



UNIVERSITAT<sup>DE</sup>  
BARCELONA

## Alteracions

**Noves significacions en recorreguts escultòrics recents**

Matilde Grau Armengol



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**





# **ALTERACIONES**

MATILDE GRAU





Programa

La Realitat Assetjada: Concepte, procés i  
experimentació artística

Títol de la tesi

**ALTERACIONS.**  
NOVES SIGNIFICACIONS  
EN RECORREGUTS  
ESCULTÒRICS RECENTS

Nom de la Doctoranda **Matilde Grau Armengol**

Nom del Director de la tesi **Àngels Viladomiu**  
**Josep Cerdà**

Tutor de la tesi **Josep Cerdà**



*Per a*

*l'escultor*

*l'escultora*

*l'escultura*

*d'ahir*

*d'avui*

*de demà*



Gràcies...

Alaitz pels Ànims campiona  
Albert pels retours i els allées  
Àngels per la direcció i pels Sí  
Carme pels Com ho portes?  
David pels feedback  
Esther pels... pels... pels... en una línia no en tinc prou!  
Eulàlia pels abans  
Helen pels Em pots traduir...?  
Jaume pels ser i estar  
Jep pel Endavant  
Maite pels Ho tens millor del que et penses  
Mare pels Encara no acabes?  
Maria pels punts, comes i tota la resta  
Marta pel Ho enquadrarem  
Pilarica pels Quedarà xula!  
Terete pels sempre a punt



*Sàpiga el que ha de fer i faci-ho*

John Ruskin





# ÍNDIX

1. Alteracions / Introducció, objectiu i metodologia	19
2. Alteracions / A partir del fer, sobre la matèria i els materials	31
3. Alteracions / Antecedents i paral·lelismes en art contemporani	47
3.1 Alteracions surrealistes	
3.1.1 Alteracions formals	59
3.1.2 Alteracions que amaguen	69
3.1.3 Alteracions que vesteixen	73
3.1.4 Alteracions que descalcen	77
3.1.5 Alteracions peludes	81
3.1.6 Alteracions que belluguen	85
3.1.7 Alteracions que anul·len funcions	91
4. Alteracions / Inflexions i exposicions de canvi de paradigma	97
4.1 Entre l'objecte i la imatge. Escultura britànica contemporània	101
4.2 Magiciens de la terre	129
4.3 Cocido y Crudo	151
5. Alteracions / Artistes de referència	167
5.1 Alteracions que reivindiquen Allora & Calzadilla	171
5.2 Alteracions que mosseguen Janine Antoni	191
5.3 Alteracions evolutives Alberto Baraya	197
5.4 Alteracions acurades Bertozzi & Casoni	205
5.5 Alteracions iròniques Maurizio Cattelan	209



5.6 Alteracions silencioses	Lionel Estève	225
5.7 Alteracions bèl·liques	Mona Hatoum	233
5.8 Alteracions inflables	Hans Hemmert	239
5.9 Alteracions disminuïdes	Charles LeDray	245
5.10 Alteracions mortes	Oscar Muñoz	259
5.11 Alteracions transformables	Jean-Michel Othoniel	273
5.12 Alteracions habitades	Do-Ho Suh	279
5.13 Alteracions extravagants	Joana Vasconcelos	291
5.14 Alteracions polítiques	Ai Weiwei	299
6. Alteracions / Investigació en la pràctica escultòrica	de Matilde Grau	317
7. Alteracions / Mutacions: Joc de pedres		379
acolorir	Ugo Rondinone	
afirmar	Kris Martin	
amagar	Leah Raintree	
amuntegar	Ariel Reichman	
augmentar	Michelangelo Pistoletto	
canviar	Gabriel Orozco	
contrastar	Lee Ufan	
copiar	Perejaume	
desmuntar	Isamu Noguchi	
donar cops	Leah Raintree	
ennegrir	Eduardo Basualdo	
equilibrar	Gao Weigang	
escampar	Leah Raintree	
escriure	Ian Hamilton Finlay	
esmicolar	Leah Raintree	
fer suau	Piero Manzoni	
fotografiar	Leah Raintree	



imantar	Olafur Eliasson
impactar	Leah Raintree
inquietar	Jimmie Durham
invertir	Leah Raintree
motoritzar	Alicja Kawade
mutació	Clarissa Tossin
naturalitzar	Olafur Eliasson
numerar	Mel Bochner
pintar	Lionel Estève
plaçar	Carl André
polir	Lucy Skaer
rebaixar	Pablo Picasso
reduir	Francis Alÿs
situar	Jana Sterbak
tallar	Alicja Kawade
tenyir	Kris Martin
trencar	Olafur Eliasson
versionar	Alicja Kawade
xocar	Jimmie Durham

8. Alteracions / Conclusions	457
9. Alteracions / Epíleg	471
10. Bibliografia	477



**ALTERACIONS**  
INTRODUCCIÓ, OBJECTIU I  
METODOLOGIA



## alterar

**1 1 v. tr.** [LC] Fer que (alguna cosa) sigui altra que no era abans, mudar-ne la naturalesa, l'aspecte o qualsevol de les propietats. *Una substància que la llum altera ràpidament. Un canvi en l'ordre dels sumands no altera el valor de la suma.*

**1 2 v. tr.** [MU] Posar una alteració (a una nota) o modificar-ne l'altura o la durada mitjançant una alteració.

**1 3 v. tr.** [LC] Falsificar, desnaturalitzar. *Alterar la llet. Alterar un text. Alterar la veritat.*

**2 1 tr.** [LC] Fer sortir de l'estat normal. *Alterar la salut.*

**2 2 tr.** [LC] Torbar, commoure, agitar vivament l'ànim. *Jo volia conservar la calma, però aquella resposta tan poca-solta em va alterar.*

**2 3 intr. pron.** [LC] *No t'alteris per tan poca cosa. Això el va fer alterar.*

### **Sinònims:**

1. modificar, canviar, transformar, metamorfosar, variar, mutar, capgirar, invertir, evolucionar, innovar.
2. falsificar, desnaturalitzar, adulterar, desfigurar, deformar.
3. commoure, pertorbar, excitar, trastornar, desassossegar, inquietar, trasbalsar.

Aquesta tesi es centra en l'anàlisi de diferents obres artístiques creades a partir de l'acció d'*alterar* alguna de les seves característiques i indagar les possibilitats expressives d'aquesta acció. Entenem les alteracions com a estratègies creatives, com el resultat de transformar una cosa en una altra diferent modificant la matèria original, els seus trets formals, la dimensió natural i/o l'emplaçament espacial.

La tesi és un estudi comparatiu d'una sèrie d'obres que ens endinsen en la realitat escultòrica del segle XXI i que ens permetrà entendre-la com una evolució de les experimentacions plàstiques del segle XX.

En l'art actual, fruit d'un món global, on els nous mitjans digitals conviuen amb els processos artesanals, els artistes reben influències de totes les cultures i de tots els racons del planeta. L'ús dels materials i de les tecnologies ja no són propis d'un lloc específic sinó que tot està connectat. La contaminació cultural, les influències multi direccionals i la desaparició de les fronteres han canviat la nostra manera de relacionar-nos i han enriquit les possibilitats d'hibridació i d'alteració de les investigacions artístiques.

La franja temporal d'aquest estudi es concentra en obres realitzades en el període que va de finals de la dècada dels vuitanta fins a l'actualitat. Aquesta elecció no és casual sinó que és deguda a dos motius: el primer és l'inici del desenvolupament de la pròpia pràctica artística dins la disciplina de l'escultura i el segon motiu és que en els anys vuitanta neix una nova manera d'entendre i abordar l'art, l'escultura i les intervencions espacials que encara estan vigents a l'actualitat.

Les obres que analitzarem i que ens serviran d'exemple per aprofundir en les diverses tipologies d'alteracions ens ajudaran a visualitzar el traspàs de significats generats per les múltiples estratègies d'hibridació. La selecció d'obres que veurem al llarg d'aquesta tesi respon a diferents arguments:

- Els autors tenen una gran rellevància artística i estan presents en esdeveniments expositius contemporanis internacionals. Les seves obres les hem pogut veure recentment a diferents edicions de la Biennale di Venezia, a Fires Internacionals d'Art, a la Documenta de Kassel, al Skulptur Projekte Münster, a la Manifesta, a museus i galeries d'art d'arreu.
- Les inquietuds conceptuals de tots els artistes són molt diverses i la seva sòlida trajectòria demostra la contundència dels seus plantejaments artístics que juntament amb la seva significativa presència en el panorama internacional fa que tots ells es mantinguin creativament actius donant-nos l'oportunitat de seguir el progrés del seu treball i entendre la seva evolució artística.
- La manera com es treballa i com s'aplica el concepte d'alteritat en les produccions artístiques dels autors seleccionats. Artistes de diferents cultures, continents i religions hi estan representats i així podem constatar la diversitat cultural en l'ús de les alteracions. Tots ells comparteixen una preocupació per la matèria, un interès per la forma i una sensibilitat espacial, tot i que mantenen els seus trets diferenciadors.

- Ha estat molt important també tenir en consideració que tots els autors seleccionats han experimentat les tres alteracions que estudiem, ja sigui d'una en una o vàries alteracions en una mateixa obra.
- I per últim, la voluntat de mostrar un ventall, el més heterogeni possible, de les diferents maneres de treballar les alteracions, principalment en l'àmbit de la tridimensió i l'espai. La manera de fer, els procediments, recursos i tecnologies que utilitzen tots els artistes són tan diferents que enriqueix el panorama d'investigació i augmenta la sensació de diferència.

La metodologia utilitzada per desenvolupar aquest estudi s'emmarca dins la pràctica artística com a escultora i es manifesta en la necessitat de veure obres en directe, llegir entrevistes i escrits personals dels artistes, visitar les seves webs amb l'intent d'estudiar-los de la manera més exhaustiva i alhora propera possible. Aquesta aproximació ha fet que fos determinant incloure en aquest estudi les obres que he tingut l'oportunitat de visitar en directe. Entenc la tasca de l'artista no només com a generadora d'imatges i conceptes, sinó també com una lectura crítica d'obres d'art. Per aquesta raó, al llarg dels anys de la meva trajectòria artística he assistit a molts esdeveniments artístics internacionals de rellevància que trobem parcialment documentats en aquest estudi.

El fet de tenir les obres a prop m'ha permès observar-les amb els ulls analítics d'escultora i estudiar-ne el perquè i el com de tots els elements que les conformen. Per això, en diferents parts d'aquest estudi, emfatitzaré tot allò que fa referència als processos i procediments de construcció i configuració d'una obra.

En alguns apartats de la tesi s'han emprat recursos metodològics que podríem definir com a “lúdics”. Crear un guió narratiu de relacions i establir connexions no habituals ha estat una manera creativa d'alterar tímidament les pautes convencionals d'aquest estudi. Aquestes connexions les trobem principalment en relacionar obres surrealistes de principis del segle XX amb obres actuals.

Encara que l'objectiu principal d'aquesta tesi és descobrir les possibilitats expressives de les alteracions, analitzar resultats i establir noves relacions de significat, també pretén altres objectius com:

- Reflexionar sobre l'activitat creativa, entendre la seva pràctica artística com un tot i desenvolupar la capacitat d'observació, reflexió, anàlisi i interpretació de les manifestacions artístiques en general i de l'escultura en particular.
- Tenir una visió oberta de la realitat cultural dels diferents artistes, lloc de procedència i motivacions i relacionar-ho amb les seves investigacions artístiques.
- Reconèixer les influències que les obres i els artistes han generat i connectar obres de diferents períodes seguint el criteri de les alteracions.
- Descobrir les particulars maneres de formalització escultòrica, estudiar com utilitzen els procediments, processos de construcció i eines per emfatitzar les alteracions.
- Analitzar la simbologia implícita dels materials, les formes i tècniques de construcció com a portadors de significat.

- I finalment, constatar l'ús de les alteracions com una estratègia creativa.

Pel que fa a l'estructura de la tesi, aquesta es divideix en sis blocs:

- El primer bloc “Alteracions / A partir del fer, sobre la matèria i els materials” és una reflexió a partir del fer que ens introdueix en l'estudi mitjançant una aproximació prèvia al fet de la producció artística. Analitzem l'evolució dels conceptes que tenen a veure amb l'exercici de l'escultura: teoria, pràctica, tècnica, artesanía, materials... fins arribar a la llista de verbs de Richard Serra, coneguda per ser generadora d'obra artística i que el 1967 va canviar el procedir escultòric.

- El segon bloc “Alteracions / Antecedents i paral·lelismes en art contemporani” és una mirada retrospectiva a les alteracions i el podem considerar un homenatge a la manera de fer dels surrealistes que amb l'Objecte van utilitzar les alteracions com a recurs creatiu i generador de significat en les obres, trobant solucions plàstiques vàlides pels artistes del segle XXI.

Aquest apartat s'ha dividit en 7 alteracions que, en complicitat amb la manera de ser i pensar dels surrealistes, porten el nom que s'inspira en les diferents etapes de la seducció fins arribar a l'acte sexual.

Aquestes són: Alteracions formals, Alteracions que amaguen, Alteracions que vesteixen, Alteracions que descalcen, Alteracions peludes, Alteracions que belluguen, Alteracions que anul·len funcions.

Dins de cada una d'aquestes alteracions veurem simultàniament objectes surrealistes i obres escultòriques recents. Les unes i les altres disten un segle però estan connectades al compartir recursos plàstics i estratègies creatives similars.

- El tercer bloc “Alteracions / Inflexions i canvi de paradigma” presenta tres exposicions clau per a l'escultura contemporània que han influït en tota una generació d'artistes interessats en la tridimensió i les intervencions espacials perquè van presentar estratègies encara vigents en l'actualitat. Aquestes són: “Entre l'objecte i la Imatge. Escultura britànica contemporània” (Barcelona, 1986), “Magiciens de la terre” (París, 1989) i “Cocido y Crudo” (Madrid, 1994).

El plantejament conceptual d'aquestes tres exposicions fa referència directa a les alteracions:

- A “Entre l'objecte i la imatge” perquè presenta obres l'àmbit d'investigació de les quals es troba entre la forma, la imatge i la representació, amb una particular i nova manera de treballar els materials, els nous procediments escultòrics, les innovadores estratègies creatives i els llenguatges plàstics inèdits. També perquè les obres s'articulen amb elements heterogenis, separats i diversos i per la manipulació oberta de l'espai escultòric presentant les obres com instal·lacions espacials.

- A “Magiciens de la terre” perquè el tema principal és l'alteritat que s'aborda relacionant obres d'artistes del primer món amb artistes de societats perifèriques, definides per Occident com “els altres” i també per la “nova” manera d'entendre l'escultura que té present la càrrega simbòlica

dels materials i que presenta les obres i accions multidisciplinàries com a transformadores d'espais.

- A “Cocido y Crudo” perquè relaciona les cultures occidentals amb les no-occidentals amb la voluntat de reflexionar i construir la identitat cultural, per la manipulació d'objectes i formes ja existents i per presentar instal·lacions i muntatges híbrids i multiculturals.

- El quart bloc “Alteracions / Artistes de referència” presenta la selecció d'obres de diferents autors, hereus de les influències artístiques que van motivar les tres exposicions anteriorment esmentades i que majoritàriament s'emmarquen dins el llenguatge de la instal·lació.

Tot i que el tema d'investigació seria aplicable a molts artistes, la meua selecció es limita a 14 autors perquè compleixen les condicions que he esmentat al principi d'aquesta introducció i perquè tots ells treballen les alteracions en els tres àmbits d'estudi: les materials, les de dimensió i les d'ubicació espacial.

Cada trajectòria artística defineix una tipologia d'alteració a partir d'una característica:

- Alteracions que reivindiquen Allora & Calzadilla
- Alteracions que mosseguen Janine Antoni
- Alteracions evolutives Alberto Baraya
- Alteracions acurades Bertozzi & Casoni
- Alteracions anecdòtiques Maurizio Cattelan
- Alteracions silencioses Lionel Estève
- Alteracions bèl·liques Mona Hatoum



- Alteracions inflables Hans Hemmert
- Alteracions disminuïdes Charles LeDray
- Alteracions mortes Oscar Muñoz
- Alteracions transformables Jean-Michel Othoniel
- Alteracions habitades Do-Ho Suh
- Alteracions extravagants Joana Vasconcelos
- Alteracions polítiques Ai Weiwei

Amb tots ells seguirem el mateix esquema d'estudi: una breu presentació biogràfica, a continuació i a mode d'índex, la llista de les obres que s'analitzaran segons les tres alteracions: material, dimensió i ubicació espacial. Ja dins l'estructura d'estudi veurem les característiques generals de la seva producció artística i l'anàlisi detallat de les obres seleccionades.

- El cinquè bloc “Alteracions / Investigació en la pràctica escultòrica de Matilde Grau” presenta l'obra escultòrica pròpia. La llarga trajectòria professional dins la pràctica artística en la disciplina escultòrica, així com l'experiència en l'exercici docent desenvolupat al llarg de quasi vint anys als tallers de l'Escola Massana i del Departament d'Escultura de la Facultat de Belles Arts m'han permès considerar aquests espais de taller com a laboratoris d'investigació i reflexió del tema tractat a la tesi. Durant la meua trajectòria escultòrica he explorat principalment les alteracions de material, per això en aquest apartat es posa en context i es relaciona la recerca artística pròpia amb els treballs dels diferents artistes seleccionats i analitzats en els apartats anteriors.

- El sisè bloc “Alteracions / Mutacions: Joc de pedres”, a modus de conclusió, presenta un joc que il·lustra visualment com les alteracions aporten noves i sorprenents significacions damunt un mateix element, una pedra.

Cada pedra està aparellada amb un verb anàleg a alterar, la descripció del qual apareix a la pàgina de l'esquerra i a la de la dreta les diferents pedres “alterades”.

Abans d'entrar en el desenvolupament de l'estudi ALTERACIONS només dir que la intenció d'aquesta tesi no és la de convertir-se en un arxiu d'obres artístiques generades a partir de l'acció d'*alterar*.

Les alteracions han estat l'excusa i alhora la motivació per investigar, observar i analitzar en profunditat obres i trajectòries artístiques, principalment emmarcades en l'àmbit de la tridimensió amb la voluntat de demostrar que són una estratègia creativa per afegir nous significats.



**ALTERACIONS**  
A PARTIR DEL FER,  
SOBRE LA MATÈRIA I  
ELS MATERIALS



# Alteracions A partir del fer, sobre la matèria i els materials

“Fer i desfer camí: una cosa rere l'altra, sempre seguides. Monumental, la vida, i tan rasa com un camí esculpit de passes, amb l'herba que no té fi i la terra que va al gra. I tota la correntia fluvial de formes repetides i noves, repetides i noves. I el camí que tira-tira, ara de goma d'esborrar, ara de goma d'aferrar.”<sup>1</sup>

En aquest estudi tractarem abastament sobre el fer, la matèria, la forma, la inspiració, la pràctica...; tot i que per entendre aquests termes cal conèixer d'on venen i com han evolucionat fins l'actualitat.

Si ens retrocedim en el temps, durant el període presocràtic *theôria* era purament i simple contemplació, una actitud més que l'acte de mirar per constatar la realitat i acumular informació.

Plató i Aristòtil obren el camí que porta aquest concepte a significar un sistema d'afirmacions formulades mitjançant paraules escrites.

Per designar tot allò relatiu al fer, fabricar, produir és a dir a les activitats instrumentals per aconseguir un final previst, Aristòtil utilitzava el terme *poiêsis*. I per representar l'acció creadora utilitzava el terme *praxis*, que en no ser un procés no té un final, és una “finalitat”.

Aristòtil va veure la diferència entre els dos tipus d'actuació humana, entre l'actuació sentida *praxis* i l'actuació productiva o instrumental *poiêsis*, però no va arribar mai a entendre bé què suposava perquè, igual que el seu mestre Plató, mai va comprendre què era l'art.

Aquesta cita sobre el llenguatge és força il·lustradora:

“Hablar es *praxis*, pero cuando utilizamos el lenguaje como instrumento para expresar lo que hemos pensado y nos hemos dicho a nosotros mismos, cuando empleamos el lenguaje solamente como

---

1 (Perejaume, 2015) pàg 86-87

un medio para lograr un fin, para manipular, entonces el lenguaje se ha reducido a *poiésis*.<sup>22</sup>

El concepte actual de pràctica ha substituït els dos conceptes aristotèlics, *poiésis* i *praxis*. Avui entenem el fer com l'actuació productora o instrumental, allò que Aristòtil anomenava *poiésis*.

En el període presocràtic la distinció entre tècnica i art, el que avui anomenen tècnica, està poc desenvolupada.

La paraula tècnica deriva de la paraula grega *téchnê* que vol dir habilitat i defineix un procediment o un conjunt de regles, normes o protocols que té per objectiu obtenir un resultat determinat. Aquest concepte era utilitzat per designar una habilitat amb la qual es desenvolupava un procés mitjançant el qual es transformava una realitat natural en una realitat artificial.

La *téchnê* segueix unes regles determinades per aconseguir un resultat i significa també ofici.

Per Aristòtil la paraula *téchnê* tant pot significar art com coneixement tècnic, per a ell l'artista era un productor de coses belles.

El concepte de tècnica, actualment, ens ve de l'Edat moderna, especialment des que l'Enciclopèdia Francesa va descriure les tècniques conegudes de l'època i, en concret, les tècniques mecàniques incorporant-les a la ciència, a les tècniques del saber.

L'Enciclopèdia elogiava els que es comprometien a fer bé la feina pel simple fet de fer-la bé.

Aquesta incorporació ha estat tan completa que en un cert moment s'ha considerat més aviat que el saber és fonamentalment tècnic més que no pas que la tècnica sigui un saber.

Heidegger manifesta hostilitat envers la tècnica només pel fet que aquesta traeix, per dir-ho d'alguna manera segons el terme grec. Per a Heidegger, la *téchnê* succeeix quan un objecte és produït segons el saber tècnic i es troba en la persona que el construirà, en el moment que ja està construït, deixa de ser *téchnê*.

---

2 (González, 1997) pàg 8

Un altre pensador que també va referir-se a les diferents maneres de fer fou el filòsof del Renaixement Pico della Mirandola que entenia l'*Homo faber* com l'home que es creava a si mateix, destacant la necessitat dels artistes d'experimentar per ells mateixos.

Vasari, quan documenta les carreres artístiques a *Les vides* (1568) parla del fet que els artistes produeixen obres malgrat els inconvenients, de la necessitat de crear tot i la humiliació i la incomprensió social.

L'actitud de l'artesà ens mostra la connexió entre el cap i la mà, de la seva habilitat i destresa i la percepció de les qualitats dels materials.

Pel que fa a l'evolució històrica del concepte matèria i la seva relació amb la forma hi ha diversitat d'opinions:

- Aristòtil diu que cap realitat es pot comprendre sense la seva matèria. Que la matèria no és un ésser que en té prou amb ell mateix sinó que és simplement allò amb què i de què està composta tota substància concreta.
- Els estoics insistien en la realitat material d'allò corporal.
- Els atomistes defensaven que els àtoms són matèria i tenen un atribut propi el "quantum" del cos o pes.
- Els Neoplatònics van treure tota qualitat a la matèria en considerar-la un receptacle sense qualitat ni mesura.
- En l'antiguitat s'ha presentat sovint com el mal, la tendència a identificar-la com un no ser, un mal real que lluita pel bé, altres diuen que la matèria no és dolenta sinó que depèn de l'ús que se'n faci...
- Sant Agustí la concep com un element passiu e informe com un no-res. Sense la matèria els cossos no podrien passar d'una forma a una altra, la matèria és la mutabilitat o el fonament de la mutabilitat.
- Alguns li han atorgat un caràcter informe i confús, altres la consideren un cos dotat de moviment propi, altres en destaquen el caràcter sensible, altres posen en relleu que la matèria és principalment el substrat del moviment...
- Sant Tomàs la defineix com allò de què es fa o es pot fer alguna cosa.



- En l'edat mitjana es discuteix molt sobre la relació entre matèria i forma, així com de si es poden o no concebre éssers sense matèria. Alguns sostenien que hi ha matèria a tot arreu on hi ha forma, per tant la matèria està present en tots els éssers creats, tot i que alguns deien que existeixen alguns "entes" creats sense matèria com els esperits.
- Alguns filòsofs medievals jueus sostenen que la matèria ha estat creada del no res per Déu, altres creuen que existeix des de l'eternitat o que emana de l'essència de Déu i per tant té una realitat divina.
- En les doctrines atomistes medievals antigues la matèria és simplement "allò que és ple" a diferència de l'espai que és "allò que és buit", considerant la matèria com un espai ple.
- Descartes equipara la matèria a l'extensió de la realitat material, a propietats geomètriques de l'espai.
- Duns Escoto considerava que la matèria té un ésser propi ja que la seva idea resideix en Déu. La matèria no és pura i simple privació de forma; és quelcom real i posseeix una certa entitat. També diu que l'ésser de la matèria és diferent del de la forma, en cas contrari s'hauria de concloure que la matèria és una realitat que pot formar-se per sí mateixa.
- En l'època moderna es considera la matèria com allò que omple l'espai, una realitat impenetrable i única, constant, permanent i indestructible.
- També s'ha atribuït a la matèria un caràcter passiu i inert al considerar que és com tenir massa i ocupar un espai.
- L'equivalència Einsteiniana entre matèria i energia i els desenvolupaments en la teoria quàntica han contribuït a esborrar o a desdibuixar les distincions clàssiques entre matèria i energia i entre matèria i força.

En definitiva, hi ha tanta varietat d'opinions i maneres d'encarar el concepte de matèria, que no podem sinó llegir i rellegir les diferents aproximacions històriques per comprendre una mica on som i com hem arribat fins aquí.

Per iniciar aquesta investigació ens ha servit com a marc de treball la manera d'entendre la matèria de Duns Escoto quan afirma que la matèria és una cosa real i diferent de la forma i que és pot formar per si mateixa.

La història ha marcat falses línies divisòries entre pràctica i teoria, tècnica i expressió, artesà i artista, tot i que, actualment, en la realitat dels artistes aquesta divisió no existeix.

Amb aquesta reflexió sobre les diferents maneres d'interpretar i entendre el concepte de matèria que afecten de ple a l'escultura arribem a la llista de verbs de Richard Serra, coneguda per ser generadora d'obra artística i que el 1967 va canviar el procedir escultòric.

«Las cosas que realmente conocemos son las que hacemos nosotros mismos, o que descubrimos o experimentamos nosotros mismos.»<sup>3</sup>

Aforisme atribuït a Vico que cita Richard Serra

## Richard Serra

El 1967 l'artista americà Richard Serra va escriure Verb List.

L'obra original estava formada per 84 verbs en infinitiu que definien possibles accions i relacions de l'artista amb el material, el lloc i el procés, i 24 possibles contextos on intervenir. Estaven escrits en dos fulls de quadern, amb grafit i dividits en 4 columnes.

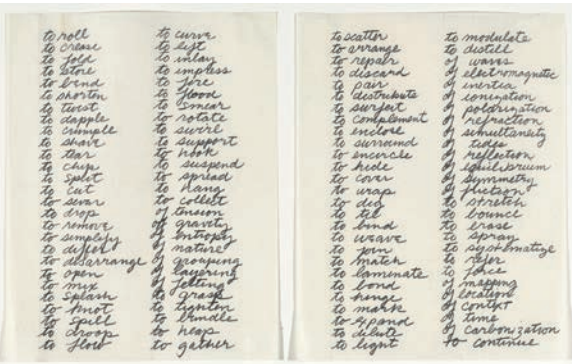
La llista és:

enrotllar, plegar, doblegar, dipositar, blegar, escurçar, enroscar, entrellaçar, marbrar rebregar, retallar, esquinçar, estellar, dividir, tallar, trencar, desplomar, eliminar, simplificar, diferenciar, descompondre, obrir, barrejar, esquitxar, nuar, abocar, enfonsar-se, fluir, corbar, aixecar, incrustar, estampar, cremar, negar, tacar, rotar, arremolinar, recolzar, enganxar, suspendre, estendre, penjar, acumular...

de la tensió, de la gravetat, de l'entropia, de la naturalesa, de l'agrupat, de l'estratificat, de l'endurit...

