm.

<sup>3</sup> Buchloh, B. H. D., *op. cit.*, p. 163.

## 8. Sobre el Gesto y la Fragilidad

*The culture is anti-hand; it thinks it's better to work with your head yet hands are the source of intelligence.*<sup>4</sup>

Desde temprana edad aprendemos a interactuar y explorar nuestro entorno a través de las manos. Con el tiempo perdemos esta necesidad y nos enfocamos en un análisis intelectual y visual de la realidad. En el proceso de mi trabajo el gesto, el tacto, el movimiento de las manos son estrategias que me llevan a su realización. Cuando elijo un material lo toco y cuando descubro un objeto lo volteo. Vuelvo a mencionar la obra de Orozco que, según las palabras de Guy Brett en el ensayo *El toque ligero* “parte de la poética de la ligereza del tacto, es la evocación de lo humano a través de objetos inanimados. Enfatiza nuestra existencia en los objetos, en un estado de interdependencia o reciprocidad [...]”<sup>5</sup>.

A principio siempre hay un aspecto que me llama la atención y tengo una idea de lo que me gustaría hacer con el objeto. Hay piezas que inmediatamente me funcionan, otras veces se resuelven después de muchos pasos y pruebas. Es un trabajo más bien de proceso en el que una tela o un material puede haber formado anteriormente parte de otra pieza. Por ejemplo tenía previsto forrar un objeto con una tela, pero me resultaba difícil ajustarla a su forma, a la vez no me convencía el resultado final. Pero como me interesaba la forma que había cosido la cerré y rellené para utilizarla como cojín, lo que resultó en otra pieza.

En otro caso había conseguido dos piezas en forma circular de misma forma y tamaño que tenía previsto combinar de alguna manera, también porque sus materiales formaban un contraste interesante. Aún así no encontraba forma de que funcionasen en conjunto. Después de mucho tiempo decidí usarlas separadas. De este modo se crea una micro-ecología, no solo de las piezas que me encuentro, sino también de lo que había fabricado yo misma.

En el montaje de las piezas demuestro estas conexiones, ya que forman parte del proceso y pueden enseñar matices de las obras finales. Según Gabriel Orozco, el objeto final “debe ser la calma del gesto contenido, de los gestos anteriores que llevaron a

4 Richard Tuttle citado en Simonini, Ross, “In the Studio: Richard Tuttle”, en *Art in America*, 2014. Disponible en <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/in-the-studio-richard-tuttle/>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.

5 Brett, Guy, “El toque ligero”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Turner, Madrid, 2005, p. 29.

su realización”<sup>6</sup>. Me gusta aludir a estos gestos que proceden al gesto final dentro del montaje, ya que enseñan todas las posibilidades que ofrece un objeto, lo incierto del proceso creativo, como he llegado a su solución final y como se deriva muchas veces de lo anteriormente planeado. También es importante para entender mi forma de trabajar que es muy intuitiva y a veces aleatoria. Es un proceso que consiste en “posibilidades siempre fluctuantes”, ya que “el azar funciona justamente así, algo que ha sido descartado es justamente lo que rompe y genera algo nuevo”<sup>7</sup>.

No solamente me interesan las relaciones entre los objetos y cómo los elementos pasan a formar parte de una y después de otra pieza, sino también la visibilidad de la estructura interior; que se vea como están hechos y qué movimientos han llevado al resultado. Entiendo el objeto final como “la huella, la materialización del gesto”<sup>8</sup>. Creo que esta transparencia de la génesis surge cierta fragilidad, ya que cualquier movimiento innecesario es visible.

En diferencia a Richard Serra, que con su *Verb List* pretendía visibilizar una especie de automatización de la creación<sup>9</sup>, la dosificación de cualquier gesto en mi proceso es meramente subjetiva y por lo tanto no puede ser automatizada. De hecho considero el proceso de mi trabajo en gran medida como búsqueda de un equilibrio entre *demasiado* y *demasiado poco* - la máxima es, como dice Lucía C. Pino, evitar un exceso de producción que conlleva cierta artificialidad<sup>10</sup> pero también como equilibrio entre las identidades del mismo objeto.