---

3 (Serra & Foster, 2005)



**Verb List**  
1967

Paper, grafit

agarrar, tibar, lligar, apilar, reunir, disseminar, ordenar, reparar, re-  
butjar, aparellar, distribuir, saturar, complementar, tancar, envoltar,

circumdar, amagar, cobrir, empaquetar, cavar, lligar, quallar, teixir,  
unir, igualar, laminar, adherir, lligar, articular, marcar, dilatar, diluir,  
il·luminar, modular, destil·lar...

de les ones, de l'electromagnètic, de la inèrcia, de la ionització, de la  
polarització, de la refracció, de la simultaneïtat, de les marees, de la  
reflexió, de l'equilibri, de la simetria, de la fricció...

estirar, rebotar, esborrar, polvoritzar, sistematitzar, remetre, forçar...

del cartografiat, de la localització, del context, del temps, de parlar,  
de fotosíntesi, de carbonització...

continuar.

Albert Valera diu d'aquesta obra a la seva tesi:

“Esta obra de Richard Serra, más que una pieza en el sentido  
tradicional, es una herramienta de trabajo para desarrollar  
posteriores realizaciones.”<sup>4</sup>

La llista de verbs estableix una lògica segons la qual el procés d'una  
escultura es fa transparent. Qualsevol, observant-ne els rastres, po-  
dria reproduir-la.

Les escultures resultants de l'aplicació dels verbs de la llista porten  
implícita la noció de temps. En veure-les s'entén el procés i el temps  
que ha calgut per fer-les.

Tant les accions com els materials són habituals i això fa que experi-  
mentar amb la llista resulti una tasca fàcil i divertida. No és tracta de  
com fer una escultura, sinó de combinar lliurement verbs i contextos  
per crear. L'autor presenta les accions de l'escultor com a generado-  
res d'obra.

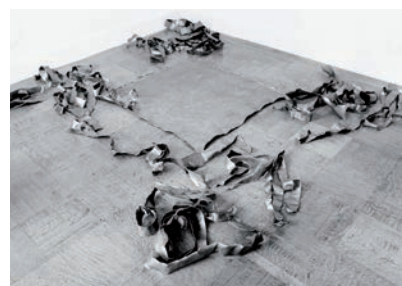
<sup>4</sup> (Valera & Albert, 1991)

Dan Graham escriu: <sup>5</sup>

Las obras se describen mediante una simple acción verbal realizada por el artista sobre el material, que el espectador puede percibir como residuo de una in-formación (la etapa del proceso que se describe al aplicar la acción verbal en el lugar del material donde está presente).

El marco temporal del espectador forma parte del proceso (lectura) tanto como la relación anterior del artista con el mismo material y el proceso del material en el tiempo anterior...

Aplicant les accions i els contextos de la llista, Richard Serra fa **Splash Piece** (1968). L'artista llança plom fos en una cantonada del terra i també a la paret del magatzem de la galeria d'art Leo Castelli. En una versió posterior Serra repeteix l'acció però utilitzant una quantitat més gran de plom, mitja tona, de manera que les formes creades es poden retirar de la paret i col·locar, una al costat de l'altra, al terra de la galeria.



**Splash Piece** (Esquitjar)

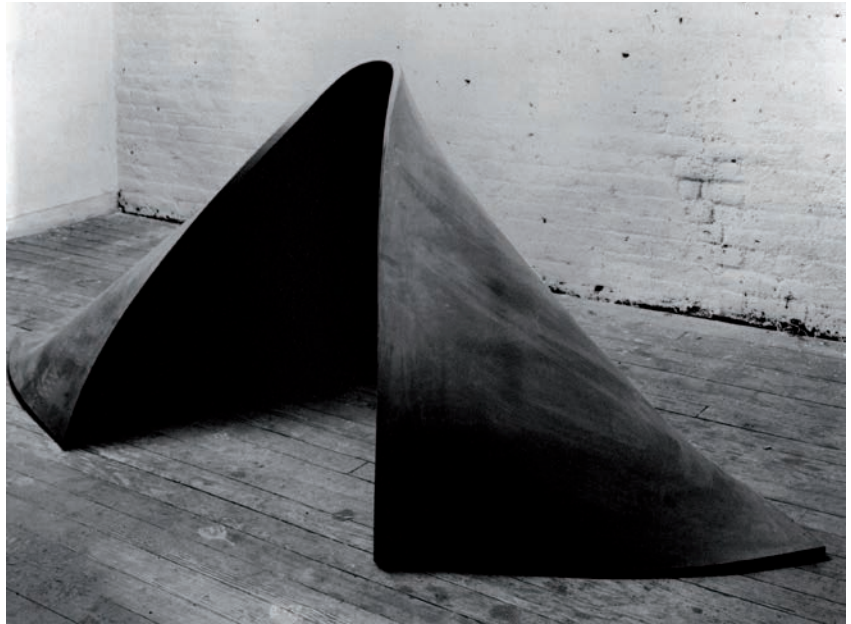
1968

Plom

Mides variables

<sup>5</sup> The Works are described by a simple verb action performed on the material by the artist, available to the viewer as residue of an in-formación (the stage of the process described in applying the verb action to the material place where it is present). The viewer's time field is as much part of the process (reading) as the artist's former relation to the same material and the material's process in the former time..."

(Foster, Hughes, & Buchloh, 2000) pàg. 11



**Elevar**  
1967  
Planxa de cautxú vulcanitzat  
91 x 203 cm





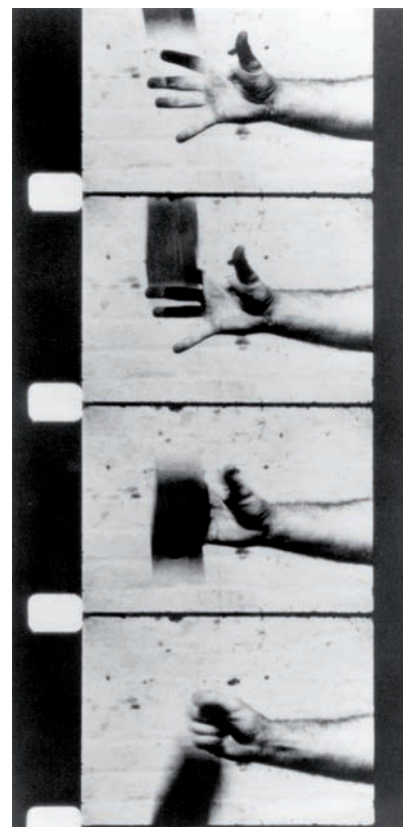
En l'escultura **Elevar** (1967) Serra realitza l'acció del títol en un tros de cautxú vulcanitzat.

Algunes combinacions de verb i material donen resultats poc interessants, però aquest en particular el va fascinar, ja que l'acció es manté clarament visible.

Seguint amb les accions que generen obres, l'artista també grava i fotografia una mà que intenta agafar, repetidament un objecte que cau.

La **Verb List** (1967) no és el seu treball més conegut, però podríem dir que és el més emblemàtic per entendre la seva trajectòria escultòrica posterior i sobretot l'actitud davant l'acte creatiu.

Albert Valera, professor i escultor, és qui me la fa conèixer gairebé 20 anys més tard que Richard Serra l'escrivís. Des d'aleshores l'he tingut sempre molt present. Ha estat un referent a l'hora de crear la meua obra i penso que és una manera immillorable d'obrir portes a l'escultura i a l'art en general. Aquesta obra és una declaració de principis i una eina de treball. És una obra que genera obra.



El 2013 la Galeria Esther Montoriol organitza una exposició titulada **vincles i referents**, la qual indaga en el rerefons artístic dels artistes. La galerista convida set artistes de la seva galeria a presentar una obra relacionada, d'una manera o altra, amb un dels seus artistes de referència; aquells que, ja sigui per actitud artística o per similitud estètica, han estat importants en la seves trajectòries artístiques. Els artistes que hi participen i els artistes de referència triats són:

Rosanna Casano / torres garcía  
 Jaume de Córdoba / lorraine i corot  
 Sabine Finkenauer / philip guston  
 Matilde Grau / richard serra  
 Pere Llobera / edward hopper  
 Marcos Palazzi / toulouse-lautrec i bacon  
 Aleydis Rispa / neüsuss

Calia que l'obra triada fos motivadora per la qual cosa jo vaig triar la **Verb List** (1967) de Richard Serra.

El primer pas que faig d'aproximació és escriure una llista de verbs que generen accions:

abaixar, abonyegar, abrigar, acabar, acanalar, acerar, aclarir, acolorir, acompanyar, aconseguir, acotar, activar, actualitzar, acumular, adherir, adjuntar, admetre, admirar, adonar-se, adoptar, adquirir, adreçar, absorbir, adulterar, afeblir, afectar, afegir, aferrar, afilar, afirmar, afluixar, agafar, agarrar, agitar, aglomerar, aglutinar, agregar, agrupar, aguantar, aixecar, ajudar, ajuntar, ajustar, allargar, apagar, apamar, apedaçar, aplomar, aportar, apreciar, aprendre, aprofitar, aprofundir, aproximar, apuntalar, apuntar, arrancar, arrugar, atansar, badar, barrejar, bellugar, bisellar, brodar, calçar, cargolar, catalogar, citar, clavar, cobrir, collir, compartir, complementar, conservar, construir, contrastar, contribuir, cordar, cosir, coure, crear, créixer, cremar, daurar, decidir, dedicar, defensar, deformar, deixar, desar, desbastar, descarregar, descobrir, descosir, descriure, desenredar, desfer, desistir, desitjar, deslligar, despendre, despertar, desplegar, desplomar, despullar, destacar, destapar, destinar, destriar, destrossar, destruir, desvelar, desviar, detallar, detectar, dibuixar, difondre, dimensionar, dipositar, dir, dirigir, disminuir, dissenyar, doblar, doblegar, dominar, donar, dubtar, elaborar, elevar, embastar, emmotllar, empaquetar, empegar, empènyer, emplenar, emprar, emprendre, encabir, encaixar, encarar, encarrilar, encertar, endreçar, endurir, enganxar, engegar, enllaçar, enumerar, enunciar, enviar, equilibrar, equipar, equiparar, esborrar, escapar, escapçar, escollir, escoltar, escriure, esculpir, escurçar, esmolar, esperar, esquerdar, estrènyer, estripar, executar, facilitar, falcar, fer, filtrar, fluir, fomentar, fonamentar, formar, fracturar, fragmentar, fusionar, gaudir, generar, guanyar,

guardar, habilitar, homenatjar, honorar, idear ,  
 imaginar, incorporar, iniciar, inspirar, interpretar,  
 intervenir, introduir, intuir, inventar, investigar,  
 jugar, justificar, laminar, lletrejar, lligar, llistar,  
 lloar, mantenir, maquetar, marcar, memorar,  
 memoritzar, mencionar, millorar, mimar, mirar,  
 modelar, moderar, modificar, motivar, muntar,  
 necessitar, numerar, observar, ometre, omplir,  
 opinar, oposar, optimitzar, orientar, originar,  
 ortografiar, pagar, percebre, perdre, perfeccionar,  
 perseverar, personalitzar, persuadir, planxar,  
 plasmar, poder, portar, posar, posicionar,  
 possibilitar, practicar, precisar, predeterminar,  
 preparar, presentar, produir, quadrar, ratllar,  
 reactivar, readmetre, reajustar, realitzar, recopilar,  
 redactar, redreçar, reescriure, refer, refusar,  
 registrar, reglar, regular, rejuntar, relacionar,  
 renovar, rentar, repuntar, repuntejar, reservar,  
 resoldre, ressaltar, restar, resumir, retallar, retirar,  
 reunir, revisar, saber, simplificar, sintetitzar,  
 sobreescriure, sobreflar, sobresaltar, , solucionar,  
 sospesar, sostenir, superposar, supervisar, tenir,  
 tensar, teoritzar, tocar, traçar, traduir, trametre,  
 transcriure, transferir, transformar, transportar,  
 treballar, treure, triar, trigar, trobar, ubicar, ultimar,  
 unificar, uniformitzar, unir, vacil·lar, validar,  
 valorar, verbalitzar, verificar, vigilar.

El procediment per fer-li el meu homenatge és brodar amb fil negre damunt una tela de cotó de color blanc.

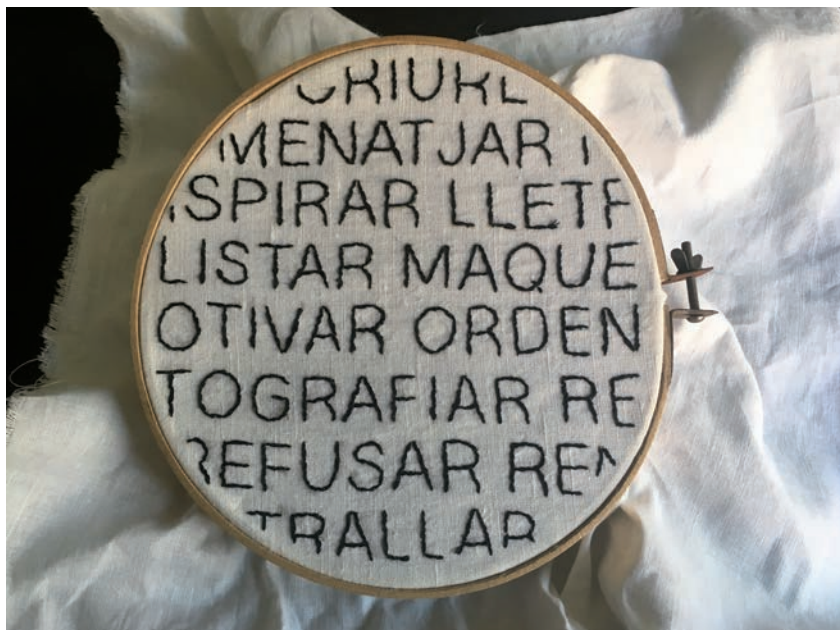
El cercle del teler de brodar marca el límit de les paraules i fa que no se'n vegi cap de sencera, deixant oberta la possibilitat de diverses interpretacions.

Els verbs que vaig triar per ser brodats eren les accions que van generar aquesta obra:



Podem llegir fragments de les següents accions:

ESCRIURE  
HOMENATJAR  
INSPIRAR  
LLETREJAR  
LLISTAR  
MAQUETAR  
MOTIVAR  
ORDENAR  
FOTOGRAFIAR  
REFER  
REFUSAR  
RETALLAR  
TREBALLAR



Matilde Grau

**Homenatge**

2013

Teler de brodar, cotó

30 x 30 x 22 cm



**ALTERACIONS**  
ANTECEDENTS I  
PARALLELISMES EN  
ART CONTEMPORANI



# ALTERACIONS SURREALISTES



En aquest apartat estudiarem diferents alteracions presents en l'objecte surrealista comparant-les amb obres d'art contemporani.

Aquestes alteracions segueixen un fil conductor inspirat en les etapes de la seducció per arribar a l'acte sexual tant present en els surrealistes.

Així, s'inicia amb les **Alteracions formals**, obres on la forma, l'impacte visual i la seducció captiven l'espectador. La capacitat del collage, el canvi de posició i l'assemblatge i la pintura són els agents transformadors.

Després del primer impacte visual s'entra amb **Alteracions que amaguen**, on el joc d'amagar, cobrir i dissimular elements és protagonista.

Arriba el primer contacte amb **Alteracions que vesteixen**, on els cossos es cobreixen amb vestits que no són vestits sinó cobertures sorprenents i transformadores.

Després dels vestits, arriben les sabates amb **Alteracions que descalcen**, on mostren el perquè del seu magnetisme fetitxista.

Tret el vestit i tretes les sabates, s'arriba a situacions d'intimitat sexual i eròtica amb **Alteracions peludes**, on cabells i pèls púbics entren en joc.

Després dels primers contactes físics, s'arriba al següent pas amb les **Alteracions que es belluguen**, on el protagonista és el moviment, de vegades de manera subtil i d'altres de forma més evident. Per acabar, i en solidaritat amb la situació àmpliament denunciada per les dones que acusaven els mascles surrealistes d'utilitzar-les com a trofeu per finalment anul·lar-les, arriba l'últim pas amb **Alteracions que anul·len funcions**



Els surrealistes juguen a transformar els objectes, els alteren de material, de dimensió i d'ubicació amb l'objectiu d'aportar noves significacions i interpretacions.

En els objectes surrealistes es pot veure l'aplicació de les alteracions que s'estudia en aquesta tesi.

El Surrealisme neix en el context de les Arts incoherents i el Dadà.

## Arts incoherents

Les Arts Incoherents és un moviment artístic francès efímer fundat per l'escriptor i editor parisenc Jules Lévy el 1882; li posa aquest nom fent un joc de paraules amb la denominació "arts decoratives".

Les seves creacions irracionals i iconoclastes, i una manera de fer satírica i irreverent, anticipen moltes de les tècniques i actituds artístiques associades, més tard, amb l'Avantguardisme.

Encara que el moviment no dura molt temps, els Incoherents van ser molt coneguts. Del 1882 al 1893 és una de les distraccions més populars del París de la Belle Époque. S'inspiren de l'ambient cultural dels cabarets de Montmartre i esdevenen representatius de l'estat d'esperit que regna en aquest barri de París.

És un moviment integrat per periodistes, escriptors, actors, caricaturistes i pintors que en inscriure-s'hi no s'imaginen pas que les activitats "incoherents" que farien serien considerades art.

La incoherència és buscada conscientment a través de produccions semi-automàtiques i col·lectives. Exploren formes de presentació organitzant espectacles desestabilitzadors que desafien els espectadors empenyent-los a actuar.

Sota el paraigua de la burla, critiquen el conformisme de l'època, posen en qüestió l'art, les seves tècniques, estils i escoles així com les seves pretensions i els sistemes de distribució.

Organitzen exposicions, balls, mascarades i espectacles utilitzant materials i formes de manera original, incorporant elements efímers com aliments i utilitzant jocs lingüístics.

Dues mil persones assisteixen a l'exposició d'octubre de 1882, entre els quals Manet, Renoir, Camille Pissarro i Richard Wagner.

André Breton i els surrealistes coneixen perfectament els treballs d'aquest moviment, que des del segle dinou desplacen les fronteres entre l'art i el no art. Alguns, més tard, seran considerats surrealistes. El moviment es va anar reduint durant els anys noranta del s.XIX.

## Dadà

Grup divers i multiforme que s'oposa a tots els -ismes del segle XIX al XX.

Es caracteritza pel seu internacionalisme i per la convivència entre artistes i poetes.

L'origen es troba al col·lectiu Cabaret Voltaire, format a Zurich el 1916 i integrat per Hugo Ball, Jean Arp, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco i Tristan Tzara, que n'era el portaveu. El nom, segons diu la llegenda, prové d'un joc d'atzar que consisteix en introduir un paper en un diccionari, en aquest cas un Larousse.

Organitzen vetllades on llegeixen poemes, presenten quadres i utilitzen la provocació per incitar el públic a participar.

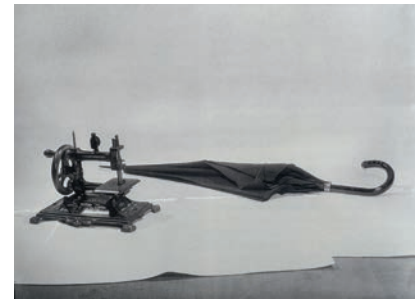
Es defineixen com homes independents que viuen d'altres ideals, més enllà de les pàtries i de les guerres. Els dadà s'assemblen als anarquistes, als idealistes, als apàtrides, als que no creuen en l'acció política, menys a Alemanya on creen obres de protesta.

Al grup s'hi afegeix talents de fora com Schad, Serner, Picabia, Duchamp, Man Ray, etc.

Dadà crea destruint, inventa o recicla les formes d'art i de poesia que són la base de l'art actual, promou la dignitat de l'objecte manufacturat com a obra d'art.

L'època dadà permet assentar unes troballes que són essencials perquè contribueixen a establir la concepció surrealista de l'objecte.

A París, el Dadà és únicament "literari".



Man Ray

**Machine à coudre et parapluie**

1933

El “Manifeste du Surréalisme” publicat per André Breton el 1924 estableix, ja a la segona frase, que cal prestar una atenció particular als objectes de la vida quotidiana: “El hombre, soñador sin remedio, al sentirse de día en día más descontento de su sino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar, y que ha obtenido a través de su indiferencia o de su interés, ya que ha consentido someterse al trabajo, o, por lo menos no se ha negado a aprovechar las oportunidades...”<sup>1</sup>

La surrealitat equiparada a una mena de “realitat absoluta”, pretén ampliar la nostra percepció dels objectes amb l'objectiu d'alliberar-ne la vida latent.

Breton parla també de la consciència poètica dels objectes.

El 1924 André Breton proposa la realització i posada en circulació d'objectes apareguts en somnis. La seva crida no té resposta. Quatre anys més tard, insisteix. La publicació de “Nadja”, el 1928, li dona l'oportunitat de precisar el tipus d'objectes que el sedueixen: objectes passats de moda, fragmentats, inutilitzables, perversos... I també objectes que no entén però que li agraden, com els que troba al Marché aux Puces de Saint-Ouen a París.

En el prefaci del primer número de “La Révolution surréaliste” del desembre de 1924 signat per Boiffard, Éluard i Vitrac afirmen que només el fet de canviar la utilitat de qualsevol objecte o fenomen, és ja un acte surrealista. Aquesta declaració va acompanyada de la fotografia de Man Ray de l'objecte **L'Énigme d'Isidore Duncasse**.

Aquí es troba la primera incitació a aplicar les alteracions que s'analiza en aquesta tesi.

No és fins a l'any 1930 que apareixen els primers resultats, publicats a “Le Surréalisme au service de la Révolution” (núm. 3, desembre 1931) on Salvador Dalí presenta els “objectes de funció simbòlica”: **Boule suspendue** (1930) muntatge de Giacometti, **Veston aphrodisiaque** (1930) de Dalí, un objecte proposat per Gala Éluard, i **Objet** (1930) una petita caixa creada per Valentine Hugo.

1 (Breton & Bosch, 1992) pàg 17

Durant els anys trenta, abans de la irrupció de l'automatisme abstracte, l'objecte és la principal preocupació dels surrealistes. Consideren que n'hi ha de dos tipus: els objectes de consum que avorreixen, que no comuniquen res i que fan venir ganes de dormir; i els que desperten, emocionen, sorprenen, atreuen, inquieten, espanten, objectes que activen la fantasia i els desitjos eròtics.

Per posar-hi ordre, el pintor danès Vilhelm Bjerke-Petersen proposa definir els primers com a bibelots i els segons com a objectes. Diu que els bibelots adormen i els objectes surrealistes desperten. Breton diu que els primers provoquen cansament i els segons desig.<sup>2</sup>

Avui en dia abunden els bibelots; no tan sols estan ben lluny de ser eliminats, sinó que cada vegada n'hi ha més, es multipliquen, es serien i es troben per tot arreu; en canvi, els objectes són rars, preciosos i singulars, i van d'un a un; com diu Marcel Duchamp, “són com dards que et piquen la curiositat”.<sup>3</sup>

Aquesta línia d'investigació no és nova, els anglesos al segle XVIII inventen les “Conversation pieces”, converses suscitées a partir de la presentació d'objectes insòlits, majoritàriament inútils, però prou interessants com per capturar les mirades, cridar l'atenció i despertar l'interès per parlar d'ells.

Les “Conversation pieces” originals consisteixen en un grup de persones que conversa al voltant d'un objecte, habitualment relacionat amb la ciència o la saviesa. Més endavant, queden només els objectes.

El 1936, la Galerie Charles Ratton de París especialitzada en arts primitives acull l'“Exposition surréaliste d'objets”. En contra del que seria lògic, Breton l'anomena així en comptes d'“Exposició d'objectes surrealistes” ja que la considera com una reflexió surrealista aplicada a l'objecte.

---

2 “Les bibelots endorment, les objets surréalistes réveillent”, “Lassitude des uns, désir des autres”.

(Ottinger & Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (Paris), 2013) pàg 45

3 (Ottinger & Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (Paris), 2013) pàg 45

Al catàleg de l'exposició hi ha un text de Breton, titulat “Crise de l'objet”, on manifesta el seu menyspreu pels objectes convencionals capaços d'anul·lar els poders de la invenció i la imaginació i advoca a favor de l'objectivació de l'activitat dels somnis. Aquests objectes d'origen oníric han de ser “veritables desitjos solidificats”.

“La vista de día a día más lúcida del surrealismo se ha mantenido fija, de modo principal, en el curso de los últimos años, sobre el objeto. Únicamente el muy atento estudio de las numerosas especulaciones públicas a que recientemente ha dado lugar este objeto (objeto onírico, objeto de función simbólica, objeto real y virtual, objeto móvil y mudo, objeto fantasma, objeto hallado) podrá permitir captar en todo su alcance la actual tentación del surrealismo. Es indispensable centrar nuestro interés en este punto.”<sup>4</sup>

L'artista, fotògrafa i escriptora, Claude Cahun contribueix molt activament en la reflexió teòrica duta a terme pels surrealistes al voltant de l'objecte.

Amb motiu d'aquesta exposició escriu l'article “Prenez garde aux objets domestiques” (Compte amb els objectes de la llar)<sup>5</sup> on anima a canviar la consideració dels objectes familiars, a rebutjar el caràcter determinat dels objectes quotidians i la seva funcionalitat.

En aquest text fa també un autoretrat simbòlic en escriure sobre la problemàtica de gènere i la determinació sexual.

Tots els objectes de l'exposició són escollits pels membres del grup. A les imatges del moment es veu com entre els objectes surrealistes, col·locats sense jerarquia en vitrines de vidre hi ha objectes primitius de la galeria com ara fetitxes de màscares americanes i d'Oceania.

En sentit estricte, els objectes són instruments manufacturats per la mà de l'home; en canvi, els objectes surrealistes no necessiten ser fabricats i tampoc cal que tinguin cap alteració o pateixin cap metamorfosi. Així, en aquesta exposició hi ha mostres de vegetals i minerals, seleccionats amb l'objectiu de fer visible alguna meravella oculta;

4 (Breton & Bosch, 1992) pàg 275-276

5 publicat a *Cahiers d'Art* el 1936

s'hi exposa una planta carnívora, un os formiguer dissecat, un ou de cøpyornix... També hi ha objectes pertorbats, és a dir, modificats pels agents naturals, per incendis, tempestes; objectes matemàtics, objectes que venen del taller de Picasso, readymade i readymade ajudats de Marcel Duchamp, objectes trobats, objectes trobats i interpretats...

Tot i que a partir d'aquí Dalí crea el nou grup d'objectes surrealistes, "Objectes de funcionament simbòlic", considera que no és un veritable objecte surrealista perquè deixa espai a les preocupacions formals i manté l'ambigüitat entre escultura i objecte, com passa en part de l'obra surrealista de Giacometti.

"Lo ideal sería que todo auténtico objeto surrealista pudiera ser inmediatamente reconocido en virtud de un signo distintivo externo"<sup>6</sup>

Per això Man Ray pensa en una mena de timbre, segell extern o alguna frase que certifiqui que "este es un objeto surrealista"<sup>7</sup>

Salvador Dalí defineix l'objecte surrealista com "objeto que se presta al mínimo funcionamiento mecánico, y que se basa en los fantasmas y representaciones que pueden ser provocados por la realización de actos inconscientes", "al modo de objeto móvil y mudo, cual la bola suspendida de Giacometti, objeto que contenía ya todos los principios esenciales de la precedente definición, pero que dependía de los medios propios de la escultura. Los objetos de funcionamiento simbólico no dan la menor oportunidad a las preocupaciones formalistas. Al corresponder con fantasías y deseos eróticos claramente caracterizados, dichos objetos dependen únicamente de la imaginación amorosa de cada cual, y son extraplásticos."<sup>8</sup>

A la passió dels objectes trobats s'uneix la de trobar coherència irracional que els approximi; "Ya no se trata de que lo imaginario tienda a volverse real sino, al contrario, de que lo real tiende a convertirse en imaginario."<sup>9</sup>

6 (Breton & Bosch, 1992) pàg 276-277

7 (Breton & Bosch, 1992) pàg 277

8 (Breton & Bosch, 1992) pàg 306

9 (Salvador, Guigon, Salvador, Bonet, & IVAM Centre Julio González., 1997) pàg 255



## Alteracions formals

Amb Duchamp, per primera vegada, un objecte manufacturat és elevat a la categoria d'objecte d'art únicament per decisió de l'artista, els readymade. Breton els defineix com “un objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste”<sup>10</sup>

És el 1917 quan els readymade entren definitivament a l'esfera pública i ho fan al Saló dels Independents de Nova York on Duchamp envia una escultura firmada per Richard Mutt. Es tracta d'un urinari de ceràmica esmaltada que bascula i que anomena **Fontaine** (1917). L'obra és rebutjada i Marcel Duchamp dimiteix del comitè del saló que ell havia contribuït a crear l'any anterior.

A **Fontaine** (1917), Duchamp altera la manera de presentar l'urinari i d'aquesta manera reforça el sentit de l'obra. La part que normalment es troba a la paret, ara està en el pla horitzontal. En la nova col·locació les corbes més marcades de l'urinari estan en la vertical, amb clara al·lusió a l'òrgan sexual masculí. L'urinari, objecte passiu per excel·lència, receptor de les miccions masculines, es converteix en una font, és a dir, en un dispositiu actiu de projecció.

Amb els readymade, Marcel Duchamp deixa de pintar, però no deixa de ser pintor.

La raó per la qual Duchamp abandona la pintura es troba en la història familiar: a les relacions amb les dones en general i amb la seva germana en particular i també en les seves relacions d'odi i amor amb la “família pintura”. Per a Duchamp, els readymade són una manera d'allunyar-se i de protegir-se de la feminitat de la pintura, així com també de la seva pròpia feminitat, que se li farà insuportable.

“Tout se passe comme si le readymade était une manière de s'éloigner, et donc de se protéger, d'une féminité de la peinture (et par voie de conséquence, de sa propre féminité) qui lui serait devenue insupportable.”<sup>11</sup>



Marcel Duchamp  
**Fontaine**  
1917  
Ceràmica  
63 x 48 x 35 cm

10 (Ottinger & Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (Paris), 2013) pàg 73

11 (Bernadac, Marcadé, & Centre Georges Pompidou., 1995) pàg 28



Robert Gober

**S/T**

2005

Fusta, guix, pintura

77 x 51 x 51 cm



Baptiste Debombourg

**S/T**

2002

490 peces de lego i polybric

36 x 60 x 42 cm



Joana Vasconcelos

**Mallorqui**

2009

Urinari de ceràmica, ganxet fet a

mà

40 x 53 x 28 cm



Les escultures sanitàries de Robert Gober se situen en la mateixa línia d'aquesta escultura. Estigmatitzen la ideologia higienista que respira el minimalisme americà dels anys 1960-70. Els urinaris de Gober però, no són readymade, sinó escultures en guix, fusta amb pintura plàstica o esmalt que ens mostren una mena de trompe l'œil.

En un homenatge espontani i creatiu al mestre dels artistes contemporanis, Baptiste Debombourg transforma completament l'urinari **Fontaine** de Duchamp només alterant-ne el material: substitueix la porcellana blanca per un conjunt de peces de lego i polybric de colors convertint l'urinari en un objecte lúdic de fantasia infantil.

Joana Vasconcelos també li ret un homenatge feminitzant els urinaris masculins en embolicar-los amb labors de colors fetes a mà com a **Mallorqui** (2009).



Marcel Duchamp  
**Why not Sneeze Rose Sélavy?**  
 1921  
 151 cubs de marbre, gàbia de metall, os de sèpia  
 12 x 23 x 16 cm

L'obra **Why not Sneeze Rose Sélavy?** (1921) de Marcel Duchamp és significativa en aquesta tesi per l'alteració material que proposa: la substitució de terrossos de sucre per petits blocs de marbre. La gàbia, que ha de ser lleugera, és pesada i el material soluble és substituït per un d'inalterable. El títol és una pregunta: Per què no esternudes Rose Sélavy?

Un any abans de fer aquesta escultura, Marcel Duchamp crea el seu alter ego femení Rose Sélavy, que es llegeix com l'equivalent fonètic d'Eros és la vida, que és com dir, l'amor físic és la vida.

L'obra transmetria un significat molt diferent si els blocs fossin de sucre, tal com aparenten.

L'amuntegament de blocs blancs, recorda la instal·lació **Embankment** (2005) que Rachel Whiteread presenta el 2005 a la Sala de les Turbines de la Tate Modern de Londres.

L'artista anglesa converteix l'emblemàtic espai en un lloc similar a la petita gàbia de Duchamp. Els terrossos de sucre s'han convertit aquí en caps de plàstic blanques amuntegades, on l'espectador se sent petit i completament fora d'escala enmig de la multitud de contenidors tancats. La inspiració per a **Embankment** té origen en una única caixa que troba a casa de la seva mare poc després de la seva

Rachel Whiteread

**Embankment**

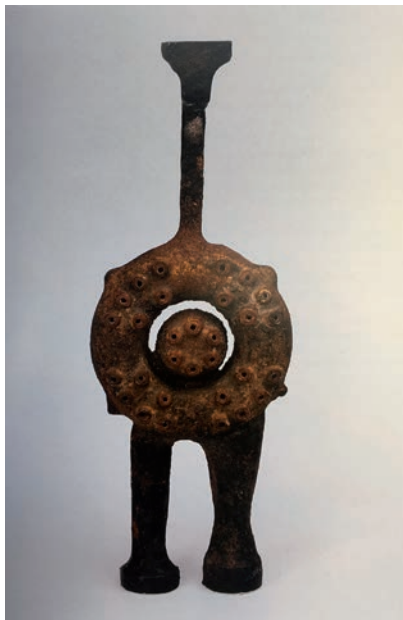
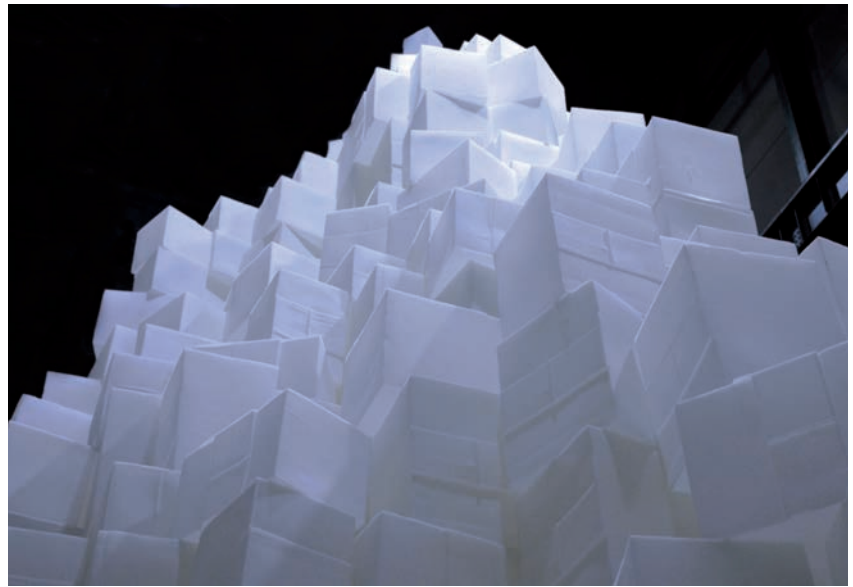
2005

Polietilè

Instal·lació

Sala de les Turbines, Tate Modern,

Londres



Pablo Picasso

**Venus du gaz**

1945

Cremador forn de gas

25 x 9 x 4 cm

mort. Whiteread selecciona una sèrie de caixes velles de diferents formes, i les fabrica de nou en polietilè transparent amb l'objectiu que no perdin la qualitat de contenidors.

Seguint el lema de Picasso de 1926 en què diu que ell no busca sinó que troba, transforma el cremador d'un forn de gas en la metàfora d'una venus primitiva en **Venus du gaz** (1945).

El cremador li recorda els ídols de la fertilitat prehistòrica, com la Venus de Lespugue. Les venus paleolítiques de la zona del Pirineu francès són figures de dimensions modestes, molt estilitzades, normalment frontals que presenten de manera molt exagerada els atributs sexuals femenins, els pits, el ventre i les cuixes mentre que ometen les parts perifèriques com ara els braços i els peus.

Picasso troba un paral·lelisme poètic entre la fertilitat i l'abundància salvatge d'aquests ídols i el poder tècnic d'un cremador de gas, un conducte foradat d'on surt el foc, l'energia calòrica.

Qualsevol objecte del món material pot ser incorporat a una obra, ja sigui de dos o tres dimensions; aquesta incorporació generalitza la pràctica del collage, que és redefinida com a "assemblage".

A **Tête de taureau** (1942) Pablo Picasso forma un cap de toro amb la unió d'un manillar i un seient de bicicleta. Aquesta escultura és un bon exemple de com crear una forma nova amb el simple gest d'unir



Pablo Picasso  
**Tête de taureau**  
 1942  
 Bronze  
 42 x 41 x 15 cm

Pablo Picasso  
**Verre d'absinthe**  
 1914  
 Bronze pintat  
 22 x 17 x 7 cm

objectes comuns que d'aquesta manera transformen completament el significat. Els dos objectes, alliberats de la funció per a la qual van ser pensats, es reconeixen perfectament. El seient i el manillar soldats creen un poema visual: un cap de toro dramàtic i alhora còmic. L'ambivalència i la "doble vida" dels objectes i les imatges trobades, són per a Picasso maneres de posicionar-se davant les imposicions de la pintura com a mer exercici d'imitació de la realitat.

Pablo Picasso altera les formes dels objectes manipulant-los tal fossin parts d'un collage, com a **Verre d'absinthe** (1914), vas d'argila facetat coronat per una autèntica cullera de plata damunt la qual hi ha un cub simulant un terròs de sucre. Aquesta obra, amb una barreja d'objectes reals i abstractes, té el característic toc lúdic de Picasso. Hi podem veure una demostració irònica dels poders del cubisme aplicats a la realitat. El cub damunt la cullera esdevé el propi Cubisme, és una manera de dir que el Cubisme té efectes al·lucinògens, comparables als de l'absenta. S'inscriu en la lògica de les experiències d'hibridació entre formes plàstiques i objectes reals que Picasso utilitza per a les seves pintures i collages a partir del 1912.

L'artista canari Oscar Domínguez entra en el grup surrealista, el 1934. Les seves aportacions creatives amb els objectes el converteixen en un dels més inventius, ininterrompudament proposa sub-



Oscar Domínguez  
**Pérégrination de Georges Hugnet: sortant du cadre**  
 1935  
 Fusta, metall, pintura sobre tela  
 48 x 42 x 12 cm





Oscar Domínguez

**Jamais**

1938

**Jeux**

1937

Diversos materials

21 x 50 x 21 cm



**La Brouette capitonnée**

1937

tils monuments d'humor on la sorpresa i la invenció asseguren l'èxit plàstic.

A **Pérégrination de Georges Hugnet: sortant du cadre** (1935) veiem com un cavall de color blanc passa a través d'una bicicleta. Els dos elements, de tres dimensions i de petita escala, estan ubicats en una fusta blanca retallada que al seu torn està emmarcada amb una motllura també blanca.

A les obres d'Oscar Domínguez els objectes estan tan ben assemblats que, una vegada vistos en conjunt, costa separar-los.

Un altre objecte és **Jamais** (1938), un fonògraf del qual surten unes cames com si l'aparell de música fos una gran flor carnívora que s'empassa una dona a la qual solament li queden fora les cames.

També **Jeux** (1937), collage d'objectes variats, un raspall, una roda dentada, una manxa, un petit revòlver, unes plomes, unes banyes de



Perejaume

**Rambla 61**

1993

Butaca, estructura

120 x 190 x 105 cm

toro en miniatura... que, tots junts, donen forma al que sembla una joguina infantil i de perfil un animal fantàstic o un Pregadéu (Mantis religiosa). En altres obres pictòriques seves ja trobem aquest insecte, potser perquè és nascut a les Illes Canàries on hi ha una flora i fauna molt abundants. És, a més, un animal carregat de connotacions freudianes relacionades amb el complex de castració, tema que també interessa molt a altres artistes surrealistes com ara Dalí o Brassai.

A **La Brouette capitonnée** (1937), Oscar Domínguez transforma un carretó de fusta en una còmoda butaca tan sols entapissant l'interior de vellut vermell. Man Ray fotografia una model asseguda dins el carretó vestida amb un vestit de nit de Lucien Lelong.

Aquesta obra recorda **Rambla 61** (1993) de Perejaume on ubica una cadira del Teatre del Liceu directament sobre el paisatge, transformant el paisatge real en obra d'art.

Alberto Giacometti realitza una metàfora sexual amb la unió de diferents formes a **Boule suspendue** (1930- 1931). És una escultura de fusta de superfícies polides en la qual una bola de croquet amb una obertura a la part inferior que representa la “part femenina” es balanceja damunt una forma corbada, com una mitja lluna, que representa la “part masculina”. El conjunt està ubicat dins una estructura rectangular formada per tubs quadrats de metall amb una base



Alberto Giacometti

**Boule suspendue**

1930 – 1931

Fusta, metall, corda

61 x 37 x 34 cm



Urs Fischer  
**Cumpadre**  
2009

Fil de niló, croissant, papallona  
16 x 14 x 6 cm

situada a mitja alçada, creant un espai tancat i a la vegada obert. La bola penja d'un travesser superior amb una corda de violí que fa que oscil·li en l'encaix en aresta de la mitja lluna. La llargada de la corda impedeix que l'acció que proposa l'escultura es completi, insinuant la possibilitat de fracàs. Obra estèticament molt polida i amb un simbolisme eròtic molt clar, tot i que la dimensió lúdica fa que pugui veure's més innocent que altres objectes surrealistes.

Aquesta obra de Giacometti recorda **Cumpadre** (2009) de Urs Fischer: un croissant penjat amb una papallona parada al damunt. La simplicitat de l'obra obliga l'espectador a observar amb atenció on és el misteri de l'escultura. Els materials no han sofert cap alteració, ni el croissant és de bronze ni la papallona és de resina, els dos elements són els originals però secs.

El misteri de l'obra es troba precisament en aquesta no alteració, en la simplicitat de l'exposició i en la capacitat d'evocar moments fugissers.



Alphonse Benquet  
**Roue ovale**  
1878

Fusta, metall, pintura  
28 x 22 x 2 cm

**A Roue ovale** (1878), Alphonse Benquet transforma una roda de carro circular en una roda ovalada amb 40 radis.

Aquesta doble transformació fa que el canvi sorprengui sense perdre la imatge de l'objecte original. Només amb un cop d'ull ja s'aprecia el canvi del seu sentit utilitari.

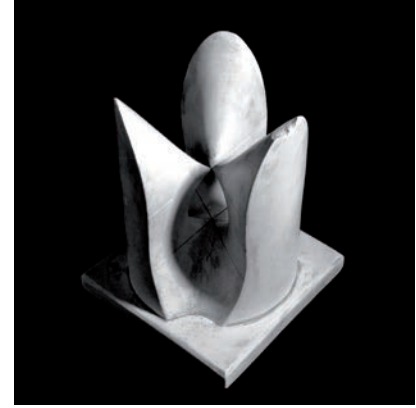
El més xocant és que tot el "savoir faire" necessari per fer-la, ha estat en va perquè s'ha exposat al servei d'una roda no funcional i irracional. Fer una roda amb tants radis és tècnicament molt difícil i només podia encarregar-se a artesans molt experts en carruatges.

Aquesta roda, que sovint ha estat qualificada com a "objet trouvé", posa en evidència que l'art, la tradició artesanal i la industrial van per camins diferents. Els artistes busquen la singularitat, els artesans la finalitat utilitària i els industrials la rendibilitat del treball.

André Breton s'enamora d'aquesta singularitat incongruent. La compra el 1935 i la té exposada en el "Mur" del seu taller del carrer Fontaine.

Es pot veure també a la pel·lícula "Violons d'Ingres" de Jacques B. Brunius (1939).

Una altra manera d'alterar la forma la trobem als **Objectes matemàtics**, que permeten endevinar visualment la solució a diversos problemes matemàtics o il·lustren enunciats matemàtics notables.



Sovint els objectes van acompanyats d'una fórmula que representa la seva equació algebraica ja que l'objecte, en si mateix, n'és la realització geomètrica. Són ideats per matemàtics alemanys i construïts en guix, fusta i metall per la companyia Martin Schilling de Leipzig entre el 1875 i principis del segle XX. Se'n produeixen més de 400 i es reparteixen per universitats de tot el món per a estimular la intuïció dels alumnes.

A finals del segle XIX cauen en desús, per imprecisions, paradoxes i errors que els matemàtics consideren inacceptables.

Als surrealistes no els interessa ni el rigor de les matemàtiques ni la seva disciplina fins que Max Ernst descobreix la immensa col·lecció d'objectes matemàtics de l'Institut Henri-Poincaré de París. Les formes geomètriques l'apassionen i estimulen la seva imaginació. Amb la influència de Man Ray comencen a agafar un aire surrealista.

Amb la il·luminació i la posada en escena crea unes composicions dramàtiques que personifiquen les formes, en fotografia més de 80. La complexitat i el misteri que desprenen aquests objectes suggereixen que poden estar creats per ells mateixos i juntament amb la fascinació visual, que exerceixen les imatges de Man Ray, Zervos i Breton, els anomenen "Objets mathématiques" posant-los al nivell dels "Objets trouvés".

Es produeix una transformació, una metamorfosis del rol de l'objecte matemàtic. Construït amb la finalitat de trobar solucions matemàtiques és abandonat com a conseqüència de l'evolució científica per ser novament investit com a font d'inspiració pel Surrealisme.

André Breton proposa canviar els títols d'aquestes obres per altres més suggeridors com ara "Poursuivie par son cerceau, Mort de la

### **Objectes matemàtics**

Fotos Man Ray

1934 - 1935



cocotte en papier, Ainsi parlait..., La Banquise, Campagne de Russie, le Couteau rond, Sommeil hypnotique, Le Tournoi, Les Pénitents roses, La Bague de rosier, Le Cirque, Le Roman abandonné” («Perseguit pel seu cercol, La mort de la cassola de paper, Així va parlar..., La massa de gel flotant, Campanya de Rússia, Ganivet rodó, Son hipnòtic, El torneig, Les penitents roses, Anell de roser, El circ, La novel·la abandonada»)

Més endavant, el 1948, Man Ray pinta una sèrie de teles en què apareixen els objectes matemàtics pintats amb color, amb juxtaposicions de molts objectes creant composicions que són més intrigants, fins i tot, que els mateixos objectes. Per aquesta sèrie d'obres rebutja els títols que proposa Breton i l'anomena “Équations Shakespearienes” perquè cada pintura està vinculada a una obra de Shakespeare.

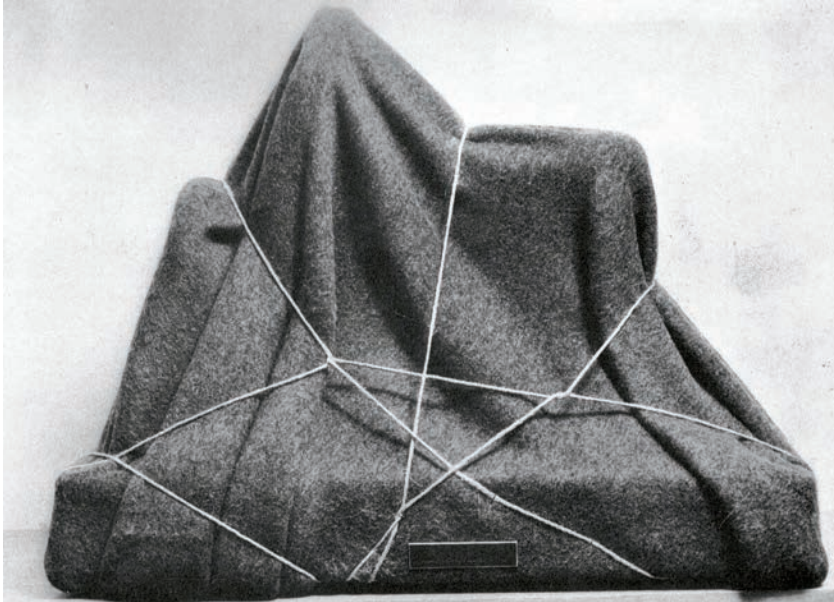
Les obres de Edmund de Waal també responen a fórmules matemàtiques. El ceramista i escriptor anglès crea formes simples que superposa formant una partitura de silencis.



Edmund de Waal  
**Synapse**  
2006  
7 recipients de porcellana  
28 x 16 cm

## Alteracions que amaguen

Man Ray embolica un objecte amb una manta de l'exèrcit i el lliga amb una corda a **L'Énigme d'Isidore Ducasse** (1920 refet 1972). És un objecte que intriga i pertorba perquè no sabem què s'amaga sota la manta.



Man Ray  
**L'Énigme d'Isidore Ducasse de  
 Man Ray**  
 1920 refet 1972  
 41 x 58 x 22 cm

El que hi ha és una màquina de cosir. Man Ray s'inspira en la declaració de l'escriptor francès Isidore Ducasse (1809-1887), més conegut com el Comte de Lautréamont, que esdevé una autèntica definició de la bellesa surrealista:

“Beu com la trobada casual d'una màquina de cosir i un paraigua en una taula de disseccions”<sup>12</sup>

És una frase molt apreciada pel grup dels surrealistes que la veuen com a paradigma d'un nou tipus d'imatges sorprenents amb simbolismes sexuals amagats. El paraigua és interpretat com un element fàl·lic masculí, la màquina de cosir com un element femení ja que és potser l'única màquina del moment utilitzada exclusivament per les dones i amb reminiscències onanistes, i la taula de dissecció com el llit on s'uneix l'home i la dona, en l'amor i en la mort.

12 “Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie” (Breton, 1976) n3 pàg 21

Christo i Jeanne-Claude  
**Wrapped Reichstag**  
Berlín, 1971-95  
Tela platejada, corda



Les obres de Christo són representatives de com alterar un element embolicant-lo i, a més afegint l'alteració de dimensió.

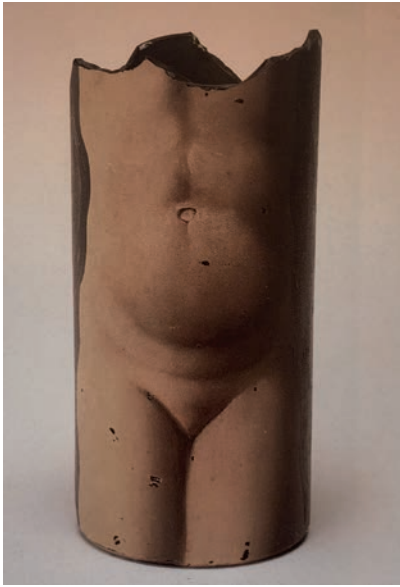
**Wrapped Reichstag** (1995) n'és un exemple. L'artista nord-americà d'origen búlgar empaqueta el Reichstag de Berlín, símbol dels drames alemanys i europeus del segle XX, amb una lluminosa tela platejada. Amb aquesta alteració aconseguix que mirem l'edifici d'una manera diferent. Com si es tractés d'un baptisme que li permet mirar cap al futur oblidant el tenebrós passat que representa.



Naia del Castillo  
**Portraits IV**  
2000  
C print  
90 x 100 cm

Amb la mateixa voluntat de transformació, Naia del Castillo proposa a **Portraits** (2000) una alteració de material. Aquí no és una tela la que amaga i cobreix res misteriós sinó els propis cabells de la gent a qui fotografia.

En els retrats que fa l'artista basca no veiem els detalls de la cara. Els diferents personatges són pràcticament indistingibles entre ells: la mateixa postura i roba idèntica amaguen qualsevol signe d'identitat individual. Desposseïts d'una mirada humana, semblen objectes inanimats, sense emocions i estàtics. Aquestes composicions converteixen els personatges en universals i és una manera de reflexionar sobre com ens relacionem amb el nostre entorn.



René Magritte

**S/T**

Botella, pintura

1940

René Magritte

**Femme-Bouteille**

Botella, pintura

1940

René Magritte altera l'aparença de formes i objectes amb la pintura. La forma que més pinta és la botella, un dels primers objectes utilitzats pels surrealistes i, també un dels més intervinguts.

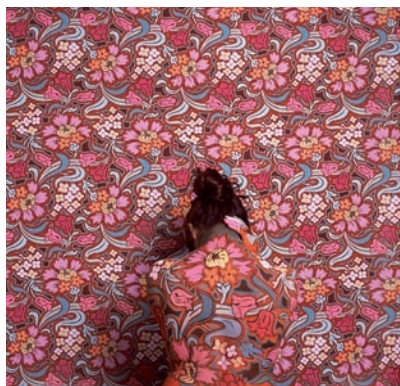
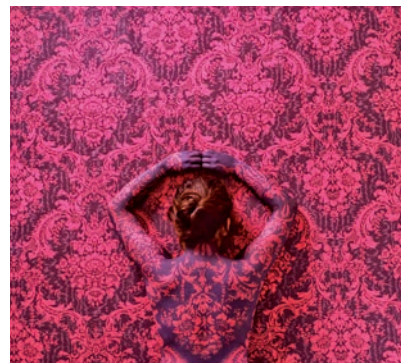
Els surrealistes la pinten, dibuixen i interpreten molt sovint. No només perquè és un objecte molt pròxim sinó també per les seva analogia amb el cos femení. N'alteren la funció i la utilitzen com a contenidor d'objectes intrigants, hi introdueixen pergamins amb ideogrames, la converteixen en un objecte de ritual quan la llancen al mar amb l'esperança de trobar nous destinataris que en transformin completament la realitat... René Magritte pinta directament damunt el vidre amb pintura a l'oli, transformant les ampolles de vi en un llenç amb el seu propi estil, com per exemple **Femme-Bouteille** (1940), en què pinta el cos d'una dona nua.

Tot i que Magritte no participa en la gestació teòrica del objectes torbadors en modifica profundament el seu aspecte.

Magritte actua sempre com a poeta, retornant als objectes els seu poder torbador. És la dona qui ocupa la botella o és la botella que es feminitza?

Amagar-se amb una capa de pintura és el que fa l'artista peruana Cecilia Paredes en les que pinta el seu propi cos i camufla davant de teles o papers estampats.





Cecilia Paredes  
S/T  
2011  
Imatge

L'alteració de la pell del cos amb pintura ens ajuda a reflexionar al voltant de les connexions entre la natura i la feminitat creant un joc visual entre la realitat i l'aparença.

## Alteracions que vesteixen

A **Le Veston aphrodisiaque** (1936-1967) Salvador Dalí modifica una jaqueta per establir un joc de complicitat sexual.

Formada per una jaqueta d'esmòquing recoberta de copes de vidre en la primera versió i de vasos amb una canya per beure en la segona, amb una mica de licor de menta a l'interior i una mosca morta atrapada en la viscositat ensucrada de color verd com ho estaria en una pedra d'ambre.

En una entrevista televisada Dalí diu que cal portar aquesta jaqueta en passejades nocturnes i en moments de grans compromisos sentimentals ja que el licor de menta, dolç i embafador, té fama de ser afrodisíac.<sup>13</sup>

La disposició dels vasos i l'orientació de les canyes ens diuen que els destinataris del líquid embriagador són els espectadors, per tant fa que ens preguntem, és l'artista el que vol atordir d'una manera embafadora a qui se li atansa?

Les canyes també recorden sagetes i fan referència al martiri de Sant Sebastià, representat amb múltiples fletxes clavades per tot el cos.



Salvador Dalí

### **Le veston aphrodisiaque**

1936 - 1967

Vestit d'esmòquing, vasos plens de licor de menta

88 x 79 x 6 cm

Atsuko Tanaka

### **Electric dress**

1956

Diversos materials

165 x 90 x 90 cm pes 150 kg

<sup>13</sup> ("Salvador Dalí - Veston aphrodisiaque - YouTube," n.d.)



Javier Pérez

**Barroco**

1996

Budells de vedella

145 x 129 x 105 cm

La imatge d'un vestit amb sagetes ens remet a l'obra d'Atsuko Tanaka **Electric dress** (1956). L'artista japonesa transforma un vestit amb un conjunt de làmpades de llum policroma.

El seu doble interès, pels vestits i per la llum, la porta a realitzar peces per ser vestides durant les obres de teatre Gutai en les quals participava.

L'alteració material evoca la immaterialitat de la llum per cobrir el cos alhora que relaciona el cablejat elèctric amb els sistemes fisiològics que el componen.

Javier Pérez també investiga el canvi de material, i la seva transformació en peces de vestir de manera diversa en dues escultures:

**Barroco** (1996) és un vestit fet amb budells deshidratats de vedella. En confeccionar aquest vestit, aparentment elegant, inspirat en la moda del segle XVII espanyol, amb intestins d'animal posa en contacte simbologies oposades; no tot el que sembla sofisticat ho és en realitat, a la vegada que un material intern es converteix en una capa exterior protectora.