Por el otro lado hay en mi trabajo una fragilidad que no es, siguiendo las palabras de Lyotard, el contrario de fuerza, sino la consideración de la multiplicidad de realidades y por lo tanto el cuestionamiento de cualquier totalidad<sup>11</sup>.

6 Gabriel Orozco citado en Segura Cabañero, J., *op. cit.*, p. 6.

7 Fer, B., *op. cit.*, p. 163 - 164.

8 David, Catherine/ Deserens, Corinne, “Caminando sobre el filo”, en *Eva Hesse*, Centre Julio González, Valencia, 1993, p. 17.

9 Pérez Carreño, F., *op. cit.*, p. 166.

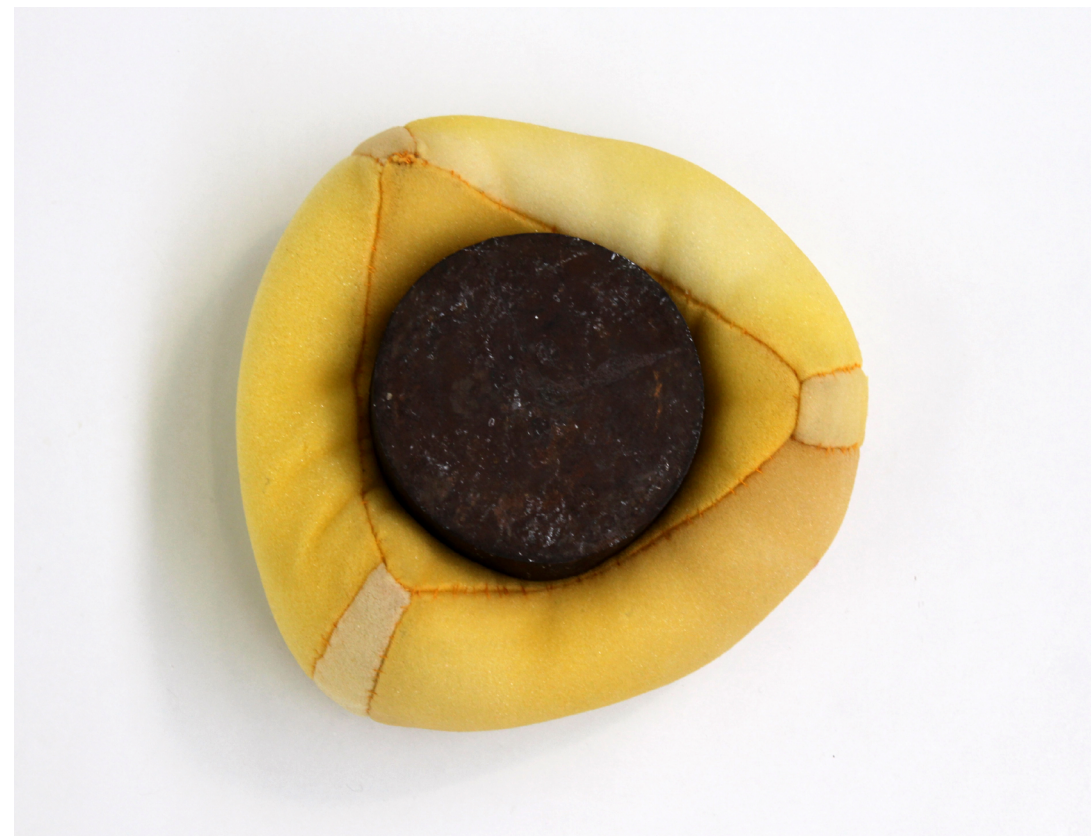
10 Lucía C. Pino citada en “¿Qué es el arte? Tres escultoras conversan. Elena Aitzkoa, Julia Spínola y Lucía C. Pino”, en *El estado mental*, 2016. Disponible en <https://elestadomental.com/especiales/el-mes-del-arte/tres-escultoras-conversan>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.