A **Hàbito** (1996) confecciona un vestit de cotó folrat amb milers de crisàlides de cuc de seda que s'exposa al costat d'una projecció que mostra, en menys de mitja hora, la transformació natural del vestit durant una setmana. Al vídeo es veu l'artista amb l'hàbit posat mentre milers d'insectes surten de les crisàlides en forma de papallona i abandonen el que fins aleshores era el seu refugi.

Javier Pérez sovint opta per materials que es degraden amb el temps, a part del budell, la pell o crin de cavall, amb ells explica experiències personals i parla de la vida i de la mort ja que les seves obres desa-

**Hàbito**

1996

Roba, capolls de seda, papallones,  
fusta

10 x 240 x 240 cm

Vídeo projecció en loop







Jana Sterbak  
**Vanitas: Flesh Dress for an  
 Albino Anorectic**  
 1987  
 Maniquí, carn, sal, fil

pareixeran per sempre. És una manera d'insistir que tot és temporal, tant les obres com nosaltres, i de minimitzar el caràcter de transcendència que molts artistes desitgen per a les seves obres.

El vestit de Jana Sterbak **Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic** (1987) està fet amb uns 27 quilos de bistecs de vedella. Aquesta obra explora com el cos femení s'inscriu en el teixit cultural a través de la moda fent al·lusió al memento mori como al·legoria de la transitorietat de la vida. Memento mori és una expressió llatina que significa “recorda que ets mortal” però aquesta obra no parla només de mort sinó també d'immortalitat.

Els títols sempre ajuden a entrar en el significat de l'obra. Vanitas, en art, és un terme usat per designar una categoria particular de natura morta, d'alt valor simbòlic i religiós, molt practicat en la pintura barroca, particularment en la flamenca del segle XVII. A les Vanitas hi trobem carn podrida i caça, espelmes i cranis. Aquestes pintures van ser concebudes com a meditacions sobre la fugacitat de la vida, la mort inevitable i la necessitat d'una vida espiritual.

En posar-hi aquest títol, Jana Sterbak ens anima a reflexionar sobre l'envelliment i la mortalitat, el creixement i la degeneració que els éssers humans sentim sovint lluny. Aquí la carn no es podreix sinó



que s'asseca ja que el vestit està fet seguint un mètode de conservació d'aliments amb segles d'antiguitat: la carn es sala amb abundància i es deixa assecar a l'aire. Durant l'exposició, el procés d'envelliment canvia dràsticament l'aparença de l'obra.

Aquesta escultura té molts nivells de significació, no només físics o visuals sinó conceptuals. Ens parla de qüestions relatives a la dona, a la moda, el consum i el cos i també de la presència cada vegada més habitual als mitjans de comunicació de models molt primes, quasi anorèctiques. És una provocadora i terrible metàfora sobre el sotmetiment de les dones a la moda i a la bellesa així com també fa referència a la recerca de l'eterna joventut.

## Alteracions que descalcen

Salvador Dalí realitza **Le soulier de Gala** (1931/1973), obra formada per diferents objectes: sabata vermella de dona amb un vas de llet a l'interior, una petita foto eròtica damunt el taló, un terrós de sucre amb la imatge impresa d'una sabata i pèls de pubis enganxats, una capsa amb terrosos de sucre de recanvi, una cullera especial per remenar els grans de plom i a l'interior de la sabata una pasta marro-nosa que, pel color, recorda femta.

Tot això forma part d'un mecanisme senzill dissenyat perquè realitzi moviments consecutius: el terrós de sucre penetra dins el vas de llet, la llet desfà el sucre i la imatge de la sabata i els pèls de pubis s'es-campen dins la llet.

Les referències sexuals i escatològiques són evidents: el vas de llet dins la sabata representen la dona i el terrós de sucre i la cullera l'home.

Podem veure la imatge de la sabata pintada damunt el sucre com les obsessions que desapareixen momentàniament després de l'acte sexual.

Sentiments similars evoquen les sabates de vidre de l'artista argentina Silvia Levenson com **Cenicienta** (2005). A diferència de Robert Gober, Levenson parla d'una infància dolorosa, la pròpia a l'Argentina on els nens "caminaven ferits per la vida"<sup>14</sup>.



Salvador Dalí  
**Le soulier de Gala**  
 1931 - 1973  
 Sabata, fusta, fil, paper i diversos  
 objectes  
 49 x 28 x 9 cm

Silvia Levenson  
**Cenicienta**  
 2005  
 Vidre fos a la cera perduda,  
 clau de coure  
 18 x 7 x 10 cm

14 ("Silvia Levenson," n.d.)

Robert Gober  
**Red Shoe / Untitled**  
 1990  
 Cera i pèl humà  
 20 x 8 x 8 cm



Aquestes ferides són emocionals, sofertes a casa, a l'escola, als carrers, produïdes de vegades sota els ulls vigilants però no atents dels adults.

Les seves sabates amb claus, xinxetes o altres elements punxants evocuen aquelles criatures que necessita protegir-se per poder afrontar la realitat; també les nenes persuadides de posar-se la sabata de la Ventafocs; nenes que prefereixen esvaïr-se en l'aire abans que quedar-se quietes dins de boniques sabates de color.

Aquesta sabata vermella recorda **Red shoe** (1990) una sabata de cera, també vermella, de Robert Gober que juntament amb **Untitled** (1992), una sabata infantil de cera amb pèl humà enganxat a l'interior, fan referència a temes que l'artista nord-americà treballa insistentment en les seves obres: la nostàlgia, el sentiment de pèrdua de la innocència, la infància, cada vegada més llunyana, que ens recorda que encara estem vius.



Méret Oppenheim  
**Ma gouvernante**  
 1936  
 Metall, sabates, fil, paper  
 14 x 21 x 33 cm

**Ma gouvernante** (1936) de Méret Oppenheim

Safata metàl·lica amb un parell de sabates blanques de taló lligades com ho estaria un pollastre rostit a punt per ser menjat.

És una metàfora de la feminitat en l'òrbita surrealista. Aquest objecte oníric es refereix clarament, i amb molta ironia, al canibalisme de l'Eros surrealista que Salvador Dalí defineix com "l'inconscient antropòfag", la pulsio devoradora que Freud ja havia relacionat amb el desig eròtic.

Els surrealistes accepten dones al grup, però elles se senten utilitzades, tancades en una gàbia daurada amb la finalitat de ser exhibides com a dones més que com a artistes.

La manera de lligar les sabates és un recurs plàstic que també trobem a les **Vénus restaurée** (1890) de Man Ray.

Aquesta obra conté diverses referències eròtiques personals. Per una banda, a l'erotisme reprimat de la seva cuidadora, que Méret considera amaga sota la bata blanca i per l'altra, el fet que les sabates havien pertanyut a Marie-Berthe, la dona de Max Ernst amb qui Méret va tenir una aventura el 1934.

Els cabells, els vestits i les sabates són, tradicionalment, signes d'identificació amb la diferència de sexes.

Les sabates de la sèrie **Atrabiliarios** (1996) de Doris Salcedo també fan referència a vides desaparegudes.

És una obra mural formada per uns nínxols a la paret a l'interior dels quals hi ha sabates donades per familiars de persones desaparegudes a Colòmbia.

Entre les sabates i l'espectador hi ha una fina pel·lícula de pell translúcida cosida a la paret amb fil quirúrgic. Aquest material tanca el nínxol de manera que no podem veure la sabata amb claredat, les reconeixem però no les veiem bé, els dona un aire d'irrealitat i evoca sentiments de pèrdua, de mortalitat i de dol.

Aquesta instal·lació és una obra de denúncia que convida a la reflexió política. A Colòmbia, la gent desapareix sense deixar rastre, bé segregats pels *capos* de la droga o per les milícies recolzades pel govern en un esforç per desmoralitzar els ciutadans, garantir el seu silenci i contenir la resistència popular. La mateixa artista ha perdut familiars així.

Amb l'alteració de material i d'ubicació, Salcedo ens transmet desesperació i incertesa. Per una banda utilitza materials connectats amb el cos, com les sabates i la pell, i per una altra els nínxols que relacionem amb contenidors de relíquies

### **Le Couple** (1956) de Méret Oppenheim

Un parell de botines amb els cordons deslligats i unides per la punta dels dits.

En manipular les sabates tallant-los la punta i unint-les altera completament la seva funció, que és la de protegir els peus per caminar. La dona que s'havia de calçar amb aquestes botines ja no ho podrà fer.

A l'exposició "EROS" (1959) va exposar aquesta obra amb els cordons lligats i amb el títol "À délayer", explicitant la dimensió sexual del gest de deslligar els cordons de les sabates.



Doris Salcedo

### **Atrabiliarios**

1992 - 1997

Sabates, pell, fil quirúrgic

Instal·lació



Méret Oppenheim

### **Le Couple**

1956

Ai Weiwei  
**Shoes**  
1987



Remeten a **Shoes** (1987), un parell de sabates d'home que Ai Weiwei fa, ell mateix, quan viu a Nova York.

Aquesta escultura evoca moments d'incertesa i lluita entre dos pols oposats representats pel seu país d'origen, al que no vol tornar, i el país d'acollida, que no li dona la prosperitat que esperava.



Naia del Castillo  
**Sedución**  
2002  
Luxachrome  
76 x 100 cm

A **Sedución** (2002), Nadia del Castillo manipula també dues sabates, concretament dues botines, per parlar de seducció i dels rols masculí-femení.

Ho fa alterant el material habitual de les botines, folrant-les amb tela Toul de Jouy, una tela estampada francesa típica del s. XVII que mostra escenes de seducció: un cavaller dona un ram de flors a una dona que li respon amb un somriure; un altre empeny el gronxador on una dona que hi està asseguda sembla gaudir-ne...

L'artista basca presenta les botines calçades en dues cames de dona per qüestionar el paper de seducció tradicionalment protagonitzat pel sexe masculí.

## Alteracions peludes

Mimi Parent concep **Masculin-Féminin** (1959), un mini reliquiari format per vint-i-una capsas destinades a acollir els objectes simbòlics creats pels surrealistes. Ubicat a La Crypte du fétichisme, un espai completament recobert de vellut negre. Aquesta col·lecció és exposada en la “VIII Exposition internationale du Surréalisme” (ÉROS) a la Galeria Daniel Cordier de París el 1959 i un dels objectes simbòlics és la imatge del cartell de l'exposició, que anuncia clarament que es tracta d'una fusió simbòlica dels dos sexes. La imatge és la d'una corbata feta amb els cabells rossos de Mimi Parent i amb una agulla clavada amb un cap de perla blanca. La corbata és l'ornament d'un tors masculí, el del seu marit i també artista Jean Benoît, vestit amb una jaqueta negra i una camisa blanca. El que és més interessant de la imatge és el contrast entre el rigor del vestit negre d'home burges guarnit amb la naturalitat informal d'una cabellera femenina, que ens parla d'un cos viu, femení, fecund i desitjable.

Només desubicant els materials i els objectes, el conjunt aconsegueix despertar en l'espectador una sèrie de significacions metafòriques, com per exemple, connotacions sexuals: per una banda perquè els cabells rossos s'associen a la figura de l'àngel i en l'art occidental evocuen el desig prohibit i per l'altra perquè segons la teoria freudiana simbolitzen la por infantil a la castració.

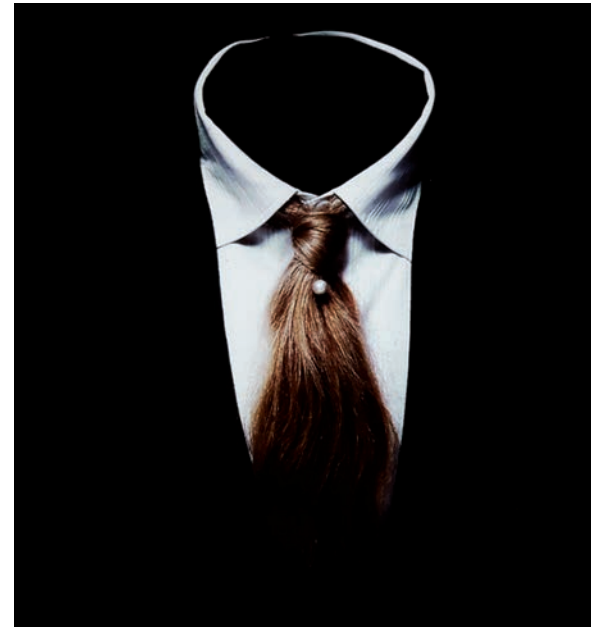
Mimi Parent realitza una alteració simbòlica gens innocent.

El sentiment d'ascendència romàntica “la inquietant estrangera” teoritzada per Freud (das Unheimliche) representa la quinta essència de la conciliació de contraris que defineixen els surrealistes. Freud connecta sempre aquest sentiment a la casa, al que és familiar, ens reenvia a una època de la infància llunyana, del passat, on la vida i la mort no són contradictoris. És el punt on la poesia es troba amb la vida i el somni amb la realitat.

Les fotografies i els objectes surrealistes són representatius d'aquest sentiment i **Le Déjeuner en fourrure** (1936) de Méret Oppenheim, amb la tassa com a metàfora del cos i jugant entre el que és orgànic i el que és inorgànic, n'és un clar exemple.

Joc de te, plat, tassa i cullera, recoberts de pell de gasela.

La simplicitat dels objectes i materials juntament amb la transforma-



Mimi Parent

### **Masculin-Féminin**

1959

Jaqueta, camisa, cabells, agulla de corbata

48 x 38 x 13 cm



Méret Oppenheim  
**Le Déjeuner en fourrure**

1936

Porcellana, metall, pell de gasela

24 x 8 cm



Marcel Duchamp

**L.H.O.O.Q.**

1921

Grafit, gouache, imatge

ció metafòrica, han convertit aquesta obra en l'objecte més representatiu del Surrealisme.

La gènesi de l'obra es troba en un dia que Méret és al Café de Flore de París amb la seva amiga Dora Maar i Pablo Picasso. Méret duu un braçalet que ha fet per a Schiaparelli, un tub de metall amb l'interior folrat de pell. L'objecte desperta l'admiració de tots i Picasso comenta que amb aquella pell es podria embolicar qualsevol objecte, ella li replica que sí, fins i tot "aquesta tassa i aquest plat".

El títol el posa André Breton per connectar dues obres molt conegudes, "Le Déjeuner sur l'herbe" (1863) de Manet i la col·lecció d'històries "La Vénus à la fourrure" (1870) de Sacher-Masoch. L'artista va comentar que ella no hagués anat tant lluny i que l'hagués anomenat simplement plat, tassa i cullera recoberts de pell.

La intervenció és molt simple, consisteix a folrar els tres objectes amb pell peluda. La tassa representa el ventre matern, la pell simbolitza el pèl púbic i la cullera, el fal·lus masculí; tot el conjunt té clares connotacions sexuals i eròtiques.

El pèl provoca frustració perquè anul·la la utilitat de la tassa.

A partir d'aquesta obra, el pèl es convertirà en un dels nous materials per a l'escultura contemporània, per la seva capacitat de transformar completament els objectes i aportar noves significacions sexuals i eròtiques. Com diu Marie-Laure Bernadac, el cabell simbolitza un pinzell o la sensualitat d'una cabellera.<sup>15</sup>

15 "Il symbolise aussi bien le poil du pinceau que la sensualité d'une chevelure" (Bernadac et al., 1995) (pàg 121)



Robert Gober

**Torso**

1991

Cera, pigment i pèl humà

60 x 40 x 31 cm

Jana Sterbak

**Distraction**

1992

Samarreta, pèls



Jana Sterbak

**Fuet de cabells**

1993

Vidre bufat, cabell humà

5 x 8 x 36 cm

També hi ha pèl als bigotis i a la barba que Marcel Duchamp afegeix a la Gioconda a **L.H.O.O.Q** (1921) per reforçar el caràcter ambigu del cèlebre retrat.

Els pèls permeten mostrar i amagar i ens ajuden a parlar de gèneres com a l'obra **Torso** (1991) de Robert Gober en què situa un pit de dona damunt un tors pelut d'home.

Jana Sterbak utilitza també el cabell per relacionar femení i masculí. A **Fuet de cabells** (1993) lliga una llarga cabellera a una mena de falus de vidre i a **Samarreta de pèls** (1992) posa pèls d'home damunt una camisa de dona.

A **Hair Necklace** (2013), Mona Hatoum recull flocs del seu propi cabell i amb molt d'esforç els cargola i en fa boles que enfila com si fossin perles. Amb aquesta obra transforma un material més aviat repulsiu en un magnífic collaret que exposa damunt un prototip de bust de Cartier.



Mona Hatoum

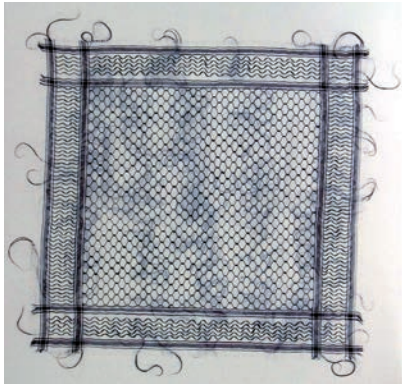
**Hair Necklace**

2013

Cabell de l'artista, bust de Cartier

29 x 21 x 18 cm





Mona Hatoum  
**Keffieh**  
 1993 – 1999  
 Cabell humà, teixit de cotó  
 120 x 120 cm

També utilitza el cabell a **Keffieh** (1993-1999) que consisteix en un mocador de cap d'home tradicional als països àrabs, al qual incorpora cabells llargs de dona entrellaçats. Al posar en contacte el símbol extern de la sexualitat femenina, generalment cobert en les societats àrabs, amb el possible portador masculí del mocador, Mona Hatoum genera tensió i fa reflexionar sobre els símbols de la sexualitat i la vestimenta. L'obra és també un símbol de la lluita per les llibertats de les dones als països àrabs.

A **Jardin Public** (1993) utilitza pèl del seu pubis per homenatjar **Le Viol** (1934) de Magritte que era la portada del primer llibre d'art de Mona Hatoum. A l'obra de Magritte veiem el tors d'una dona jove que es converteix en una cara: els pits són els ulls, el nas el melic, el pèl púbic la barba. A la vegada, l'oval de la cara amb un coll llarg que s'enfonsa dins una cabellera espessa i curta en forma de triangle fa pensar en un fal·lus. D'aquí, potser, el títol.

Magritte substitueix la boca per un triangle púbic reduint la dona al silenci.

La cadira de Mona Hatoum està carregada de sentit de l'humor i neix en descobrir que les paraules públic i púbic tenen el mateix origen etimològic. En teixir pèl púbic al seient d'una cadira pública està exposant allò que pertany a la intimitat.

Magritte  
**Le Viol**  
 Oli damunt tela  
 55 x 74 cm



Mona Hatoum  
**Jardin Public**  
 1993  
 Cadira de ferro forjat pintat, cera,  
 pèl púbic  
 83 x 40 x 50 cm



## Alteracions que belluguen

El moviment que proposa Valentine Hugo a **Objet** (1931) és sensual, un dit busca l'obertura d'un guant per tocar la mà.

Es tracta d'una petita caixa de forma ovoïdal que es presenta com un reliquiari que guarda a l'interior diversos elements fetitxe del surrealisme.

Aquest objecte està dedicat a André Breton, el seu amant en aquell moment, que el conservarà fins a la seva mort, el 1966, al "mur" darrere l'escriptori del seu taller del carrer Fontaine.

Damunt una taula de joc de color verd amb números daurats hi ha dues mans, una porta un guant de color blanc i representa la feminitat i l'altra, pintada de color vermell i amb una polsera de pell peluda al canell, representa la part masculina.

La mà enguantada blanca mostra la palma i els dits polze i índex sostenen un dau. La mà vermella, amb els dits tous, acaricia l'altra mà de manera molt sensual i introdueix un dit dins el guant blanc. Les dues mans estan atrapades en una fina teranyina de fils fixats al feltre verd amb xinxetes de color blanc i vermell com si fossin fitxes de joc.

La intervenció a les dues mans, una amb pintura vermella i una polsera de pell i l'altra amb el guant blanc acompanyada de l'oportuna elecció de quatre elements simbòlics, transforma completament el significat individual de cada objecte. El conjunt genera una poètica visual on els suggeriments eròtics són evidents sumats a la reversibilitat pròpia dels guants que es pot relacionar amb l'ambivalència sexual.

Man Ray manipula i altera un metrònom mecànic de fusta a l'incorporar, en el braç oscil·lant, la fotografia retallada d'un ull de dona en blanc i negre a **Indestructible Object** (1923-1959).

El més significatiu d'aquesta obra és comprovar com una petita variació pot alterar completament el significat de l'obra i aportar noves lectures.

El pèndol feminitzat de Man Ray evoca la dona fàl·lica, aquella figura captivadora i montruosa al mateix temps, que es troba al centre de la teoria freudiana del fetitxisme. El moviment mecanitzat de l'objecte posseeix un poder hipnòtic, com l'ull de la medusa.



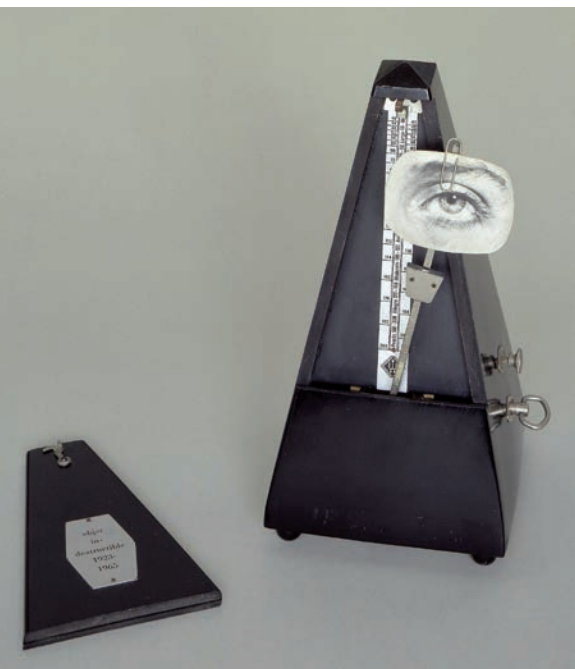
Valentine Hugo

### **Objet**

1931

Assemblatge diversos objectes

33 x 23 x 10 cm



Man Ray  
**Indestructible Object**  
 1923 – 1959  
 Metrònom, imatge  
 23 x 11 x 12 cm

És una de les obres amb una vida més complexa perquè la va fer i refer nombroses vegades i curiosament va anar canviant-ne el títol en funció de les circumstàncies de l'objecte.

El primer el fa el 1922, entre el crepuscle del Dadaisme i l'alba del Surrealisme, amb la intenció que li marqui el ritme mentre pinta i l'ull és, probablement, el de la seva amant d'aleshores Kiki de Montparnasse. Quan el metrònom es para, sap que ha pintat durant massa temps. Afegeix l'ull per crear la il·lusió que és observat mentre pinta, al·legant que no solament els músics necessiten audiència. Un dia, en un atac de ràbia, el destrueix.

Deu anys més tard, el 1932, Man Ray publica un dibuix de l'obra rebatejada com a "Object of Destruction" i l'acompanya d'una llegenda escrita a mà que diu: "Tallar l'ull d'una fotografia d'algú que has estimat i que ja no el veus. Fixar-lo al pèndul d'un metrònom i reglar-lo perquè et doni el ritme desitjat. Continuar fins als límits de la resistència. Per finalment trencar-lo amb un cop de martell"<sup>16</sup>.

L'ull d'aquest dibuix és el de la fotògrafa Lee Miller, assistent, model i amant durant els últims tres anys i que l'abandona el 1932. La vigília del dia que ella havia de tornar a Nova York per continuar la seva carrera com a fotògrafa, en un atac de gelosia Man Ray li envia el retall de l'ull que havia posat en el dibuix signat a la parpella inferior i acompanyat d'un vers escrit en vermell que diu: "Un ull sempre en reserva / Materials indestructibles ... / Mai substituït / Abusat ... / ... Avergonyit / La combinació continua - / Encara estic en reserva"<sup>17</sup>

El 1933, per respondre a una sèrie de sol·licituds d'exposicions, Man Ray torna a fer l'objecte guiat pel seu dibuix, utilitzant a partir d'ara l'ull de Lee Miller. Aquesta versió es destrueix durant la invasió

16 ("Indestructible Object', Man Ray, 1923, remade 1933, editioned replica 1965 | Tate," n.d.)

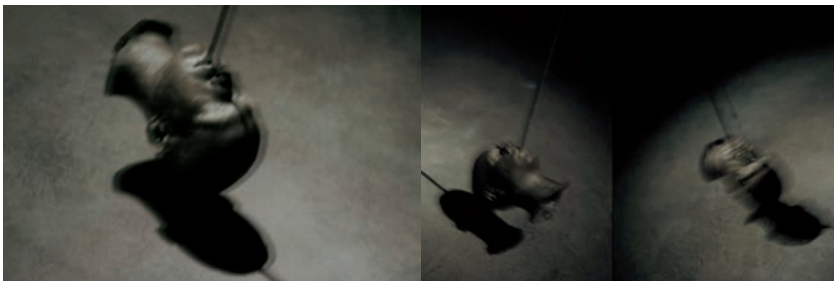
'Cut out the eye from a photograph of one who has been loved but is seen no more. Attach the eye to the pendulum of a metronome and regulate the weight to suit the tempo desired. Keep doing to the limit of endurance. With a hammer well-aimed, try to destroy the whole at a single blow.'

17 "Un œil toujours en réserve / Matériau indestructible... / À jamais remisé / Abusé... / Mis dans l'embarras... / La combine continue - / Je suis toujours en réserve" (Mundy, Ades, & Gille, 2001) pàg161

alemanya de 1940. El 1945 en fa una altra rèplica per a una exposició a la galeria Julien Levy de Nova York que titula “Lost object” (Objecte perdut). Les aventures continuen i per accident el títol s’imprimeix com a “Last object” (Últim objecte). Al març de 1957 és inclòs en una exposició col·lectiva a la Galeria de l’Institut a París i és novament destruït durant una protesta d’un grup d’estudiants. El 1958 Man Ray decideix refer l’objecte una vegada més, canviant-li el títol; a partir d’ara, amb molta ironia, l’anomena **Indestructible Object**. El 1965 col·labora amb l’artista francès Daniel Spoerri per fer una edició de cent objectes indestructibles amb un títol nou “Motif perpétuel” i el 1970 Man Ray autoritza una edició de més de quaranta escultures en què la fotografia de l’ull de Miller és reemplaçat per una doble imatge impresa d’un parpelleig d’ulls. Una altra edició de cent metrònoms amb el títol “Do Not Destroy” (No Destruïxi) és emesa per Mario Amaya amb motiu d’una exposició al Centre Cultural de Nova York el 1974.

L’ull, símbol per excel·lència del Surrealisme i de la fotografia, és el nexa entre Man Ray i Miller, ambdós fotògrafs. En paraules de Man Ray, “Les poètes hardiment ont vu dans l’œil d’une femme se refléter son sexe”<sup>18</sup>

Si relacionem alteracions de moviment amb un canvi de material, trobem **Gravitas** (1998) de l’artista basc Javier Pérez. Es tracta d’un mecanisme similar a un pèndol on el pes és el cap del propi artista fet en ferro colat. En aquest cas proposa una reflexió sobre la inèrcia que controla els esdeveniments de la nostra vida més que la nostra voluntat.



Javier Pérez

**Gravitas**

1998

Ferro colat, cable acer, mecanisme

Mida humana

Instal·lació

18 Exposition internationale du Surréalisme 1959-1960, cat exp., paris, 1959, pàg 14

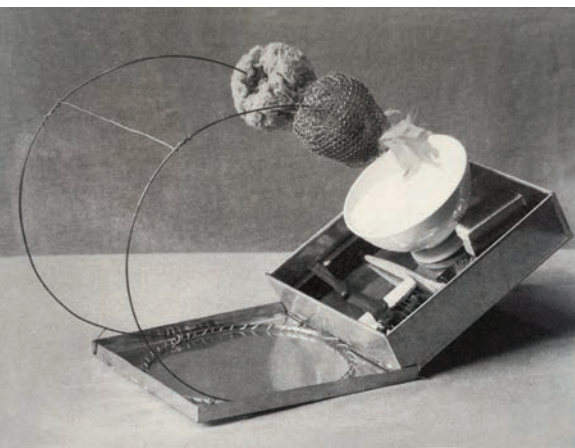


Javier Pérez  
**60 escalones (perpetuum mobile)**  
1999  
Video instal·lació  
Roda metàl·lica, cavallet, motor  
Video projecció en loop (4' 38')  
200 x 189 x 125 cm



El mateix artista proposa una alteració de dimensió a **60 escalones (perpetuum mobile)** (1999). Aquí no és el seu cap sinó el seu cos el que es belluga sense descans. L'obra està formada per una roda metàl·lica estàtica aguantada en un cavallet amb un motor que la fa girar; al davant hi ha una vídeo projecció en loop en què es veu l'artista nu, que puja incansablement i amb molt d'esforç unes enormes escales blanques.

Gala Éluard  
**Objet à fonctionnement symbolique**  
1931  
Diversos materials



La proposta d'alteració de dimensió d'aquesta obra de Javier Pérez és peculiar perquè fa que vegem la roda molt gran o el personatge molt petit. El cercle exterior de la roda exposada està format per 60 escales d'aproximadament 10 cm cada una, tanmateix, en el vídeo sembla que mesurin quasi dos metres d'alçada. Aquesta relació entre la imatge projectada i l'escultura – mecanisme és la que ens fa imaginar l'artista molt petit pujant les escales sense parar.

Aquesta obra ens recorda el mite de Sísif, condemnat pels déus a realitzar una tasca absurda, fer rodolar incessantment una roca fins al cim d'una muntanya, el constant recomençar.

En **Objet à fonctionnement symbolique** (1931) de Gala Éluard no hi ha moviment evident però sí hi està insinuat amb la tensió de les antenes.

Igual que **Le soulier de Gala** de Salvador Dalí tots els objectes i materials d'aquest mecanisme tenen clares referències sexuals.

Mecanisme format per dues antenes metàl·liques oscil·lants i corba-

des amb dues esponges als extrems, una metàl·lica i l'altra natural, tallades en forma de pit i amb els mugrons pintats de color rosat. Una de les esponges està a punt de tocar un bol de farina i l'altra les puntes metàl·liques d'un raspall. El bol i el raspall, al seu torn, estan dins una capsa metàl·lica inclinada que conté altres objectes que complementen la representació com una membrana vermella i elàstica, una espiral negra flexible, un pinzell de fusta blanc i un tub de vidre de farmàcia.

L'escultura d'André Breton **Objet à fonctionnement symbolique** (1931) presenta un conjunt atapeït i confús d'objectes situats damunt una placa coberta de vegetació silvestre, un seient de bicicleta damunt un receptacle de terra cuita ple de tabac i unes pastilles de color rosa, una esfera de fusta polida que sembla voler girar damunt l'eix del seient i posar en marxa unes antenes que a la vegada estan unides a un rellotge de sorra en posició horitzontal impedit el pas de la sorra, un timbre de bicicleta que se suposa entra en acció quan una fona ubicada al davant hi projecta una pastilla verda, etc. La vegetació que cobreix la base deixa entreveure, parcialment, un paviment pintat i en un dels angles, més gruixut que els altres, un petit llibre tallat en alabastre decorat amb la imatge de la torre de Pisa.

En la manera que es relacionen els diferents objectes hi ha clares referències metafòriques a la seducció amorosa i a l'acte sexual. L'esfera té connotacions femenines i el seient, masculines.



André Breton  
**Objet à fonctionnement  
 symbolique**  
 1931  
 Diversos materials  
 25 x 42 x 32 cm



Peter Fischli i David Weiss  
**Equilibris / Tarda tranquil·la**  
 Peter Fischli i David Weiss  
**The way things go**  
 1985  
 Instal·lació

En cap de les dues obres surrealistes de funcionament simbòlic es veu el moviment, però tot i així hi és present a l'evocar una reacció en cadena.

Com en **Equilibris / Tarda tranquil·la** (1984) de Peter Fischli i David Weiss. És una sèrie de fotografies que mostra unes escultures en equilibri precari. Les imatges estan preses just en el moment anterior al col·lapse. El títol que les defineix és ple d'ironia.

Fascinats per l'energia continguda en els conjunts d'objectes i mobles delicadament inestables que semblen que estan a punt de caure, decideixen aprofitar-la com a generadora reactiva a **The way things go** (1985), una sèrie de vídeos on el moviment i la transformació és global. Dins d'un gran magatzem buit, instal·len tot tipus d'objectes: pneumàtics, bosses d'escombraries, escales, sabó, bidons d'oli, sabates velles, globus, aigua, gasolina... organitzats de manera que es generin reaccions en cadena amb l'ajuda del foc, la pirotècnica i l'aigua com a activadors energètics.

Els elements es cremen, es belluguen, es dissolen, es desplacen, llisquen per una rampa, es cremen, es transformen... Tot un seguit de reaccions i moviments encadenats i continus fan que alguns elements surtin volant, que cubells d'aigua s'aboquin i facin pujar una espelma que crema un fil que aguanta a un pes que cau... Una reacció en cadena que fa que sembli que els objectes tinguin vida pròpia.





## Alteracions que anul·len funcions

El que distingeix Man Ray és la seva manera de transformar l'objecte associant-lo sistemàticament i de forma inesperada a un altre objecte.

**Le Cadeau** (1921) és el primer exemple de descobriment poètic. Està format per una planxa de metall a la qual ha enganxat 14 gavarrots. Aquesta obra la concep junt a Erik Satie el dia que inauguren una exposició a la Llibreria Six quan després de beure unes copes s'animen i en tornar a la galeria enganxen els 14 claus a la sola de la planxa i l'afegeixen a la exposició. És el primer objecte dadaïsta que es fa a França, però és molt pròxim als assemblatges poètics que es feien a Nova York.

L'alteració que anul·la la funció d'un l'objecte amb un canvi de dimensió, l'utilitza de manera significativa per l'escultor portuguès Isaque Pinheiro a **Pe de vento** (2011), on ha transformat un ventall, instrument emprat per a fer-se aire, format per un tros de paper amb forma de semicorona circular muntat sobre làmines de fusta mòbils al voltant d'un piu que permet desplegar-lo en forma de semicercle o plegar-lo amb les mans, en un instrument a mida dels arbres. Les làmines de fusta ara són taulons i el paper té els forats de les fulles i la vegetació de la natura d'on prové.



Man Ray  
**Le Cadeau**  
 1921  
 Ferro, claus  
 18 x 10 x 14 cm



Isaque Pinheiro  
**Pe de vento**  
 2011  
 Fusta, paper, llautó  
 270 x 480 x 30 cm



Isaque Pinheiro  
**A mà alçada**  
2011  
Fusta  
Mides variables



Un altra alteració de funció la veiem en els regles i metres que irònicament titula **A mà alçada** (2011). Es tracta d'una sèrie de retalls de fusta, torts i corbats en les quals ha gravat, a mà alçada, les línies que correspondrien als mil·límetres i centímetres dels regles i metres convencionals.

Igual que els originals són de fusta, de secció rectangular i en proporció de poc gruix, però no es podran emprar per traçar línies rectes i tampoc serviran per mesurar amb exactitud.



Marcel Mariën  
**L'Introuvable**  
1937  
Vidre, acrílic  
11 x 27 x 18 cm

A **L'Introuvable** (1937), l'escriptor, editor, cineasta i fotògraf Marcel Mariën manipula unes ulleres que se li han trencat i les transforma en un objecte surrealista icònic: una ullera amb un sol vidre.

L'alteració formal és a la vegada molt gran i molt petita. Gran perquè és evident que tots tenim dos ulls i que cap humà té l'amplada de cara com per portar aquesta ullera, i petit perquè manté el caràcter de les ulleres originals.

És una troballa casual que produeix un objecte ple de misteri.

La transformació que proposa Wolfgang Paalen a **Nuage articulé** (1937) és la de reflexionar sobre l'ús dels objectes.

Paraigua clàssic completament recobert amb retalls d'esponges naturals seques.

El fet de recobrir un objecte amb un altre sense que desaparegui la forma inicial és un tipus de transformació molt efectiva perquè no es perden les connotacions de l'objecte original i s'hi sumen les del material afegit.

Dels dos objectes se'n poden fer interpretacions subjectives. Aquest és, justament, el gran punt d'atracció. A part de les connotacions sexuals masculines quan el paraigua està tancat o femenines quan està obert, el paraigua és també símbol de la vida ordenada, prudent i burgesa. La intervenció de Paalen, però, és un intent de feminitzar el que és masculí, les esponges representen la feminitat i la pantalla oberta del paraigua, una flor oberta a punt de ser fertilitzada.

Les esponges absorbeixen l'aigua i com més plou, més pesa, i en lloc de protegir-te de la pluja, et perjudica i t'amenaça en descarregar sobre teu tota l'aigua acumulada.

El títol, **Nuage articulé**, fa referència a la naturalesa i a un acte mecànic. El núvol no pot desplaçar-se cap al cel sinó que està condemnat a quedar-se estancat al terra, que és com es presenta a la "Exposition internationale" de la Galerie des Beaux Arts de París el 1938.

El paraigua s'interpreta com un element fàl·lic masculí i simbolitza la fúria masculina surrealista per una anècdota que va tenir lloc davant d'un cinema de París. Un dia que havia plogut, un transeüent quasi li clava el paraigües a l'ull d'André Breton, que enfadat li pren i el trenca amb un cop de genoll. Els amics que l'acompanyaven, Desnos, Prévert, Tanguy, Péret i Duhamel l'imiten i trenquen els paraigües de l'altra gent. L'agitació de l'acte genera una satisfacció col·lectiva, una eufòria masculina que a partir d'aleshores associarà al paraigua. Potser per això és un element recurrent en pintures (René Magritte), en collage (Man Ray, Max Ernst) o en l'elaboració d'objectes ("Personnage" (1930) de Joan Miró).

A **Bread Bed** (1996) Jana Sterbak presenta un llit, el matalàs del qual és una immensa peça de pa en què es barregen la invitació al descans que s'associa amb el moble, l'alimentació, el sentiment de nostàlgia que produeix la constatació del pas del temps (les esquerdes del pa ressec) i la inutilitat del que se'ns ofereix (un llit que no podem fer servir).



Wolfgang Paalen

**Nuage articulé**

1937

Paraigua, esponges naturals

66 x 94 cm



Jana Sterbak

**Bread Bed**

1996

Acer, pa

107 x 105 x 166 cm



Maurice Henry  
**Hommage à Paganini**  
 1936  
 25 x 52 x 10 cm



**Hommage à Paganini** (1936) de Maurice Henry  
 Violí completament embenat com si hagués estat víctima d'un accident.

A diferència de la màquina de cosir embolicada de Man Ray, on no s'endevinava l'objecte amagat sota la manta, a les obres de Maurice Henry sí que es reconeixen els objectes: un violí, una pistola o un telèfon. El fet d'embenar-los com si fossin ferits de guerra és una manera metafòrica d'explicar els seus sentiments envers l'experiència bèl·lica.

Ai Weiwei  
**Violin**  
 1985  
 Mànec de pala, violí  
 63 x 23 x 7 cm

A **Violin** (1985) Ai Weiwei altera la forma del mateix objecte en substituir el mànec, les clavilles i la voluta per un tros de pal i el mànec d'una pala de cavar, similar a la que el seu pare utilitzava als camps de treball forçat.

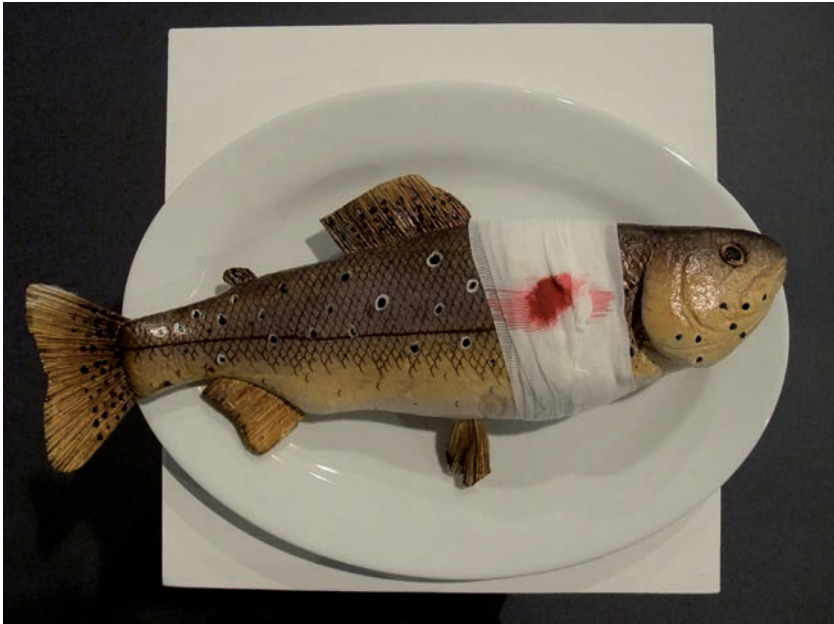


Maurice Henry  
**Dans les miroir**  
 1960  
 Pistola embenada

A **Dans les miroir** (1960), Maurice Henry presenta un revòlver completament embenat amb una taca vermella com si brollés la sang de l'interior del cos ferit.

Objector de consciència i molt preocupat pel medi ambient, explica a les seves notes autobiogràfiques l'impacte que li produeixen les escenes que veu en temps de guerra: els crits i patiment dels ferits davant l'hospital suplicant que algú els mati, soldats que es tiren per la finestra per no tornar al front... Són imatges que no l'abandonen mai. Comenta que és a la guerra on veu el primer "dripping", en els dolls de sang que volen per l'aire abans d'arribar al terra, i també el primer "Objecte insòlit", quan un obús es queda encallat en el marbre d'una xemeneia després de travessar una teulada i un terrat.

En algunes de les escultures de l'artista alemany Hans-Peter Feldman, aquest recorre a les benes i a la pistola perquè fan referència a



la mort sense dramatisme i amb molta ironia. A **Fish with bandage on porcelain plate** (2003) veiem un peix ferit damunt un plat de porcellana amb un embenatge que li tapa la ferida. A **How would you like to die?** (2003) pregunta a l'espectador com vol morir davant d'una pistola completament coberta amb ganxet.

La labor artesanal, associada a l'àmbit femení, suavitza, transforma i pacifica l'arma.

A **Loup-table** (1947) Victor Brauner altera la funció d'una taula.

Fill del gerent d'una serradora, apassionat de l'ocultisme i aficionat a sessions d'espiritisme, descobreix de ben petit les forces invisibles, el món real i el seu doble.

A **Loup-table** plasma aquestes inquietuds. El món real està representat per la taula de fusta i els esperits, pel llop. L'animal sembla dirigir l'agressivitat contra ell mateix, el morro està en posició atacant contra la pròpia cua i disposat a mossegar-la.

Les dues cares d'una mateixa moneda en la roda de la vida, esdevenir llop a partir d'una taula i taula a partir d'un llop. Traslladant-ho a l'art del s. xx podem observar com el que és primitiu ataca la modernitat. D'aquesta obra se n'han fet lectures que fan referència als fantasmes de l'autocastració.



Hans-Peter Feldmann  
**Fish with bandage on porcelain plate**  
2003  
Plat, peix artificial, bena

Hans-Peter Feldmann  
**How would you like to die?**  
2003  
Pistola, ganxet de cotó



Victor Brauner  
**Loup-table**  
1947  
Fusta, animal dissecat  
54 x 57 x 29 cm



Podem relacionar aquesta taula convertida en animal amb l'obra **Bitch** (1995) de l'artista anglesa Sarah Lucas. Es tracta d'una taula que Lucas converteix en una dona en posar-li una samarreta, uns elements que tenen forma de pit i un plàstic amb pèl que representa el pubis en una postura amb clares connotacions sexuals.



Sarah Lucas  
**Bitch**  
1995  
Diversos materials

**ALTERACIONS**  
INFLEXIONS I  
EXPOSICIONS DE CANVI  
DE PARADIGMA



El plantejament conceptual d'aquestes tres exposicions fa referència directa a les alteracions:

- A "Entre l'objecte i la imatge" perquè presenta obres l'àmbit d'investigació de les quals es troba entre la forma, la imatge i la representació, amb una particular i nova manera de treballar els materials, els nous procediments escultòrics, les innovadores estratègies creatives i els llenguatges plàstics inèdits. També perquè les obres s'articulen amb elements heterogenis, separats i diversos i per la manipulació oberta de l'espai escultòric presentant les obres com instal·lacions espacials.

- A "Magiciens de la terre" perquè el tema principal és l'alteritat que s'aborda relacionant obres d'artistes del primer món amb artistes de societats perifèriques, definides per Occident com "els altres" i també per la "nova" manera d'entendre l'escultura que té present la càrrega simbòlica dels materials i que presenta les obres i accions multidisciplinàries com a transformadores d'espais.

- A "Cocido y Crudo" perquè relaciona les cultures occidentals amb les no-occidentals amb la voluntat de reflexionar i construir la identitat cultural, per la manipulació d'objectes i formes ja existents i per presentar instal·lacions i muntatges híbrids i multiculturals.





ENTRE L'OBJECTE  
I LA IMATGE.  
ESCULTURA BRITÀNICA  
CONTEMPORÀNIA



# ENTRE L'OBJECTE I LA IMATGE. ESCULTURA BRITÀNICA CONTEMPORÀNIA

Centre cultural de la Caixa de Pensions,  
Palau Macaya, Barcelona, 1986

En l'exposició "Entre l'objecte i la imatge, escultura britànica contemporània" estudiarem obres de les tres alteracions:

- Alteració de material:

**New Stones – Newton's Tones** (1978) Tony Cragg utilitza restes de plàstic de rebuig com si fossin pedres de la tecnologia moderna per crear una composició cromàtica.

**Taxi** (1983) Tony Cragg unifica la percepció material amb guixades espontànies damunt la superfície d'un conjunt d'objectes.

**London Series: Estudi d'una tapa de claveguera amb pintura blava** (1985) i **Estudi d'un carrer. Empedrat amb clavegueres** (1979-80) la Família Boyle estudia fragments de les ciutats com ho farien uns arqueòlegs contemporanis i els copien amb molt realisme.

**Un Roure** (1973) Michael Craig-Martin afirma haver transformat un vas d'aigua en un roure basant-se en el concepte de la transsubstanciació, noció central de la fe catòlica.

**Llit** (1980-81) Antony Gormley realitza un llit amb llesques de pa de motlle.

**Fruits de la terra** (1978-79) Antony Gormley embolica objectes perillosos amb plom.

**Caverna** (1983) Antony Gormley realitza la silueta del seu cos amb plom.

**Elefant** (1984) Bill Woodrow transforma unes portes de cotxes per crear una narració formal on critica la relació dels països del primer món envers els del tercer món.



**Sis llocs secrets** (1983), **En busca de la montaña** (1984), **Madre como una montaña** (1985) Anish Kapoor aplica pigment en pols al damunt de formes senzilles per emfatitzar la seva vulnerabilitat i aconseguir la sensació que sembli que floten en l'espai.

- Alteració de dimensió:

**Gran Bretanya vista des del nord** (1981) Tony Cragg situa l'espectador davant el mapa de la Gran Bretanya fet amb objectes de rebuig per reflexionar sobre les dificultats econòmiques i socials que viu el seu país.

**Planxa, rellotge, imperdible, alicates** (1978) Michael Craig-Martin altera les dimensions de diferents objectes que dibuixa damunt la paret amb cinta adhesiva.

**Línia traçada en caminar** (1967) Richard Long dibuixa una línia caminant damunt un camp d'herba com si ho fes amb un llapis damunt un paper.

**Anglaterra** (1968) Richard Long talla flors en un prat per fer visible una marca efímera feta per l'home en la natura.

- Alteració d'ubicació espacial:

**World Series. Estudi d'un penya-segat de sauló** (1980) la Família Boyle transporta l'espectador a observar fragments de natura de qualsevol part del món com si fossin ocells que plangen damunt el paisatge.

**Conversa** (1985) Michael Craig-Martin genera un efecte visual que situa les cadires al davant o al darrera de la composició pictòrica.

**Foc elèctric, seient de cotxe, incident** (1981) Bill Woodrow desubica i manipula diferents objectes per narrar una història que sembla extreta d'una novel·la policíaca.

**Untitled** (1980), **Entre nosaltres dos** (1984) Richard Deacon genera unes formes obertes que inviten l'espectador a entrar-hi visualment.



“Exposició d’escultura anglesa que planteja qüestions, obres, vies d’investigació més que no pas mira de limitar la intencionalitat inherent en les obres. I ho fa tot acceptant, obertament, la falta d’homogeneïtat –de generació, dels objectes formals o dels temes tractats-, mentre tendeix a evocar les eternes qüestions de l’escultura: les possibilitats inherents dels materials, la manera com es relaciona l’objecte amb la imatge, la diversitat de propostes de les quals deriva la imatge, el diàleg entre els objectes que són escultura i els que no ho són...”<sup>1</sup>

Amb aquestes paraules defineix l’exposició Julian Andrews al pròleg del catàleg.

L’escultura anglesa arriba a Barcelona després de diverses mostres de la “Jove escultura catalana” realitzades a Barcelona i a Madrid, i també de tres edicions de la Fira d’Escultura al carrer de Tàrraga.

És l’oportunitat de comparar la trajectòria creativa tridimensional d’aquí amb la dels anglesos. En parla Teresa Blanch en el text “La increada llei britànica de visibilitat”, on afirma que aquesta exposició representa el resum dels darrers vint anys d’escultura britànica a la vegada que la veu com una oportunitat per no passar per alt els valors propis de l’escultura catalana i confrontar-los amb les raons internes que han arbitrat el desenvolupament de la tridimensió anglesa.

També és l’ocasió de veure obres realitzades amb materials ordinaris, però treballats i exposats de manera especial, i sobretot per descobrir actituds creadores singulars.

És la constatació de l’aportació anglesa de solucions creatives que esdevenen clau pel desenvolupament de l’escultura contemporània com ara la incorporació de materials i sistemes constructius diferents, l’ús d’objectes i imatges així com la potenciació dels valors expressius de l’escultura fragmentària.

Aquests fruits apareixen gràcies a la tasca d’artistes i mestres que precedeixen i ensenyen els “joves i nous” escultors com Henry Moore, Eduardo Paolozzi i Anthony Caro.

---

1 (British Council, Fundació Caixa de Pensions (Barcelona, Spain. Ministerio de Cultura., & Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros. Centre Cultural., 1986) pàg 14



### **Henry Moore**

Els influencia pel fet de treballar amb formes orgàniques, per mostrar les variades possibilitats de representació del cos humà i per executar amb valentia obres cada vegada més grans.

Les figures reclinades dels seus inicis mostren els buits corporals generats per les extremitats flexionades que se separen i tornen al cos. Les figures es van fent cada vegada més abstractes i més simples, amb formes còncaues i convexes que generen forats que penetren directament als cossos.

L'evolució de la seva obra cap a la simplicitat i la fragmentació té a veure amb el moment històric: les seqüeles de la segona guerra mundial, l'holocaust i la bomba atòmica i també la influència de la literatura del moment que defensa de manera similar una filosofia reductiva, com ara les obres de Jean-Paul Sartre.

### **Eduardo Paolozzi**

Els influencia pel fet d'utilitzar objectes industrials i peces de màquines que ja han perdut la seva funció original i per fer escultures que s'assemblen a artilugis que no són escultures.

La improvisació és un ritual a través del qual aconsegueix resultats inquietants com formes metafòriques, simbòliques i dramàtiques que ja no tenen la vitalitat de la màquina.

Aquest escultor anglès fill d'immigrants italians, que prefereix que el considerin un artista realista abans que surrealista o pop, esdevé un referent especialment per a Tony Cragg.

### **Anthony Caro**

És l'instigador d'una ortodòxia formalista a través de la influència que ha tingut el seu mestratge a la St Martin's School of Art de Londres, tot i que ell rebutja els extrems del formalisme. Trasllada a l'escultura l'interès pel contingut humanista amb la construcció de gestos expressius i les lliçons de la pintura, especialment del cubisme i l'expressionisme abstracte nord-americà.

Preocupat per la construcció d'una sintaxi expressiva amb el vocabulari dels objectes trobats i de les relacions entre les diferents parts de les obres, s'até a un sentit de la composició que prové de la influència de la pintura per unificar el tot.

La seva aportació més gran és importar aquest concepte de composició pictòrica a l'escultura considerant que aquesta no té només una vista "correcta", sinó que, des de qualsevol angle, es poden contraposar les diferents parts, de manera que resultaria impossible si l'obra fos un volum sòlid.

En el catàleg de l'exposició "Arte Inglese Oggi" sobre art anglès, realitzada a finals dels 70, David Thompson escriu que l'escultura britànica comparteix diverses característiques: la importància de les consideracions estructurals, la manipulació oberta de l'espai en lloc de modelar formes tancades i sòlides, el procés de relacionar elements separats en un tot articulat, el comportament funcional i la interacció d'una àmplia gamma de materials estructurals, la limitació de la retòrica i el gest pompós, i la intimitat del detall.

Moltes d'aquestes característiques es veuen en aquesta exposició juntament amb una gran presència del collage i el predomini dels valors visuals per damunt dels tàctils.

A la dècada dels 80, en totes les disciplines artístiques, hi ha molt més interès pel tema, el contingut, el concepte i la imatge que per la forma, l'estructura i la tècnica. És un moment on tot és molt més metafòric, on les associacions de conceptes i símbols són molt recurrents i en què hi ha una gran disponibilitat per expressar els problemes de la representació amb materials. Sembla que els artistes busquen alliberar-se de la història o agafar de la història només allò que més els interessa.

Respecte a l'objectivitat o la subjectivitat de l'art d'aquell moment, Lewis Biggs afirma: "Si una obra d'art perd la seva presència com a objecte, també perd la seva possibilitat d'objectivitat. Si una obra és massa subjectiva o egoista només es podrà entendre com a extensió del seu creador. La diversitat de les respostes únicament és possible pels objectes que defugen les categories de la comprensió contemporània, que salvaguarden la seva serenitat i objectivitat. L'art mai havia necessitat l'objecte amb tanta força."<sup>2</sup>

---

2 (British Council. et al., 1986) pàg 16

I continua “Per sobreviure, l’art cal que sigui estrany i exòtic. Cal que es desempallegui del creador per tornar a néixer en la ment de l’espectador. L’art, així com el podem veure en aquesta exposició, provoca l’especulació i l’experiència d’exotismes, l’experiència d’un objecte més enllà del subjecte.”<sup>3</sup>

Els artistes més joves d’aquesta mostra, tots dins la trentena, són els que a propòsit de l’objecte trobat, real o mental, critiquen els models de representació i obren una nova etapa amb un particular acostament a l’objecte, convertint la recent escultura anglesa en l’exponent màxim del nou objectualisme.

Aquest renaixement de l’objecte s’entén si es té present la crisi de l’objecte de la dècada anterior. Ara no és com en el Pop Art que tractava l’objecte com acumulació, tampoc com el Dadaisme que negava el principi de casualitat. El que ara mana és l’aparença.

Aquesta exposició és clau per a la formació escultòrica de tota una generació per diverses raons: és l’oportunitat de veure en directe unes solucions creatives i constructives innovadores i sobretot de veure els inicis d’aquests artistes, l’evolució futura dels quals seguirem des d’aleshores de manera còmplice.

Entendrem molt millor les obres posteriors de fibra de vidre i fosa de Tony Cragg; les immenses intervencions espacials d’Anish Kapoor; l’evolució de les passejades i intervencions a la natura de Richard Long; les adaptacions en diferents materials, inclosa la ceràmica, de les obres de Richard Deacon; els projectes multidisciplinaris i globals de la Família Boyle o els dibuixos instal·lats i la tasca docent de Michael Craig-Martin.

Comentaré les obres d’aquesta exposició que més m’han influït en la meva activitat escultòrica i docent, i que encaixen en aquest estudi.

---

3 (British Council. et al., 1986) pàg 16

## FAMÍLIA BOYLE

### World Series. Estudi d'un penya-segat de sauló

(1980)

Grup artístic format per Marc i Joan Hills i els seus dos fills Sebastian i Georgia, els quals s'afegeixen a la feina que els seus pares venen desenvolupant en el camp de l'art des de 1957. Marc Boyle mor el 2005, però la resta de la família segueix treballant en equip en múltiples projectes i continuant l'enorme projecte World Series que inicien als anys setanta.

El seu objectiu és fer un art on qualsevol element pot ser el protagonista com per exemple la terra, l'aire, el foc i l'aigua; els animals, els vegetals i els minerals; els insectes, els rèptils i les criatures d'aigua; els éssers humans i les societats; les funcions i fluids del cos humà; l'estructura dels somnis, entre d'altres.