11 Lyotard, J., *Das Grabmal des Intellektuellen*, 1985. Traducido y citado en Hegyi, Lóránd, “Fragile. Sovereignty of micro-narratives or a farewell to universal”, en *Fragile. Terres d'empathie*, Skira, Milano, 2009, p. 23.





*objeto 8*  
2016  
trébede, fieltro, yeso  
15 x 25 x 23 cm.



*objeto 6*  
2016  
pesa, goma espuma fina, relleno de almohada  
12 x 18 x 22 cm.

## 9. Sobre mi obra

Después de un año trabajando en este tema me parece un campo inagotable. Creo que todavía me queda mucho por descubrir, no solamente me refiero a materiales u objetos sino también a otros lenguajes como la fotografía o el dibujo, y procedimientos como la carpintería o cerámica.

Realizar la memoria e investigar sobre artistas, historiadores de arte y filósofos me ha ayudado mucho para aclararme sobre mi propio trabajo. Al iniciar mi búsqueda tenía muchas dudas y preguntas: a través de este proceso he aprendido a formular cuestiones que de forma latente ya estaban presentes en mi práctica. Aún así me quedo con muchas inquietudes tanto a nivel teórico como práctico.

En cuanto a las piezas que he realizado creo que he dado un gran paso hacia mi propia manera de expresarme, descubriendo nuevas posibilidades a profundizar y ampliar en el futuro.

## Bibliografía

- ADORNO, T. W. (1977), "Dissonanzen". En: *Gesammelte Schriften*. Vol. 15, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main.
- AGUILAR, S. (2013), "Caminar". En: *Joan Rom: E. R. T.*. Fundació Suñol: Barcelona, 2013, pp 62 - 68.
- ALONSO, B. (2013), "Mil maneras de cazar furtivamente". En: *Hacer lo cotidiano : se busca comisario, IV edición, Sala de Arte Joven Comunidad de Madrid*. Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid: Madrid, pp. 33 - 40.
- ANDRÉS, R. (2010), *No sufrir compañía: escritos místicos sobre el silencio (siglos XVI Y XVII)*, Acantilado: Barcelona. BAUDRILLARD, J. (1969), *El sistema de los objetos*, Siglo XXI: Ciudad de México.
- BRETT, G. (2005), "El toque ligero". En: *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Turner: Madrid, pp. 63 - 68.
- BREHM, M. F. (1993), "... it comes from art". Die "Wire Pieces" von Richard Tuttle - eine Annäherung. En: *chaos, die Form*. Edition Cantz: Ostfildern, pp. 9 - 16
- CANDELA, I. (2008), *Low Key*. Fundación Marcelino Botín: Santander.
- DAVID, C.; DESERENS, C. (1993), "Caminando sobre el filo". En: *Eva Hesse*. Centre Julio González: Valencia. pp. 9-19.
- FOSTER, H. (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ediciones Akal: Madrid.
- GIONI, M. (2007), "Ask the dust". En: *Unmonumental. The Object in the 21th Century*. New Museum: New York, pp. 64 - 76.
- HARRIS, S. (1991), "Twenty Floor Drawings". En: *Richard Tuttle*. Institut of Contemporary Art: Amsterdam, pp. 49 - 65.
- HEGYI, L. (2009), "Fragile. Soveranity of micro-narratives or a farewell to universaly". En: *Fragile. Terres d'empathia*. Skira: Milano, pp. 21 - 30.
- MILEAF, J. A. (2010), *Please touch : Dada and surrealist objects after the readymade*. Dartmouth College Press, Hanover, N.H.
- NONAS, R. (2010), *Shoots good, not straight: Richard Nonas*. Musée d'Art Moderne: Saint-Etienne.
- PÉREZ CARREÑO, F. (2003), *Arte minimal : objeto y sentido*. A. Machado Libros: Madrid.