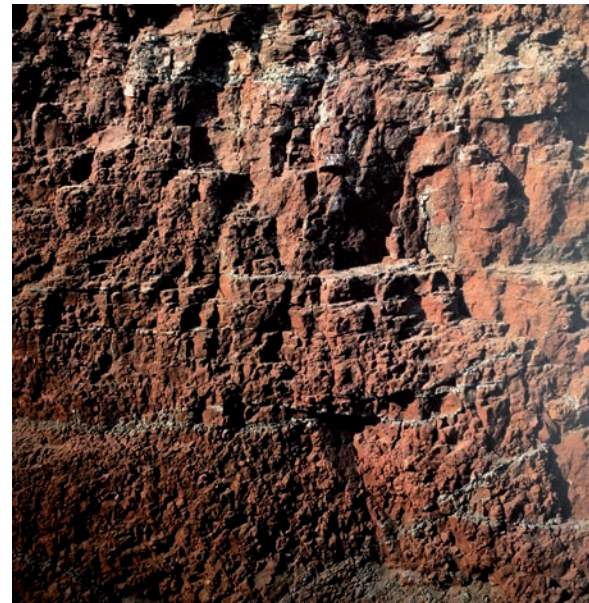
Els mitjans que utilitzen són molt diversos: actuacions, performances i esdeveniments, pel·lícules i projeccions, enregistraments de so, fotografia i microfotografia d'electrons, dibuix, pintura, assemblatge, escultura i instal·lacions.

Les sèries del món és el seu projecte més ambiciós i és el que els ha donat més reconeixement internacional. És una sèrie de treballs, amb els quals estudien, registren, documenten i copien, amb una gran precisió, llocs de la terra que trien a l'atzar. El seu objectiu principal és presentar de manera objectiva, descontextualitzada un fragment de la realitat realitzant peces úniques que suggereixen i ofereixen noves interpretacions del medi ambient.

Aquest fragment és d'un penya-segat de gran format en el qual s'aprecien les estratificacions de la terra amb uns blocs irregulars de color marró i unes línies més estretes de pedres de color gris.

Sovint, trien el lloc a reproduir de manera aleatòria, ja sigui tirant un dard o disparant amb un rifle en un mapa del món amb els ulls embenats. Aquesta selecció aleatòria serveix, sobretot, per afirmar que res està exclòs com a subjecte potencial de les seves obres, qualsevol fragment pot ser escollit per representar el conjunt.

Realitzen motlles d'escaiola de la superfície escollida i el recreen meticulosament utilitzant diferents materials per aconseguir la màxima fidelitat del lloc, combinant les pedres, terra, pols i branquetes del lloc, amb guix, pintura, laques i resines.



Família Boyle

#### **World Series**

1980

Fibra de vidre pintada



Intenten presentar una part de la realitat com la troben en el moment de la selecció, tenint en compte que l'objecte final no delati els rastres dels productes artificials utilitzats.

Amb el gran format i la minuciosa reproducció molt realista d'un fragment del paisatge ens mostren, de manera evident, una alteració de material. Però de manera més subtil també juguen a desubicar el fragment de la realitat copiat i l'espectador. El primer, el situen a la paret d'una sala d'exposicions i el segon, el transporten a un racó de món desconegut.

Qui miri solament la imatge del catàleg li resultarà difícil apreciar si és una fotografia de la natura o és una imatge definitiva de l'obra d'art. La sorpresa és distingir entre la realitat i l'artifici, entre la mimesi i la transformació.



### London Series: Estudi d'una tapa de claveguera amb pintura blava (1985) i Estudi d'un carrer. Empedrat amb clavegueres (1979-80).

La primera està formada per una claveguera de Londres amb restes de pintura, pedres, terra i restes de paviment esmicolat; i en la segona, de quasi quatre metres de llargada, unes tapes de clavegueres de ciment i metall en un paviment de llambordes i restes de ciment d'algun carrer de Londres.

Les dues obres estan realitzades només amb fibra de vidre i resina de polièster.

La versemblança, com en tots els seus treballs, és sorprenent, l'erosió i el color diferent de cada una de les llambordes, les pedres entre les juntes, la brillantor i desgast del metall...

Aquests fragments de ciutat ens recorden els estudis dels arqueòlegs quan estudien el present enlloc del passat amb la intenció de perpetuar-lo. Ens provoquen i estimulen una mirada diferent, una observació detallada del nostre entorn que en condicions normals no veiem.

La reproducció, perfecta, d'aquests fragments agafarà rellevància en el moment que aquest terra deixi d'existir, quan es pavimenti el carrer, o es cobreixin les llambordes amb una capa d'asfalt, o es canviï el model de tapa de claveguera. El present esborrarà el passat i aquestes escultures seran el testimoni del passat.



Família Boyle  
**London Series**

1980

Fibra de vidre pintada

## TONY CRAGG

### New Stones – Newton's Tones (1978)

Formada per objectes de plàstic que l'artista recull durant un parell d'hores d'un mes de maig prop de casa seva, a Wuppertal, Alemanya i que disposa al terra d'una manera especial.

Cragg agafa tots els materials de plàstic que troba, els classifica, deixant a banda els que són de color negre, blanc i platejat, també els que estan impresos i els objectes de seriació múltiple, com ara culletes de gelat. Tots els objectes restants els distribueix al terra en un rectangle de més o menys 2'5 x 3 m, seguint la seqüència aproximada de l'espectre de Newton: granat, vermell, taronja, groc, verd, blau clar, blau fosc i lila.

Tots els articles individuals, en estar organitzats per colors al terra, queden unificats formant un mosaic que en observar-lo des de la distància sembla que brilli i es desmaterialitzi com l'arc de Sant Martí. Tony Cragg altera l'ús inicial d'aquests objectes que ja no són útils sinó que han esdevingut "pedres" de la tecnologia moderna i, abans que desapareguin, els transforma en material artístic. Aprofita les seves qualitats de color, la seva càrrega simbòlica, la seva bellesa, l'al·lució poètica a l'arqueologia de cada dia i realitza grans intervencions pictòriques o, millor, grans composicions escultòriques.



Tony Cragg  
**New Stones – Newton's Tones**  
 1978  
 Plàstic  
 300 x 400 cm

Tony Cragg  
**Gran Bretanya vista  
des del nord**

1981

Plàstic, fusta, goma, paper i altres  
materials

440 x 800 x 10 cm



### Gran Bretanya vista des del nord (1981)

Obra mural composta per dos elements: la silueta de l'illa de Gran Bretanya, orientada de manera que el nord està a l'esquerra i una figura masculina de peu a l'esquerra de l'illa que sembla mirar el país des del nord, des d'una posició aliena.

A diferència de l'obra anterior, on tots els articles són de plàstic, en aquest cas incorpora per primera vegada objectes d'altres materials. En reconeixem alguns: un guant, una sabata, deixalles de construcció, retalls de fusta, trossos de plàstic i de metall. Tots són materials de rebuig que Cragg troba al carrer i als llocs de deixalles a l'oest de Londres, immediatament abans de l'exposició.

A distància, l'efecte visual del mosaic és decoratiu, però en acostar-t'hi t'adones de la veritable naturalesa dels materials i de com evocuen el sentiment de depressió que va inspirar l'obra, mitigat, en part, per la barreja multicolor dels objectes.

En un període de temps molt curt improvisa un grup d'obres noves perquè pocs dies abans de la inauguració a Londres, descobreix que la galeria superior de l'espai de Whitechapel és més gran del que pensava.



El resultat són intervencions de gran format de tema similar: les dificultats socials i econòmiques que assetgen el país, fet que el colpeix durant la seva visita a Londres.

Entenem aquesta obra com un complex retrat. Per una banda, ens presenta el seu autoretrat i per l'altra, la representació del seu país. Els dos realitzats amb objectes de rebuig que troba pels carrers. Objectes de producció massiva l'únic valor dels quals és el que els dona la seva funció, per tant en perdre-la ja no tenen el valor original. L'artista els rescata i els dona un sentit nou en fer-los servir per a un altre propòsit, els transforma, ja sigui com a valor cromàtic o com a pedra, una pedra de l'arqueologia contemporània.

El fet d'ubicar la seva silueta en posició de mirar el país des de fora és la manera de dir-nos que malgrat que visqui a Alemanya, és fill d'aquesta terra i està format de la mateixa matèria que la Gran Bretanya. El fet de viure lluny fa que quan torna al seu país se sent una mica estrany.

### Taxi (1983)

Unifica l'aparença d'una sèrie de mobles i objectes diversos, una fusta, un armari, un tub, una funda de violí, unes sabates... amb unes línies gestuals de color blanc.

Amb unes guixades de retolador aplicades a gran velocitat i amb espontaneïtat per damunt el munt d'objectes diferents l'artista aconsegueix una uniformitat visual que fa que ja no vegem els objectes de la mateixa manera.

En aquesta acció reconeixem la influència de la seva experiència laboral de mirar a través del microscopi mentre és auxiliar de laboratori a la National Rubber Producers Research Association (1966-1968) on ajuda a provar, manipular i desenvolupar diferents tipus de cautxú. Les línies són entramats que cobreixen el conjunt, n'alteren la imatge i imprimeixen un caràcter unificador.

Aquesta manera de transformar els objectes la repeteix més endavant quan incorpora claus de ganxo, armelles o cargols als objectes i els mobles de fusta.

Tony Cragg

**Taxi**

1983

Objectes pintats

240 x 100 x 90 cm





## MICHAEL CRAIG-MARTIN

### Un Roure (1973)

És una obra conceptual en la qual l'autor afirma haver transformat un vas d'aigua en un roure.

L'obra consisteix en un petit prestatge de vidre a la paret, dels que normalment es troben als banys, amb un vas de vidre transparent ple d'aigua. Craig-Martin escriu un text, amb una sèrie de preguntes i respostes, que acompanya els objectes i que es presenta imprès i enganxat a la paret a prop del prestatge de manera que l'espectador el pugui llegir amb facilitat. En el text, l'artista afirma que el got d'aigua s'ha transformat en un roure. Les preguntes sondegen la impossibilitat evident de l'afirmació de l'artista, com per exemple "El que vostè ha fet no ha estat simplement dir-ne roure, d'aquest vas d'aigua?", o "Però el roure només existeix en la ment". Les respostes mantenen la convicció de la transformació, si bé admeten que "El roure hi és físicament present, però en forma de vas d'aigua. (...) És una cosa imperceptible i inconcebible".

L'autor amb l'obra, es refereix a com l'ambició i el poder de l'art són capaços d'aconseguir que l'espectador miri, llegeixi i a més s'ho cregui. Aquesta és la finalitat de l'obra, l'acte de fe que demana a l'espectador.

L'alteració que proposa Craig-Martin es basa en el concepte de la transsubstanciació, la noció central de la fe catòlica en la qual es creu

Michael Craig-Martin

**Un Roure**

1973

Vidre, aigua, prestatge, text

15 × 46 × 14 cm



Q: To begin with, could you describe this work?  
A: Yes, of course. What I've done is change a glass of water into a full-grown oak tree without altering the accidents of the glass of water.  
Q: The accident?  
A: Yes. The colour, feel, weight, size ...  
Q: Do you mean that the glass of water is a symbol of an oak tree?  
A: No. It's not a symbol. I've changed the physical substance of the glass of water into that of an oak tree.  
Q: It looks like a glass of water ...  
A: Of course it does. I didn't change its appearance. But it's not a glass of water. It's an oak tree.  
Q: Can you prove what you claim to have done?  
A: Well, yes and no. I claim to have maintained the physical form of the glass of water and, as you can see, I have. However, as one normally looks for evidence of physical change in terms of altered form, no such proof exists.  
Q: Haven't you simply called this glass of water an oak tree?  
A: Absolutely not. It is not a glass of water any more. I have changed its actual substance. It would no longer be accurate to call it a glass of water. One could call it anything one wished but that would not alter the fact that it is an oak tree.  
Q: Isn't this just a case of the emperor's new clothes?  
A: No. With the emperor's new clothes people claimed to see something which wasn't there because they felt they should. I would be very surprised if anyone told me they saw an oak tree.  
Q: Was it difficult to effect the change?  
A: No effort at all. But it took me years of work before I realised I could do it.  
Q: When precisely did the glass of water become an oak tree?  
A: When I put water in the glass.  
Q: Does this happen every time you fill a glass with water?  
A: No, of course not. Only when I intend to change it into an oak tree.  
Q: Then intention causes the change?  
A: I would say it precipitates the change.  
Q: You don't know how you do it?  
A: It transcends what I feel I know about cause and effect.  
Q: It seems to me you're claiming to have worked a miracle. Isn't that the case?  
A: I'm flattered that you think so.  
Q: But aren't you the only person who can do something like this?  
A: How could I know?  
Q: Could you teach others to do it?  
A: No. It's not something one can teach.  
Q: Do you consider that changing the glass of water into an oak tree constitutes an artwork?  
A: Yes.  
Q: What precisely is the artwork? The glass of water?  
A: There is no glass of water any more.  
Q: The process of change?  
A: There is no process involved in the change.  
Q: The oak tree?  
A: Yes, the oak tree.  
Q: But the oak tree only exists in the mind.  
A: No. The actual oak tree is physically present but in the form of the glass of water. As the glass of water was a particular glass of water, the oak tree is also particular. To conceive the category 'oak tree' or to picture a particular oak tree is not to understand and experience what appears to be a glass of water as an oak tree. Just as it is imperceptible, it is also inconceivable.  
Q: Did the particular oak tree exist somewhere else before it took the form of the glass of water?  
A: No. This particular oak tree did not exist previously. I should also point out that it does not and will not ever have any other form but that of a glass of water.  
Q: How long will it continue to be an oak tree?  
A: Until I change it.

que el pa i el vi es converteixen en el cos i la sang de Crist, ahora que conserva les seves aparences de pa i vi. La capacitat de creure que un objecte és una realitat diferent a la que el seu aspecte físic indica, requereix una visió transformadora.

Aquestes actituds i maneres de fer estan al centre dels processos de pensament conceptual, de manera que els valors intel·lectuals i emocionals, s'atorguen a les imatges i objectes. Craig-Martin utilitza la fe religiosa com una metàfora d'aquest sistema de creences que considera essencial per a l'art.

### Planxa, rellotge, imperdible, alicates (1978)

Dibuixos murals de gran format de tots els objectes del títol, superposats en una composició equilibrada.

Els contorns dels objectes estan resseguits amb cinta adhesiva molt estreta de color negre que l'autor enganxa directament damunt la paret blanca. Malgrat que alguns d'aquests treballs són de petit format, l'artista sempre vol que s'instal·lin només en parets i com a màxim dues vegades.

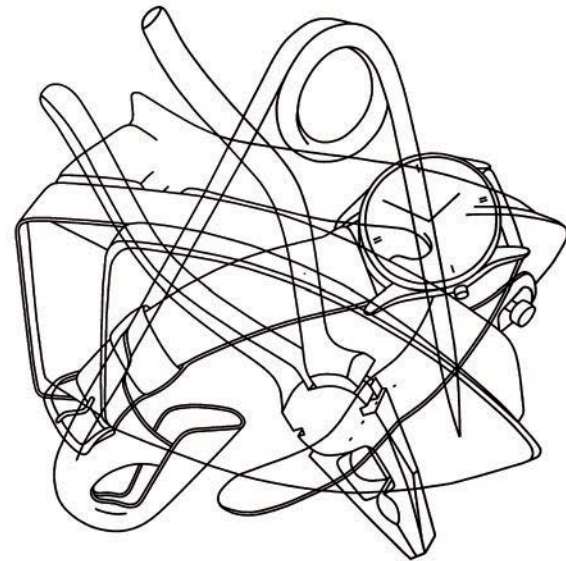
El fet de dibuixar solament amb la línia, és la manera més abstracta de fer-ho. Amb l'eliminació de tots els sorolls visuals s'arriba més a prop de l'essència de l'objecte i a la vegada és la manera més fàcil de generar imatges icòniques.

Aquests dibuixos demostren fins a quin punt es poden reconstruir tots els atributs i característiques dels objectes d'una manera molt simple, esquemàtica i sense estil. Paradoxalment, aquesta voluntat repetida constantment és la que genera un estil.

Aquesta obra és una de les poques obres en les quals els objectes són transparents, per tant les línies s'emboquen entre elles generant una xarxa desorientadora.

Com és habitual en les seves composicions, altera, modifica i no respecta les proporcions dels objectes, de manera que l'imperdible és de la mateixa mida que la planxa, i el rellotge de polsera és més gran que les alicates.

Craig-Martin utilitza els dibuixos dels objectes com paraules i els compon com si escrivís frases. El fet d'ampliar-los a proporcions no naturals, sense coherència entre ells, i ubicar-los en perspectiva incrementa la seva tridimensionalitat.



Michael Craig-Martin

**Planxa, rellotge, imperdible,  
alicates**

1978

Cinta adhesiva

## Conversa (1985)

Més pictòrica que les anteriors, està formada per dues composicions murals independents que dialoguen entre elles, on el protagonista és el dibuix d'unes cadires realitzat en línia d'acer damunt una composició geomètrica de colors.

Dues cadires, estil anys 70 disseny de Marcel Breuer, encarades, una mirant a l'altra. A diferència de l'obra anterior, la línia és d'acer, la de l'esquerra és negra i la de la dreta és vermella, però segueix el mateix estil de dibuix, simple i amb perspectiva.

Darrera les cadires hi ha dues formes geomètriques de colors intensos que provoquen un efecte visual pictòric perquè els contorns de les cadires d'acer canvien de color quan passa per davant, la negra canvia a blanc i la vermella a groc.

L'obra de Craig-Martin relaciona la realitat i la seva imatge en transformar els objectes mitjançant el dibuix, la imatge i la pintura.

En termes generals podem afirmar que el seu treball s'ocupa de la naturalesa de la representació i el paper de l'espectador, principalment a través dels objectes quotidians, banals i sense càrrega simbòlica. L'ús quotidià és el que reafirma la qualitat d'objecte dels utensilis domèstics en el dia a dia i els dona un aire de certesa que no tenen ni les paraules ni les imatges.

Craig-Martin els pren com a models per a obres d'art, seguint la lògica del concepte de ready-made, establert al 1917 per Marcel Duchamp quan titula Fountain a un urinari.

Michael Craig-Martin  
**Conversa**  
1985  
Acer, alumini, oli  
175 x 335 x 24 cm





Richard Deacon  
**Untitled**  
 1980  
 Fusta laminada, reblons  
 300 x 290 x 290 cm

## RICHARD DEACON

### **Untitled (1980), Entre nosaltres dos (1984)**

Estructures voluptuoses que emboliquen l'espai formant bucles mentre l'ocupen i el seccionen. Són dibuixos espacials tridimensionals de línia, més que de massa sòlida, de manera que l'aspecte de la forma varia molt a causa de la intersecció visual de les diferents parts. Prolifereixen els detalls vistos, ja sigui l'excés de cola que vesca per fora de les làmines de fusta, els reblons per unir les peces de metall o els cargols o dispositius per fixar-les fins a tal punt que perden el seu sentit com a punts d'articulació i unió entre les parts, amb la qual cosa passen a ser elements de decoració, com una textura que es repeteix en tota la superfície.

Són obres obertes que inviten l'espectador a entrar-hi visualment.

El que impacta de les seves obres és l'escala, o són molt més grans o més petites que la mida humana, però mai de mida natural.

Al llarg de la seva carrera Deacon ha posat tant èmfasi en el llenguatge com ho fa en la materialitat. Són escultures abstractes i sinuoses, fetes amb diversos materials, com la fusta laminada, acer inoxidable, ferro corrugat, policarbonat, marbre, argila, vinil, escuma, cuir, tela...



Richard Deacon  
**Entre nosaltres dos**  
 1984  
 Acer galvanitzat, lona, reblons  
 214 x 397 x 31 cm



## ANTONY GORMLEY

### Llit (1980-81)

Com en moltes de les seves obres inicials realitza un lloc per dormir. En aquest cas realitza una doble imatge especular del seu cos jacent, delimitat amb les mossegades de les diferents capes de llesques de pa de motlle.

Per fer el llit utilitza 8640 llesques que primer asseca i després les submergeix en parafina abans d'apilar-les en capes per produir la forma final, deixant a la part central el volum en negatiu del cos de l'artista.

En aquesta obra veiem clares connotacions del ritual catòlic del sagrament de la comunió, en el qual es menja el cos de Crist transformat en pa.

La religió influencia el seu treball tant per la seva estricta educació catòlica com pel seu interès pel budisme, fet que el porta a viatjar a l'Índia i a Sri Lanka entre 1971 i 1974.

Antony Gormley

#### Llit

1981

Pa, parafina

28 x 220 x 168 cm

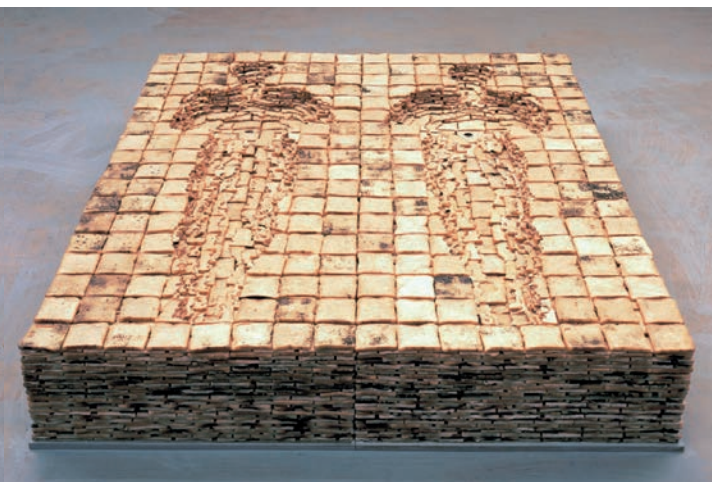
Antony Gormley

#### Fruits de la terra

1979

Objectes, plom

L'alteració de material de fer un llit amb pa fa referència al cicle de la vida, tant des del punt de vista material com formal. Pel que fa al material, la inevitable transformació de l'aliment durant la digestió fa que ens convertim en allò que mengem i a la vegada, la descomposició natural afavoreix el naixement d'un altre organisme. Des del punt de vista formal, el llit és la ubicació habitual per a la concepció, el naixement i la mort, amb la qual cosa es converteix en l'espai on es formalitzen els processos de transformació de la vida.



## Fruits de la terra (1978-79)

Obra formada per tres formes recobertes de plom, les quals són objectes ergonòmics, dissenyats per ser agafats amb la mà i, en certa manera, perillosos: un matxet, un revòlver i una ampolla de vi.

Els embolica amb innombrables capes de làmines de plom, suavitzant i aïllant la toxicitat dels objectes, de manera que semblen fruites o vegetals.

En aquesta obra utilitza les connotacions del plom com a material aïllant i ens demostra que el significat seria completament diferent, tant si els objectes interiors no fossin perillosos com si el material exterior no tingués tanta càrrega simbòlica.

## Caverna (1983)

Cos recobert amb una làmina de plom amb els ulls dibuixats al daunt.

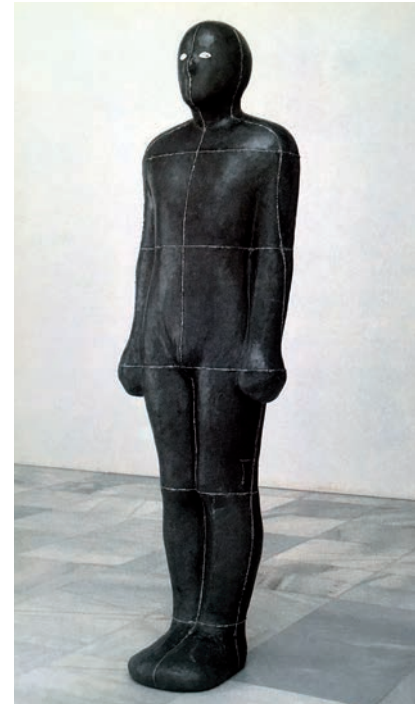
Aquesta obra està influenciada per una sèrie d'escultures de guix que representen llocs per dormir que l'artista realitza a principis de la dècada del 1970, abans d'anar a l'escola d'art.

Per fer-les, cobreix uns cossos ajaguts al terra amb uns draps xops de guix que, un cop secs, ubica de peu en l'espai com si fossin tendes que amaguen i tapen un cos arraulit.

L'any 1980, Gormley comença a utilitzar el seu propi cos, com a eina i com a material per a la seva obra, així el seu cos esdevé el seu principal camp d'investigació artística. Des de llavors, no para d'explorar sobre la relació física i espiritual del cos com si fos el contenidor físic de la part invisible de l'ésser humà, dels seus sentiments, dels seus pensaments i de la seva imaginació.

Seguint les pautes dels primers treballs amb tela i escaiola, realitza motlles del seu propi cos que omple amb una làmina, generalment de plom, que sembla amagar a l'interior la seva silueta alta i prima.

Aquestes làmines són una noció d'ell mateix. A l'interior, el cos ja no hi és, solament hi ha l'aire buit, l'absència es converteix en metàfora de l'infinit.



Antony Gormley

### **Caverna**

1985

Plom, guix

Mida natural

## ANISH KAPOOR

### Sis llocs secrets (1983), En busca de la montaña (1985), Madre como una montaña (1985)

Són escultures de formes geomètriques realitzades amb materials senzills com escaiola o fusta i cobertes de pigment pur en pols, de color blanc, vermell, blau i groc que els donen pes i entitat.

Són obres que tenen ressonàncies a divinitats de la tradició hindú per la influència del viatge que Kapoor fa a l'Índia el 1979, després d'haver-ne marxat als disset anys.

És una estada curta, però intensa. Ell considera aquest viatge com un catalitzador per consolidar els canals que està investigant, tant estètics com de color. Redescobreix el pensament indi pel que fa a la valorització dels contraris, es retroba amb materials pobres i amb els brillants pigments de colors primaris. En aquest procés de maduració fon l'aprenentatge europeu i la tradició asiàtica. A partir d'ara es mostra com un artista consolidat i les seves obres comencen a tenir títols. Ho confirmen els seus primers treballs amb pigments de colors en pols que fa al seu retorn.

Anish Kapoor

**Sis llocs secrets**

1983

Fusta, guix, pigments

115 x 425 x 60 cm

Kapoor crea escultures que combinen materials simples amb formes geomètriques i orgàniques. En el moment d'aquesta exposició, explora la matèria, el buit i el color.

La seva experimentació cromàtica està molt vinculada als colors brillants de la seva terra natal: el groc, el blau, el blanc, el negre i el vermell. Ell no té cap simbolisme específic dels colors, tot i que admet que la seva obra ha generant una convenció, segons la qual el vermell és el centre, el blau és la part divina del vermell i el groc és la part passional del vermell. A partir de finals de la dècada dels anys noranta, el vermell fosc és el color que guanyarà protagonisme, i que



per a ell, és el que millor representa a l'Índia. Treballa intensament aquest color en diferents obres fetes amb cera, resina, silicona i també en les grans instal·lacions realitzades amb membrana de PVC.

Les seves propostes artístiques, d'una poètica particular, fàcilment reconeixible, aconsegueixen establir un equilibri perfecte entre les complexes relacions de sensibilitat i de pensament, cultura oriental i occidental, trobant el nexa d'unió entre les diferents religions o millor dit entre les diferents espiritualitats sense anomenar-ne cap en concret, sobretot pel que fa a la percepció de l'ésser, la transcendència, els estats de l'existència i els estats d'aspiració ideal que poden estar relacionats amb l'èxtasi religiós.

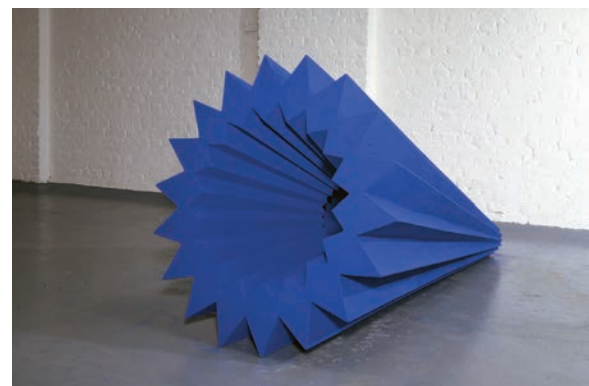
Els pigments de colors en pols alteren completament la visió de l'obra en difuminar els límits i provocar la il·lusió que les superfícies són canviants, indefinides i vulnerables i aporten la sensació que leviten.

L'aureola del voltant dels objectes els dona una qualitat etèria i suau que evita que t'hi puguis atansar i els puguis tocar, fet que s'associa a l'element sagrat. Per això moltes de les seves obres tenen una vida estrictament limitada al lloc on s'han produït. L'espectador es troba forçat a mantenir una distància respectuosa, a quedar-se fora.

En elles també mostra el seu interès pel poder de la llum, explorant el resplendor i la brillantor i també aconsegueix un efecte visual particular que fa que algunes peces semblin que estan flotant en l'espai. Aquesta vibració tant pictòrica, accentua aquest efecte de moviment; les obres semblen que estan en plena transformació, en ple procés d'autocreació.

El conjunt segueix un dels sistemes adoptats per Kapoor per crear la sensació d'un lloc especial i específic, que consisteix en l'ús de la multiplicitat. Diferents formes inconnexes que s'interrelacionen, quant a l'escala, la forma i el color, arriben a formar una unitat. La unió dins de la desunió, la recerca de la continuïtat, propòsit essencialment religiós.

Amb els anys, la seva obra evoluciona en simplicitat i contundència i és, sobretot en les seves obres d'escultura abstracta pública a gran escala, on demostra molta destresa en el domini de la proporció, l'escala, la matèria, la forma, els materials i l'espai.



Anish Kapoor

**En busca de la montaña**

1985

Fusta, guix, pigments

Anish Kapoor

**Madre como una montaña**

1985

Fusta, guix, pigments





Richard Long  
**Línia traçada en caminar**  
1967

## RICHARD LONG

### Línia traçada en caminar (1967)

Realitza aquesta obra en un dels viatges que fa en autostop quan encara és estudiant per anar de casa seva a la Saint Martin's School of Art de Londres.

Entre parada i parada s'atura en un camp a Wiltshire, on camina endavant i endarrere fins aplanar l'herba, moviment que altera l'homogeneïtat de la superfície i genera una línia que és visible amb l'ajuda de la llum del sol.

Amb les seves accions i la seva diferent manera d'entendre el procés de creació ajuda a redefinir l'escultura a la dècada de 1970. Sempre amb el paisatge com a protagonista treballa amb mitjans molt diferents com la fotografia, l'escultura i l'escriptura. Troba resultats a partir de l'acció d'un passeig, la col·locació especial de pedres en el paisatge, amuntegar-ne al terra de la galeria o pintar les parets amb les mans xopes de fang.

Viatja i camina per tot tipus de terrenys. Les seves intervencions artístiques sempre les fa en espais naturals nets, sense signes d'altres éssers humans i mai són permanents, ja que els materials que utilitza, pedres, fang i petjades dels seus passos són absorbits pel medi ambient. Ho documenta amb text i fotografies.

Aquesta peça demostra que troba el seu personal llenguatge visual molt aviat i anticipa el seu interès en la pràctica de l'art performatiu amb intervencions físiques en el paisatge.

A partir d'aquest moment, amplia els seus passejos a regions salvatges de tot el món on deixa marques de signes abstractes senzills i a formes geomètriques arquetípiques.



Richard Long  
**Anglaterra**  
1968

### Anglaterra (1968)

En un camp de margarides a Ashton Park prop de casa seva a Bristol Downs, recull les flors al llarg de dues línies d'intersecció per formar una 'X'. El treball existeix fins que les margarides creixen de nou.

Registrar un símbol en un prat ple de flors blanques és una manera de fer evident la presència de l'home en la natura i en aquest cas, amb aquesta gran intersecció és una manera contundent de marcar un lloc.

## BILL WOODROW

### Elefant (1984)

És una escultura de gran format, una part de la qual està instal·lada al terra i l'altra a la paret. És una composició feta amb portes de cotxes i transmet una aterridora i alhora triomfant imatge del Tercer Món, perquè presenta un cap d'elefant com si fos un trofeu amb la qual l'autor representa el fantasma del colonialisme que Europa porta en el seu subconscient.

El cap d'un elefant, amb el crani i la trompa fet amb retalls de portes de cotxes de diferents colors: vermells, blaus, crema o negres i que està penjat a la paret com un trofeu. Tot i que els colors del metall es mantenen vius, la pintura s'ha desgastat en algunes zones i revela el metall original dels panells abans de ser pintats. Les orelles són també retalls d'uns mapes, grans i vells amb noms de colònies, que l'autor troba llençats en un contenidor d'escombraries.

El retall d'Amèrica del Sud forma l'orella esquerra i el d'Àfrica, l'orella dreta; els dos continents encara pertanyen al Tercer Món. Amb aquesta alteració, sembla que l'artista ens suggereixi que cal escoltar el món explotat, ignorat i menyspreat per Occident.

Aquests mapes estan suspesos a la paret, com ho estarien en una aula de qualsevol escola. Les restes sense retallar pengen a curta distància a cada costat del cap i estan connectades a les orelles amb una cinta de paper trenat.



Bill Woodrow

**Elefant**

1984

Portes de cotxe, mapes, aspirador

385 x 820 x 465 cm

La part final de la trompa està feta amb la mànega d'una aspiradora que aguanta una pistola automàtica falsa formada també amb retalls de planxa de metall de color negre.

La trompa amb la pistola està just al damunt d'un gran cercle format per deu portes de cotxe de diversos colors, amb la part exterior retallada i mirant cap amunt. Els retalls que els falten són els retalls amb els quals s'ha fet el crani de l'elefant. Les deu portes en cercle al terra simbolitzen les vores d'un pou d'on surt l'arma.

Amb les característiques del material amb el qual realitza aquesta obra, l'autor critica la quantitat de material de rebuig que el primer món envia al Tercer Món.

### **Foc elèctric, seient de cotxe, incident (1981)**

Aquesta obra demostra que l'objecte es pot apropiari el paper principal d'un conflicte mitjançant transposicions metafòriques.

L'obra està formada per un seient de cotxe de color vermell al davant d'una estufa elèctrica ubicada al terra. Al seient no hi ha ningú assegut, però té al damunt una pistola formada per retalls de l'estufa a la qual encara està connectada per una mena de cordó umbilical del mateix material.

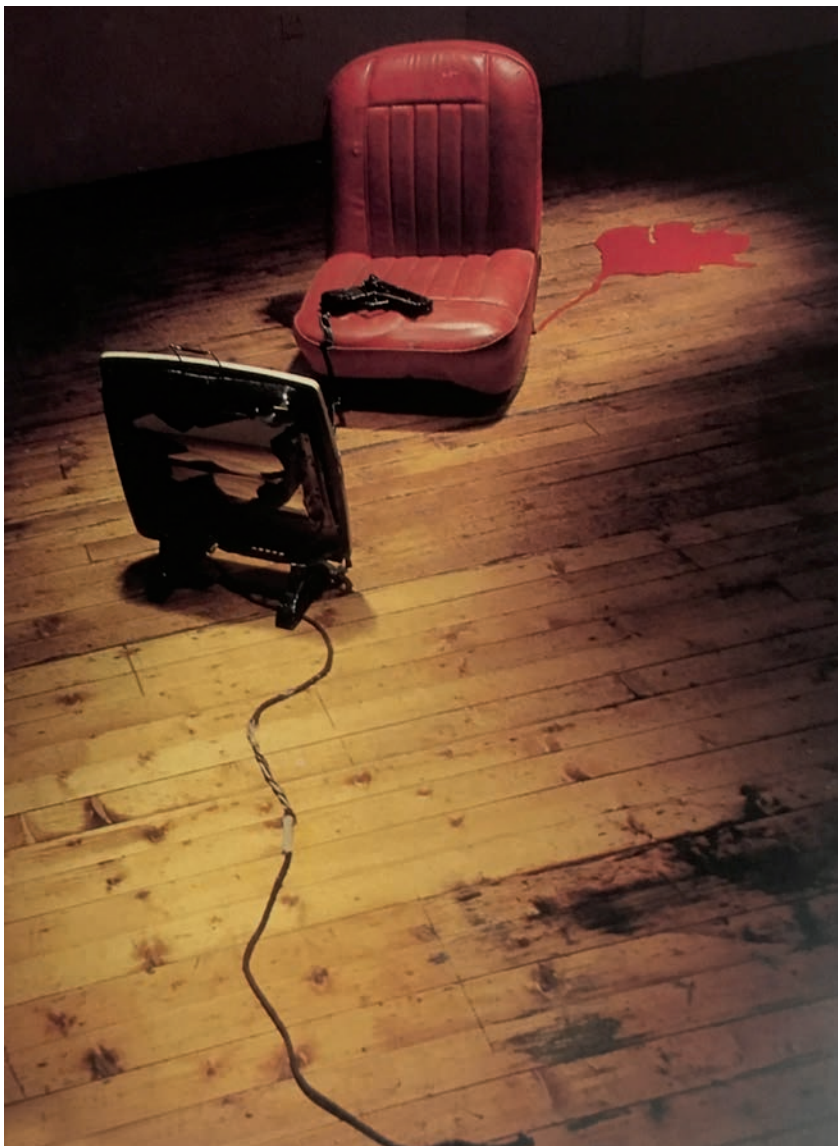
El seient vermell també està retallat per la part posterior del que ha sortit projectada al terra una taca i com en el cas de la pistola, tampoc està deslligada de l'objecte d'on prové.

De cada un dels dos objectes originals, l'estufa elèctrica i el seient de cotxe, en surt un altre: una pistola i una taca vermella com si fos una taca de sang.

Amb una intervenció simple i plena de connotacions metafòriques, el conjunt ens narra una història que sembla extreta d'una novel·la policíaca, com si estiguéssim davant l'escena d'un crim.

El seu treball es caracteritza per l'ús de tot tipus de materials i objectes que es troben en dipòsits de ferralla, escombraries o llençats pel carrer, des d'objectes quotidians, mobles o electrodomèstics fins a automòbils. Woodrow els transforma i manipula seguint el simple procés de tallar i doblegar com ho fariem amb una capsa de cartró, i els dona un context completament nou sense que perdin la identitat original.

El tret més característic de les seves obres és el fet d'incorporar un element narratiu.



Bill Woodrow  
**Foc elèctric, seient de cotxe,  
incident**  
1981  
Diversos materials

Quan retalla parts dels objectes, aquests s'allunyen de la forma original i generen altres formes, que es mantenen connectades per una mena de cordó umbilical. Aquest recurs simple l'ajuda a no perdre el lloc d'on prové i a reforçar el caràcter narratiu. El resultat són obres tridimensionals, mimètiques, objectes de disseny personal, sovint força estereotipats, imatges metafòriques que expliquen històries. Semblen escenes de caire il·lusionista, novel·les policíiques amb referències a la por, a les relacions entre l'home i les màquines o a la destrucció del planeta.



MAGICIENS  
DE LA TERRE





# MAGICIENS DE LA TERRE

Aquesta exposició es presenta simultàniament al Centre Georges-Pompidou i al Grande Halle de la Villette de París l'any 1989.

De l'exposició "Magiciens de la terre" estudiarem obres de les tres alteracions:

- Alteració de material:

**Boat emptying, stream entering** (1989) Marina Abramović realitza coixins de pedra per transmetre l'energia personal d'acord amb les creences dels aborígens australians.

**Per poi diluirsi disperdendosi nel tempo... E le cinquanta poesie del sufi Berang** (1988) Alighiero e Boetti transforma unes paraules escrites en cal·ligrafia àrab en lletres llatines mitjançant tècniques artesanals tèxtils amb l'objectiu d'unir dues cultures molt distanciades.

**Le baiser du rhinocéros** (1989) Rebecca Horn realitza un giny elèctric similar a dues banyes de rinoceront per evocar el contacte i intercanvi entre dos pols oposats.

**Un jour, en liesse, les lions de Dulcie September cracheront de l'eau** (1989) Hans Haacke transforma una font en un símbol a favor dels drets humans amb l'ajuda del color.

**Com construire cathédrales** (Missao, Missoes) (1987) Cildo Meireles combina materials per construir una metàfora molt clara i directa per denunciar la tràgica pèrdua de vides humanes per culpa de la religió i el comerç.

**Bonjour M. Orwell 1984** (1989) Nam June Paik construeix un giny electrònic per denunciar la dependència actual dels "mass media" i l'excés d'informació.

**Taüts de fusta pintats** (1988) Kane Kwei & Papa Joe transforma taüts en formes que evocuen somnis i desitjos dels difunts.

- Alteració de dimensió:

Red Earth Circle, Cercle de terre rouge **(1989) Richard Long pinta, amb les mans molles d'argila, un immens cercle** per evocar el cercle de la vida.



**From the Entropic Library** (1988-89) Claes Oldenburg – Coosje Van Bruggen realitzen un conjunt d'objectes en gran format per evocar la inevitable destrucció de la selva africana per l'activitat humana.

**Verso Nord e attraverso** (1989) Giovanni Anselmo crea una gran brúixola per qüestionar la relació Nord - Sud.

**Tres columnas y un enano** (1988) Juan Muñoz ens proposa un canvi d'escala amb l'ajuda d'unes columnes i la figura d'un nan per fer-nos reflexionar sobre el que és estrany.

- Alteració d'ubicació espacial:

**One millions years past - A tous ceux qui ont vécu et sont morts** (1970-71) On Kawara manipula calendaris amb l'objectiu de fer que els espectadors siguin conscients del seu lloc en la història donant materialitat al pas del temps.

**Lli, vidre, or** (1988) Marc Couturier reproduïx una escena inspirada en cerimònies religioses per parlar del que és terrenal i del que és celestial.

**Articulated Lair** (1986) Louise Bourgeois crea un espai de protecció i refugi.

**Les Bougies** (1987) Christian Boltanski modifica un espai, amb les ombres d'unes figures de fil de metall situades davant d'espelmes, per evocar preocupacions universals, com ara la vida i la mort.

**Homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement** (1985-1988) Ilya Kabakov transforma un espai de casa seva en un laboratori d'escapament espacial per denunciar l'opressiu règim comunista de la Unió Soviètica.

**Santa Comida, Holy Food** (1984-1989) Antoni Miralda crea una instal·lació de caràcter cerimonial per reflexionar sobre la història colonial del tràfic d'esclaus i com se'ls va imposar el cristianisme.

**Relation-Semence** (1986) Tatsuo Kawaguchi proposa un espai de record del trauma d'Hiroshima amb l'objectiu d'evitar la repetició d'una catàstrofe similar.



Amb la participació de 101 artistes, es proposa definir l'art global des d'una òptica comissarial, on es contrasta l'art occidental més avançat amb obres d'artistes actius d'altres societats definides per Occident com "els altres".

El comissari Jean-Hubert Martin, que aleshores era director del Musée d'Art Moderne de París, convida artistes de tots els continents en un moment en què l'art contemporani es desenvolupa exclusivament dins el perímetre de les fronteres d'Europa i Amèrica del Nord.

Durant anys duu a terme la recerca d'artistes en dues direccions diferents. Per una banda, busca artistes amb una pràctica creativa arrelada en les cultures antigues, resistents al post colonialisme, en lluita contra el totalitarisme i especialment interessats en l'obertura de les cultures emergents; i per una altra, artistes occidentals perfectament integrats en les xarxes de comunicació, però amb inquietuds de diàleg intercultural.

Aquests últims produeixen obres que responen a la singularitat del xoc cultural i fan visibles obres dels nous artistes, els "invisibles", els que estan fora del circuit i dels països habituals.

És la primera exposició on no es té en compte l'origen geogràfic de la pràctica artística; abans les exposicions internacionals tenien com a àrbitre global dels valors artístics, Occident; hi havia una hegemonia de les sensibilitats occidentals.

Entre els 101 artistes participants a la mostra s'hi veuen obres d'escultura i intervencions espacials sorprenents. Entre ells: Marina Abramovich, Giovanni Anselmo, Alighiero e Boetti, Christian Boltanski, Louise Bourgeois, Marc Couturier, Hans Haacke, Rebecca Horn, Ilya Kabakov, On Kawara, Richard Long, Cildo Meireles, Antoni Miralda, Juan Muñoz, Claes Oldenburg – Coosje Van Bruggen o Nam June Paik.

Seguidament comentarem les obres que aquests artistes presenten a "Magiciens de la terre". Com que tots han tingut una evolució artística coneguda i reconeguda, el lector veurà aquests comentaris com una evidència del que cada un d'ells ha continuat investigant. Tots ells exploren les alteracions de material, de dimensió i d'ubicació es-

pacial com a generadores de nous significats en l'art contemporani i les obres que presenten en són un bon exemple. No les podem englobar en tres apartats diferents i separats perquè moltes utilitzen més d'una alteració per aconseguir el seu objectiu.

També mencionarem el treball de dos artistes que estan fora dels circuits de l'art del primer món; les propostes d'aquests dos artistes encaixen molt bé en aquest estudi: Kane Kwei & Papa Joe i Tatsuo Kawaguchi.



## MARINA ABRAMOVIĆ

### Boat emptying, stream entering (1989)

L'obra consisteix en 12 escultures - coixins de quars rosa de 10 x 20 x 12 cm disposats a la paret a diferents alçades, uns a l'alçada del cap, altres a la del cor i altres a la del sexe.

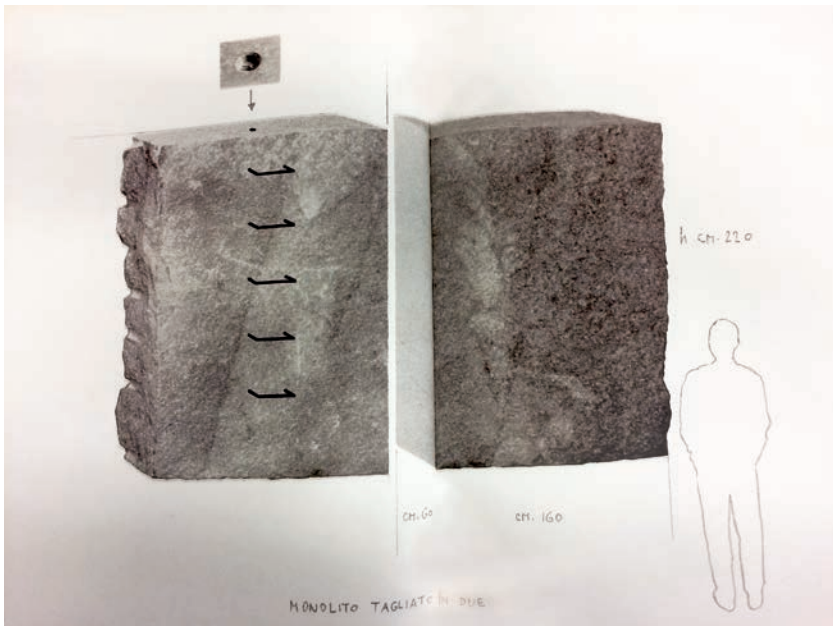
En aquesta obra, l'artista iugoslava juga amb l'alteració material, ara el coixí és dur i fred tot el contrari del que és normalment, càlid, tou i confortable.

L'espectador ha d'escollir entre totes les combinatòries possibles: un sol coixí, que pot ser el del cap, el del cor o el del sexe; dos coixins, que poden ser cap i cor, cap i sexe o cor i sexe; o tres coixins, el del cap, el del cor i el del sexe.

L'objectiu de l'elecció, més elevat que el de donar comoditat a l'espectador, és el de transmetre la seva energia, d'acord amb les creences dels aborígens australians.

Marina Abramović  
**Boat emptying, stream entering**  
1989  
12 coixins de quars rosa  
10 x 20 x 12 cm

Proposa la transformació d'un càlid coixí tou en un coixí fred i dur, fet de pedra i l'ubica en una paret; d'aquesta manera porta l'espectador al límit, tal i com ha seguit fent en les seves instal·lacions i performances posteriors.



Giovanni Anselmo  
**Verso Nord e attraverso**  
 1989  
 Granit gris, 2 elements  
 220 x 160 x 60 cm cada un

## GIOVANNI ANSELMO

### Verso Nord e attraverso (1989)

Ocupa l'espai amb un monòlit de granit de quasi 5 metres de llargada tallat en dos amb 6 ferros a tall d'escales i una brúixola encastada a la roca.

El títol de l'obra qüestiona la relació Nord i Sud amb la següent pregunta: "És perquè la brúixola apunta al Nord que hem oblidat durant tant de temps el Sud?"

## ALIGHIERO E BOETTI

### Per poi diluirsi disperdendosi nel tempo...

#### E le cinquanta poesie del sufi Berang (1988)

L'artista italià presenta 50 teles brodades de gran format. Es tracta d'un recull de 50 poemes èpics i agnòstics titulat "Naghma ye Bis-mil" (El cant ferit) que el Mestre Berang Ramazan li lliura amb la finalitat que, amb el seu esforç, ajudi a difondre la cultura de la nació heroica de l'Afganistan i, especialment, la d'aleshores, el període ple de sang, llàgrimes, resistència i Jihad.



Alighiero e Boetti  
**Per poi diluirsi disperdendosi nel tempo... E le cinquanta poesie del sufi Berang**  
 1988  
 Tela brodada  
 110 x 110 cm cada una





Alighiero e Boetti  
**Per poi diluirsi disperdendosi  
 nel tempo... E le cinquanta poe-  
 sie del sufi Berang**  
 1988  
 Tela brodada  
 110 x 110 cm cada una

Boetti proposa una alteració material amb unes teles brodades amb paraules, amb una composició similar a obres anteriors. Comença a brodar lletres el 1973 que generalment són capitals i llatines, amb el cos molt gruixut i cada una encaixada dins d'un quadrat, que a la vegada és d'un color diferent al fons. La repetició de quadrats, un a costat de l'altre, formen una quadrícula de colors molt variats.

Dones afganes de Peshawar (Pakistan) broden aquest poema sufi damunt les teles de més d'un m<sup>2</sup> cada una. La imatge general de les 50 teles és de tons càlids, grocs, taronges i vermells amb contrapunts de blaus i verds.

En aquesta obra, la “dolçor” de l'escriptura sufi deixa pas a la geometria de les lletres majúscules.

L'autor, a través d'un llenguatge silenciós i colorista, ens parla de pensaments tan breus com aforismes i tan precisos com fórmules màgiques.

Malgrat que busca l'equilibri entre allò intel·lectual i allò sensible, entre ordre i desordre, entre individualitat i col·lectivitat aconsegueix sempre resultats poètics i icònics amb un gran poder comunicatiu carregats d'emocions.



## CHRISTIAN BOLTANSKI

### Les Bougies (1987)

L'obra consisteix en 33 relleixes de metall que sostenen unes figures de fil de coure d'entre 4 i 12 cm i unes espelmes que en projecten l'ombra a la paret. Les figures, molt simples, recorden dibuixos primitius i infantils. La sala, completament fosca, està il·luminada solament per la llum de les espelmes.

Amb aquests recursos mínims transforma completament l'espai.

El moviment de la flama fa que l'ombra de la figura sembli que està ballant una dansa macabra. Amb aquest senzill muntatge transforma completament l'espai del museu en un espai teatral on l'espectacle està protagonitzat pel ball d'unes siluetes al ritme de la flama de les espelmes.

En aquesta instal·lació escultòrica, que ens remet al Mite de la caverna de Plató, Art i Xamanisme es donen la mà i provoquen reflexions



al voltant del sentit de la vida, de la mort, la memòria i la identitat cultural. Sembla voler conjurar les pors infantils a la vegada que relata les memòries d'un adult sobre la mort i el que és desconegut.

Al treball de Boltanski hi ha sempre referències a la memòria, a la mort, a la identitat personal i cultural i a les reflexions sobre el significat de la vida que, a la vegada, són preocupacions universals comunes a totes les religions i cultures, així com l'ús de les espelmes en cerimònies religioses.

Tot això també està relacionat amb la seva pròpia biografia. La seva mare, catòlica, va amagar sota el terra de l'apartament, on vivien a París, el seu pare, jueu, durant l'ocupació nazi. Ell va néixer un mes després de l'alliberament de la capital de França per part de les tropes aliades.

L'experiència familiar de viure la complexitat de dues cultures, la catòlica i la jueva, aporta al seu treball l'interès per les múltiples capes de significats, ja siguin de dolor, por, pèrdua, memòria i mort.

Utilitza materials pobres i senzills per emfatitzar el caràcter espiritual i emocional de les seves obres. Boltanski és com un alquimista, amb el poder de transmutar el plom en or, fa alguna cosa esplèndida a partir del no res.

Christian Boltanski

### **Les Bougies**

1988

Metalls diversos, espelmes

25 suports: 30 x 11 x 4 cm

Figures: mides variables entre 4 i 12 cm



Louise Bourgeois  
**Articulated Lair**  
 1986

Acer pintat, cauxú  
 Alçada 336 cm

## LOUISE BOURGEOIS

### Articulated Lair (1986)

Consisteix en una cel·la modular articulada realitzada amb panells metàl·lics, pintats en blanc i negre, que formen un espai tancat. S'intueix un espai de retir. Al centre, un solitari tamboret convida l'espectador a seure-hi, a pensar, a meditar, mentre observa les peces orgàniques de cauxú negre que pengen davant els panells. Aquestes, són les úniques habitants fixes del cau, la finalitat de les quals és despertar emocions a l'espectador, ja siguin d'atracció o de repulsió. Des de fora, el visitant pot mirar a l'interior i obtenir, així, diferents perspectives a través dels buits que hi ha entre els panells.

L'artista considera aquesta cel·la com la primera de totes, malgrat que no utilitza aquest terme fins al 1991. A diferència del que caracteritza moltes de les cel·les posteriors, en aquesta s'hi pot entrar i sortir a través de dues portes independents.

Tot i aquesta faceta voyeur, Bourgeois la va concebre com un refugi. El títol anglès Lair, que en català significa "cau", remet al niu o a la cova d'un animal, un espai ocult o protegit.

“El cau és un lloc protegit en el qual es pot entrar per trobar refugi. A més, compta amb una porta del darrere per la qual un pot escapar-se. Altrament, no seria un cau. Un cau no és un parany”<sup>1</sup>.

1 (Bourgeois et al., 2016)

## MARC COUTURIER

### Lli, vidre, or (1988)

Consta de dues campanes de vidre col·locades sobre d'una mitja lluna de fusta daurada molt prima fixada a la paret damunt les campanes hi ha una tela de lli.

Tot el conjunt té un joc de colors preciosos que reflecteixen la llum, la blancor del lli, el color excepcionalment blanquinós de la fulla de pa d'or i la transparència del vidre de les campanes que varia segons l'hora i la claror del dia.

L'artista francès, amb materials simples i canvis subtils que ens parla d'allò que és terrenal i d'allò que és celestial. Són composicions que evocuen allò que és sagrat i remetent a rituals cristians, amb un evident caràcter de santedat, com ofrenes per deixar espai a l'esperit. L'hòstia és un símbol d'espiritualitat que porta implícit la idea de transcendència, per la significació que li dona la religió cristiana.



Marc Couturier

**Lli, vidre, or**

1988

Tècniques mixtes

183 x 47 x 43 cm

## HANS HAACKE

### Un jour, en liesse, les lions de Dulcie September cracheront de l'eau (1989)

Transformació d'una font pública en un símbol per la lluita a favor dels drets humans en homenatge a Dulcie September, l'activista antiapartheid assassinada a París el 29 de març de 1988, l'any anterior a l'exposició.

Ho fa incorporant les tres franges horitzontals del color de la bandera de l'ANC, la franja inferior de color groc, la del mig de color verd i la superior de color negre.

L'artista alemany omple la bassa de la font amb aigua negra simbolitzant el petroli, els lleons del voltant els pinta de daurat simbolitzant l'or, i la font de color verd. Del mig de la font hi ha un pal amb dos banderes, la de l'ANC i la de Sudàfrica. El conjunt representa una font de poders i conflictes.



Hans Haacke

**Un jour, en liesse, les lions de Dulcie September cracheront de l'eau**

1989

Intervenció damunt la font pública de la Grande Halle de la Villette





Rebecca Horn  
**Le baiser du rhinocéros**  
 1989  
 Metall, motor elèctric

Ilya Kabakov  
**Homme qui s'est envolé dans  
 l'espace depuis son  
 appartement**  
 1981-1988  
 Instal·lació. Diversos materials  
 280 x 242 x 613 cm



## REBECCA HORN

### Le baiser du rhinocéros (1989)

Aquesta obra està formada per dues formes metàl·liques connectades a la corrent elèctrica que, amb l'ajuda del títol, ens permet imaginar que són dues banyes de rinoceront. Un motor elèctric genera una descàrrega que les connecta amb un arc voltaic, transferint electrons d'un elèctrode a l'altre, fet que evoca un intercanvi similar a un petó fent referència a la creença xinesa que les banyes de rinoceront són afrodisíacues.