## Páginas Web

- AGAMBEN, G. (2008), "¿Qué es lo contemporáneo?" Disponible en <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.
- BUCHLOH, B. H. D. (2006), "Gabriel Orozco, la escultura como recolección". En: *Gabriel Orozco*. Museo del Palacio de Bellas Artes: Ciudad de México. Disponible en <https://de.scribd.com/doc/74054475/Gabriel-Orozco-La-Escultura-Como-Recoleccion-Benjamin-Buchloh>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.
- BUSCH, K. (2006), "Lenguaje de las cosas y magia del lenguaje. Sobre la idea de efectividad latente en Walter Benjamin". En: *eipcp. instituto europeo para políticas culturales progresivas*. Disponible en <http://eipcp.net/transversal/0107/busch/es>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.
- FINKELDE, D. (2004), "Vergebliches Sammeln. Walter Benjamins Analyse des Unbehagens im Fin de Siècle und der europäischen Moderne". Disponible en [https://www.leuphana.de/fileadmin/user\\_upload/PERSONALPAGES/Fakultaet\\_1/Behnke\\_Christoph/files/literaturarchiv/Finkelde\\_Benjamin-Vergebliches-Sammeln.pdf](https://www.leuphana.de/fileadmin/user_upload/PERSONALPAGES/Fakultaet_1/Behnke_Christoph/files/literaturarchiv/Finkelde_Benjamin-Vergebliches-Sammeln.pdf), consultado por última vez el 8 de junio 2016.
- GUTIERREZ TORRES, D. (1996), "Gabriel Orozco, el dedo que señala". En: *Lápiz 123*. Disponible en <http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article162>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.
- MASCHEWSKI, I. (2012), "Die Geometrie der Dinge - Markus Amm, Sara Barker, Charlotte Moth und Robin Watkins". En: *Kunsthau Jesteburg*. Disponible en <http://www.kunsthau-jesteburg.de/2013/03/die-geometrie-der-dinge-%E2%80%A8markus-amm-sara-barker-%E2%80%A8charlotte-moth-und-robin-watkins/>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.
- PINO, L. C. (2016), "¿Qué es el arte? Tres escultoras conversan. Elena Aitzkoa, Julia Spínola y Lucía C. Pino". En: *El estado mental*. Disponible en <https://elestado-mental.com/especiales/el-mes-del-arte/tres-escultoras-conversan>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.
- SEGURA CABAÑERO, J. (2011), "Fenómenos y acontecimientos en la obra de Gabriel Orozco". Disponible en <http://hdl.handle.net/10201/18092>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.
- SIMONI, R. (2014), "In the Studio: Richard Tuttle". En: *Art in America*. Disponible en <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/in-the-studio-richard-tuttle/>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.
- SONTAG, S. (1964), "Against Interpretation". Disponible en <https://belfioreword.files.wordpress.com/2014/02/sontag-against-interpretation.pdf>, consultado por última vez el 8 de junio 2016.
- ZAMORA, J. A. (1999), "El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin y Th.W. Adorno". En: *Taula. Cuaderns de pensament*, Vól.: 31-32. Disponible en [https://www.academia.edu/1938142/El\\_concepto\\_de\\_fantasmagor%C3%ADa.\\_Sobre\\_una\\_controversia\\_entre\\_W.\\_Benjamin\\_y\\_Th.\\_W.\\_Adorno](https://www.academia.edu/1938142/El_concepto_de_fantasmagor%C3%ADa._Sobre_una_controversia_entre_W._Benjamin_y_Th._W._Adorno), consultado por última vez el 8 de junio 2016.