L'artista alemanya transforma objectes i materials en artefactes sorprenents.

## ILYA KABAKOV

### Homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement (1985-1988)

L'artista d'Ucraïna transforma un espai privat en un laboratori d'escapament espacial.

La instal·lació consta de dos espais, un passadís i una habitació. El primer té les parets completament empaperades amb diaris, cartells i papers de propaganda comunista, també hi ha uns abrics i un barret penjats. El segon es veu a través de les esclotxes de la porta feta amb taulons; amb la intenció d'ocultar l'intent de fugida a possibles visitants de l'appartament.

L'habitació està moblada amb un llit mal plegat, cadires, una d'elles amb roba, alguns plats, taulers, un llum, unes sabates i una maqueta de la ciutat amb un fil de ferro que marca la trajectòria del cosmonauta. Les parets estan cobertes amb cartells, pintures, dibuixos de la catapulta, croquis, plans de vol, càlculs de trajectòria i textos.

Al centre de l'habitació es troba el protagonista de la instal·lació: la catapulta feta amb molles i cintes elàstiques que, aparentment, ha impulsat a l'espai a l'habitant de l'appartament a través del sostre, foradant-lo i deixant al terra una pila de runa.

Tots els detalls de l'espai, juntament amb la il·luminació i, més recentment, el so, estimulen la imaginació de l'espectador.

L'artista fa aquesta obra al seu estudi de Moscou per primera vegada el 1985 i el munta per ensenyar-lo als seus amics i el desmunta quan

marxen, per por que les autoritats el descobreixin.

Aquesta obra ens explica la realització del somni utòpic d'un home a l'estil d'un conte rus, que com la majoria de la gent russa, ha somiat en volar i en les últimes dècades en escapar de l'opressiu règim comunista. Aquest projecte el duu a terme dos anys abans de poder marxar cap a l'oest, per tant expressa poèticament el seu particular somni de fugida de l'estat soviètic a la vegada que és una burla dels desitjos ingenus d'escapament.



## ON KAWARA

### One millions years past - A tous ceux qui ont vécu et sont morts (1970-71)

Artista expatriat japonès, un dels pioners de la pintura conceptual i de l'art electrònic, presenta 10 volums de pàgines mecanografiades.

**One Million Years** està composta per dues parts: la primera, **Past**, està dedicada a tots els que han viscut i que ja han mort i va des de l'any 998.031 aC fins al 1969 dC; la segona, **Future**, està dedicada als "últims", i comença l'any 1993 dC i acaba l'any 1.001.992 dC.

A petició de l'artista, s'han llegit fragments dels llibres, en veu alta en diferents llocs del món. La gravació d'aquestes lectures és el que utilitza Kawara en les seves instal·lacions. La primera vegada és el 1969 i la lectura dura una setmana. És l'any del festival de música de Woodstock, moment de grans protestes civils contra la guerra del Vietnam, i de la primera arribada de l'home a la lluna.

On Kawara

### One millions years past - A tous ceux qui ont vécu et sont morts 1970-1971

10 volums de pàgines mecanografiades

30 x 24 x 8 cm cada un



On Kawara  
**One millions years past - A tous ceux qui ont vécu et sont morts**  
 1970-1971  
 10 volums de pàgines mecanografiades  
 30 x 24 x 8 cm cada un

A principis del 2004, la South London Gallery del Regne Unit organitza una altra lectura contínua a Trafalgar Square que dura set dies i set nits.

En una pràctica artística que combina pintures, telegrames i postals, Kawara manipula calendaris amb l'objectiu que els espectadors siguin conscients del seu lloc en la història donant una mena de materialitat al pas del temps.

Aquests calendaris enumeren els anys i proporcionen la mesura visual del temps i de la insignificança de la història humana. El seu interès rau en com la nostra societat utilitza les dates per capturar el caràcter fugisser del temps.

L'obra més coneguda de Kawara fins a la data és la seva sèrie "Avui en dia", una col·lecció de quadres petits, horitzontals i rectangulars, cadascun amb un fons de color sòlid i simple text blanc. El contingut de cada pintura és la data en què és executada i encara que normalment la data és en anglès, hi ha obres realitzades mentre viatja pel món on els noms dels mesos estan en altres llengües. Els detalls de cada obra estan rigorosament registrats per Kawara, al darrere de cada peça hi ha retallades i enganxades notícies del dia, les quals acaben de completar l'obra.



Richard Long  
**Red Earth Circle**  
 1989  
 Argila del riu Avon  
 1200 x 2000 cm

## RICHARD LONG

### Red Earth Circle, Cercle de terre rouge (1989)

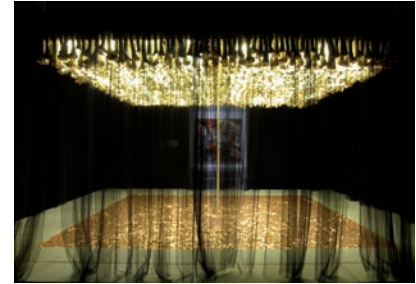
Un immens cercle pintat amb les mans i l'argila del riu Avon damunt un mur de 12 x 20 m.

L'artista anglès, es col·loca dins la cistella d'una grua des d'on pinta la paret, deixant-hi el rastre dels dits i els esquitxos de la barbotina, i dibuixa un cercle perfecte, però de contorns imprecisos.

Al davant, al terra, sis membres de la comunitat aborigen Yuendumu d'Austràlia (Yam Dreaming) pinten, amb terres ocres barrejades amb herbes de colors, una composició simbòlica que representa la pluja que, per sota dels núvols, cau damunt la terra.

Amb formes simples que són símbols universals ens mostra el cercle de la vida.





## CILDO MEIRELES

### Com construir catedrals (Missão, Missões) (1987)

Obra formada per 2.000 túbies de bou, 700 hòsties, 600.000 monedes de Brasil, cortines de punt negre, ocupa un espai de 6 x 6 m.

Aquesta instal·lació és la més explícitament religiosa i commemora les missions jesuítiques a Amèrica del Sud entre 1610 i 1767.

Una catifa quadrada formada per més de 600.000 monedes cobreix el terra i des del punt central, una prima columna blanca d'hòsties, la connecta a un sostre suspès del qual pengen més de 2.000 túbies de bovins darrere unes cortines de punt negre.

Amb aquesta obra, Meireles fa referència al fet que els missioners van tractar d'eradicar el canibalisme de la població indígena, el que ells consideraven la més salvatge de les pràctiques.

En canvi el desig dels religiosos d'absorbir i reemplaçar les creences i pràctiques de les poblacions indígenes és també una forma de canibalisme cultural, en oferir-los el consum del cos de Crist en el sagrament de la comunió seguint la litúrgia de la religió cristiana.

L'autor brasiler rep la influència del seu pare, treballador del Servei de Protecció de l'Índia, responsable dels drets dels membres de la tribu indígena i instigador de les primeres proves legals contra els assassinats per motius racials.

Meireles construeix una metàfora molt clara i directa per denunciar la tràgica pèrdua de vides humanes per culpa de la religió i el comerç.

Cildo Meireles

### Com construir catedrals (Missão, Missões)

1987

2.000 túbies de bou, 700 hòsties.

600.000 monedes de Brasil, cortines negres

600 x 600 cm

Antoni Miralda

**Santa Comida**

1984-1989

Instal·lació. Diversos materials



## ANTONI MIRALDA

### Santa Comida, Holy Food (1984-1989)

L'artista català presenta aquesta instal·lació de caràcter cerimonial per primera vegada al Museo del Barrio de Nova York el 1984.

És una reflexió sobre la història colonial del tràfic d'esclaus i com se'ls va imposar el cristianisme.

El protagonista és el menjar que s'ofereix a les divinitats Orishas, Déus de la regió africana Ioruba que, amb el culte de diverses generacions que van arribar a Cuba, Brasil, Haití, Puerto Rico, Amèrica Central i els Estats Units, sobreviuen i conviuen amb el Santoral Catòlic.

L'origen de la Santeria es troba en aquest fenomen de sincretisme. Menjar i religió coincideixen en la vida quotidiana dels Ioruba fins al punt que, gran part de la seva supervivència com a cultura, es deu precisament al ritual al voltant del menjar. En un ritual festiu s'ofereix a cada Déu Orisha els aliments que li són propis segons els seus atributs.

L'obra està formada per 7 altars dedicats a les divinitats més destacades compartits amb les divinitats equivalents del culte Vudú i del Cristianisme. Des d'un punt de vista frontal, l'espectador veu la imatge del Déu africà i quan es desplaça cap a un costat o cap a l'altre, en un lateral de les lames veu les divinitats equivalents del culte Vudú i de la religió Cristiana. Aquestes imatges estan rodejades de menjars i productes alimentaris vinculats a cada Déu, respectant el color, l'estètica i la utilitat dels objectes que li són propis.

La instal·lació segueix l'estètica kitsch de les “Botàniques” botigues-supermercats de santeria afrocaribenya, on es poden trobar des d'aliments fins a herbes curatives, des d'imatges i estàtues a perfums, olis, espelmes o productes i objectes per a rituals.

L'obra s'acompanya de la versió bolero de “Angelitos negros” que popularitzà Antonio Machín i que esdevé himne contra la discriminació racial.

## JUAN MUÑOZ

### Tres columnas y un enano (1988)

L'escultor espanyol presenta una obra en la qual un nan es troba en mig de tres columnes amb una forma i estètica representatives de la cultura híbrida àrab-espanyola.

Utilitza els tres elements arquitectònics per crear un espai dins l'espai expositiu i principalment per ubicar el personatge “freakie”.

Juan Muñoz utilitza sovint personatges amb deformitats o rareses en moltes de les seves instal·lacions. Recorden els dels antics espectacles ambulants o els personatges de la programació televisiva actual. Però el que interessa a l'artista és conèixer la sensació d'estranyesa que aquests desperten als espectadors quan apareixen en contextos i actituds similars a les normals.

Vivim en una societat que tot tendeix a ser homogeni i tot el que s'aparta dels canons es considera estrany. En les seves obres, busca remoure aquesta part nostra mostrant personatges de races indeterminades fora dels canons establerts donant-li el protagonisme d'obra d'art.

## CLAES OLDENBURG – COOSJE VAN BRUGGEN

### From the Entropic Library (1988-89)

Obra formada per un conjunt de llibres, quaderns i un mapa d'Àfrica parcialment rossegats per uns suposats ratolins gegants que no apareixen a l'escena i recolzats per dos aguantallibres també erosionats i mig caiguts. Un representa la tecnologia amb un motor fora borda i l'altre, la natura amb el cap d'un elefant. La desintegració arriba fins i tot a la bombeta de llum que està damunt el conjunt.



Juan Muñoz

### Tres columnas y un enano

1988

4 elements de terra cuita

3 columnes: 235 x 37 cm,

224 x 37 cm, 235 x 37 cm

Nan 97 x 40 x 31 cm



Claes Oldenburg – Coosje Van Bruggen

### From the Entropic Library

1988-89

Tela, fusta, metall, poliestirè expandit, espuma de poliuretà, resina epoxi, làtex

442 x 899 x 315 cm

Nam June Paik  
**Bonjour M. Orwell 1984**  
1989  
Diversos materials  
780 cm llargada



## NAM JUNE PAIK

### Bonjour M. Orwell 1984 (1989)

L'artista coreà presenta una obra que suggereix una reunió interactiva entre la cultura oriental i occidental en fer una carrossa construïda amb televisors i fragments de cotxes il·luminada amb llums de neó. Recorda el típic palanquí de les bodes coreanes, una mena de caixa o llitera en la qual, homes o animals, transporten persones importants en una gran part d'Àsia.

Aquesta obra fa referència a la unió de la societat occidental amb l'excés d'informació mediàtica i denuncia la dependència que tenim en la imatge.

Kane Kwei & Papa Joe  
**Taüts de fusta pintats**  
1988  
Mides variables



Els dos artistes que estan fora els marges de l'art realitzat pel primer món i que les seves propostes encaixen molt bé en aquest estudi són: l'africà Kane Kwei & Papa Joe i el Japonès Tatsuo Kawaguchi.

## KANE KWEI & PAPA JOE

### Taüts de fusta pintats (1988)

L'inici del treball el trobem quan el seu oncle, pescador de Ghana, en sentir que s'estava morint, demana al seu nebot fuster, que li faci un taüt com el seu vaixell. Aquest primer encàrrec familiar el fa popular i des de llavors, les famílies riques enterren els seus morts en taüts amb les formes representatives d'un fet culminant de la vida del difunt, ja sigui representant un èxit, un somni, un desig o una característica de la seva personalitat. Per exemple, en l'exposició hi ha un cotxe Mercedes, una ceba, una casa, una àguila, una llagosta, un elefant i uns peixos, tots realitzats amb fusta pintada, amb una



tapa que s'aixeca o es desplaça i amb els interiors folrats amb roba. N'han fet també en forma d'avió, bíblia, guitarra, càmera de fotos, walkman, equip de música, fruites, animals,...

En el moment que alguns d'ells van ser comprats per una parella de galeristes de Los Angeles, aquests taüts figuratius passen de ser objectes de disseny a ser reconeguts internacionalment com un símbol de la creació contemporània a l'Àfrica, en ser seleccionats per participar en diverses exposicions, les més destacades: *Magiciens de la terre* el 1989 a París i *Àfrica Explores* el 1992 en el New Museum of Modern Art de Nova York.



Kane Kwei & Papa Joe  
**Taüts de fusta pintats**

1988

Mides variables

## TATSUO KAWAGUCHI

### **Relation-Semence (1986)**

L'autor japonès presenta una instal·lació que recorda el trauma d'Hiroshima. A les parets penja uns receptacles de plom amb llavors a l'interior per assegurar la supervivència en cas d'un nou desastre nuclear. Amb el mateix objectiu, disposa en el terra, uns tubs segellats plens de terra, aigua i aire.

Al llarg de la seva carrera, Kawaguchi utilitza la connexió entre allò que és visible i allò que és invisible com a base conceptual. Les plantes i les llavors li ofereixen una manera de visualitzar el pas del temps i d'entendre el cercle de la vida.



Tatsuo Kawaguchi

### **Relation-Semence**

1986

90 barres de 8 x 5 x 160 cm cada una

L'Exposició **Magiciens de la terre** inaugura un nou enfocament de la història de l'art, mostrant als països occidentals que existeix l'art contemporani fora d'Occident. El que importa és on sorgeix l'art com a identificació personal, no si està fet al Nord o al Sud.

El 2014, al Centre George Pompidou s'organitza un homenatge a aquesta nova manera d'entendre la realitat artística amb una exposició històrica de **Magiciens de la terre**. Els anys han donat la raó als que es van arriscar apostant per un model d'exposició completament diferent al que s'havia vist fins aleshores.



COCIDO Y CRUDO





# COCIDO Y CRUDO

Museo Reina Sofia de Madrid, 1994

A l'exposició Cocido y Crudo analitzarem obres de les tres alteracions:

- Alteració de material:

**Slumber** (1994) Janine Antoni transforma el moviment del seus ulls mentre dorm en una manta que teixeix en el mateix espai expositiu emfatitzant el subconscient com a part del procés de creació.

**Porteria de futbol** (1994) Wim Delvoye presenta una porteria de futbol com si fos una vidriera religiosa per denunciar el caràcter mediàtic dels dos fenòmens de masses, el futbol i la religió.

- Alteració de dimensió:

**Central Bank of Nigeria** (1994) Jean-Baptiste Ngnetchopa talla bitllets de gran format en fusta per denunciar imposicions culturals, pràctiques colonials d'explotació i l'actitud materialista de la societat.

**La D.S.** (La Deessa) (1994) Gabriel Orozco fa més estret un cotxe clàssic francès canviant completament la seva funció i simbologia.

- Alteració d'ubicació espacial:

**Sin título** (1994) Svetlana Kopystiansky converteix un espai expositiu en un gimnàs – biblioteca amb l'ajuda d'un munt de llibres per ironitzar sobre la idea d'un cos en forma i un esperit equilibrat.

**La casa viuda** (1993) Doris Salcedo ubica en l'espai expositiu un conjunt de portes, finestres i capçals desballestats per parlar de la mort i la soledat de les cases que han estat abandonades quan els seus habitants han mort.

**Lo mejor del verano** (1994) KCHO situa l'espectador sota una barca, com si s'hagués ofegat al mar igual que molts "balseiros" de Cuba intentant arribar als EUA.

**Corps étranger** (1994) Mona Hatoum obliga l'espectador a observar gravacions de l'interior del seu cos dins un espai tancat.

**Sin título** (de Barajas a Paracuellos de Jarama, a Torrejón de Ardoz, a Coslada y al Reina Sofía) (1994) Rirkrit Tiravanija transforma un dels passadissos del Reina Sofía en una escena de pícnic per facilitar la comunicació entre l'artista i els visitants de l'exposició.

L'objectiu principal d'aquesta exposició és donar a conèixer una problemàtica comuna entre cinquanta-cinc artistes provinents de vint països diferents dels anomenats primer i tercer món: la construcció de la identitat cultural.

Així com estudiar la relació entre la cultura occidental i les no-occidentals, redimir la preponderància del discurs i la mirada de la primera sobre les cultures alienes i revisar el mite que comencem essent primitius i acabem civilitzats amb la voluntat de corregir-lo o destruir-lo.

També és l'oportunitat de reivindicar les estètiques minoritàries i assenyalar els problemes d'índole global desenvolupats en la cultura postcolonial.

El nom **Cocido y Crudo** és un joc que estableix el comissari i crític d'art nord-americà Dan Cameron amb el títol de l'assaig de Claude Lévi-Strauss "Lo crudo y lo cocido" del 1964, on l'antropòleg francès parla de la confrontació entre les societats primitives i les desenvolupades, fent referència al grau de complexitat de la seva alimentació alhora que constata la tendència de les societats occidentals del primer món a definir-se en comparació amb "l'altre", fenomen que no és recíproc.

El comissari critica aquesta relació invertint l'ordre de les dues paraules i suprimint els articles, enlloc de "Lo crudo y lo cocido" passa a ser "Cocido y Crudo". En la primera posició situa tot allò que representa l'art occidental: desenvolupat, cuit, complex, elaborat... I en la segona, la que fa referència a l'art d'altres procedències, l'art no-occidental: cru, personal, primitiu... La desaparició dels articles emfatitza l'estat en que estan "els elements" per crear, ja siguin materials, fonts d'inspiració o situacions que l'artista ha de descobrir, recontextualitzar o interpretar.

L'exposició presenta situacions culturals diverses, fomenta els intercanvis evitant el perill de paternalisme colonial que tant preocupava a l'antropòleg francès i proposa una alternativa a la dicotomia d'allò cru davant d'allò cuit de manera que els dos termes es confonguin en lloc de seguir paràmetres com el país d'origen, el sexe, la raça, l'ètnia o el sexe dels artistes.

És significatiu el fet que l'exposició que planteja recontextualitzar qüestions històriques de dominació cultural es comença a organitzar

el 1992, l'any del cinquè Centenari del descobriment d'Amèrica, moment en què a Espanya hi ha moltes celebracions commemoratives.

Els artistes, per a qui no existeixen fronteres geogràfiques, lingüístiques ni plàstiques, es plantegen aspectes comuns com: les estructures socials, la dissolució de les fronteres pel flux d'informació, el concepte de cartografia sobre territoris reals, simbòlics o metafòrics.

Tots pensen globalment al mateix temps que treballen amb materials i idees locals, ja sigui a partir de problemes politicosocials o de qüestions d'identitat o raça.

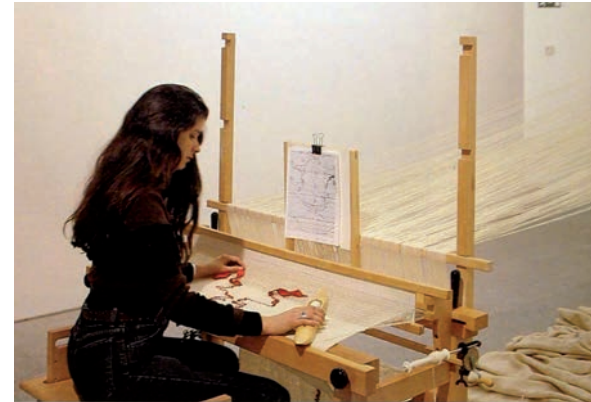
En els projectes presentats dominen les ressonàncies antropològiques, els mites culturals, el tractament del cos com a paisatge o com a moneda de canvi i transacció, l'exploració i pertinència de la imatgeria prohibida en el cas dels artistes africans, els diners com a suport de valors socials o qüestions d'exili i migració.

En el catàleg de l'exposició, Jean Fisher reflexiona sobre les relacions materials amb l'art, sobre l'origen i l'originalitat d'una obra d'art, sobre l'encontre entre obra i espectador, sobre l'afectivitat d'una obra d'art, el potencial d'actuar i ser objecte d'actuació i sobre el multiculturalisme.

Els artistes reconeixen el dret de la paraula i de la imatge per reinventar el món, la manipulació de l'objecte trobat i la instal·lació espacial com a solució plàstica.

Entre els que actualment tenen una gran rellevància en el panorama artístic trobem: Janine Antoni, Wim Delvoye, Mona Hatoum, Kcho, Gabriel Orozco o Doris Salcedo.

Comentarem les obres de l'exposició que encaixen amb el tema d'aquest estudi i com és habitual, en cada obra trobarem més d'una alteració simultàniament.



## JANINE ANTONI

### Slumber (1994)

L'artista de Las Bahamas presenta aquesta obra estructurada circularment, que s'inicia amb l'acció de dormir i s'acaba amb la confecció de la manta que esdevé el teixit protector mentre l'artista dorm.

Recorda un treball de Robert Morris de la dècada dels seixanta, en el qual va utilitzar una màquina d'electroencefalograma per gravar la seva activitat cerebral.

L'obra està formada per diferents parts:

En un extrem de la sala es troba una estructura de fusta amb 316 carrets de fil. Cada fil puja fins al sostre on una pinta els ordena per travessar tota la sala fins anar a parar al teler, ubicat a l'altre extrem. L'artista, a hores convingudes, hi teixeix una tela amb una gràfica de color vermell. Aquesta s'allarga amb les diferents sessions de treball anant fins al llit que està ubicat sota els fils que travessen la sala. La tela, com si fos una manta, cobreix el cos de l'artista mentre dorm; aquesta està connectada a un polisonmògraf que li grava els moviments dels seus ulls durant el son. Aquests moviments formen una gràfica que queda enregistrada en una màquina que es troba en una paret de la sala, fora de l'estructura circular que és la que Janine Antoni traspasa al teixit el dia següent.



Janine Antoni

### **Slumber**

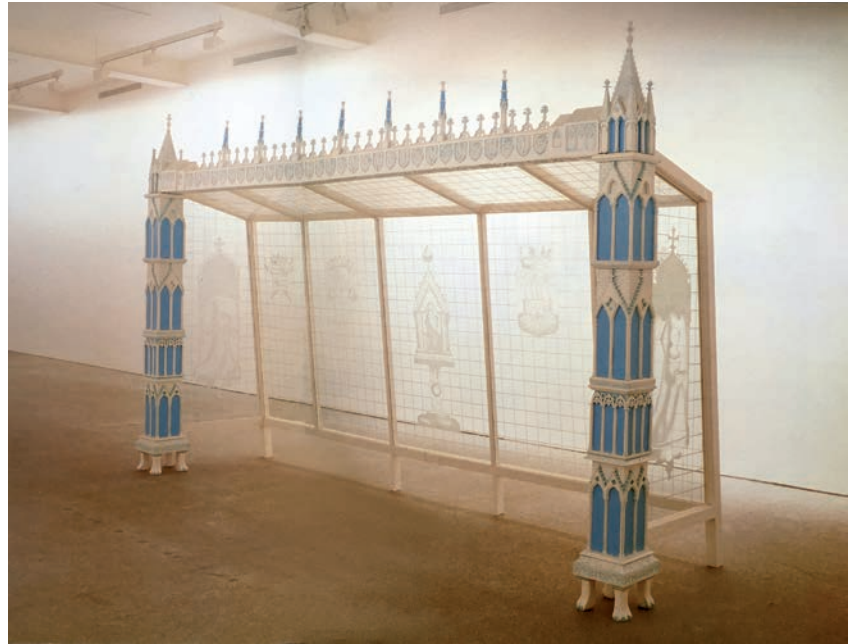
1994

Teler, llana, llit, polisonmògraf

Instal·lació

En **Slumber** són molt importants els processos, que lentament van configurant l'obra, des de la gràfica generada pels moviments dels ulls fins al teixit final.

L'artista converteix allò que és invisible i imperceptible en quelcom físic traient rendiment del moment de repòs que és l'únic moment de no creació. Així Janine Antoni crea un cercle similar al de l'obra.



Wim Delvoye

**Porteria de futbol**

1994

Fusta tallada, vidre polit, pintura

200 x 300 x 100 cm

## WIM DELVOYE

### Porteria de futbol (1994)

Respecte a l'alteració del material cal destacar aquesta obra de l'artista belga.

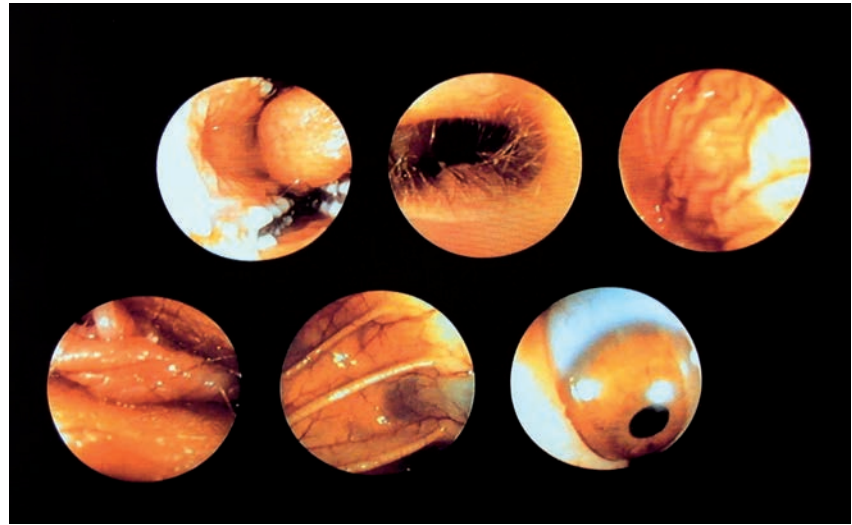
És una porteria de futbol que imita les vidrieres religioses. Feta a escala real i construïda amb vidres incolors transparents gravats a l'àcid. Els dos pals frontals i els ornaments del travesser superior recorden les torres de les catedrals gòtiques, i els dibuixos gravats al vidre semblen els escuts i les capelletes dels sants que trobem a les esglésies europees.

L'obra presenta una clara contraposició: la violència del futbol i la fragilitat del vidre són dos elements que no es poden barrejar, són dos elements incompatibles.



També posa en evidència el caràcter mediàtic que tenen dos fenòmens de masses: la religió i el futbol, allò sagrat i allò profà, units per l'acció de l'artista que posa en dubte les distàncies entre l'un i l'altre. Molts són els que actualment diuen que el futbol és com una mena de religió.

Wim Delvoye juga sovint en utilitzar tècniques de les arts decoratives de la seva cultura i sensibilitat flamenques per transformar objectes i situacions quotidianes.



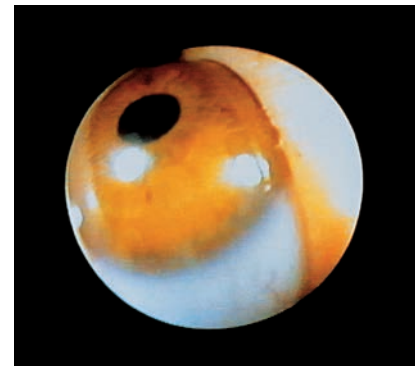
## MONA HATOUM

### Corps étranger (1994)

L'artista palestina també desubica i provoca a l'espectador en les seves instal·lacions d'espais tancats i mediatitzats amb dispositius que semblen tecnològicament més intimidatoris del que realment són.

En aquesta obra utilitza avenços de la tecnologia mèdica per fer una pel·lícula dels conductes interns del seu cos.

L'obra consisteix en una construcció tubular blanca de 350x300x300 cm amb dos obertures que inviten a entrar-hi. L'interior fosc, cobert amb una tela negra està il·luminat només amb la projecció circular al terra de la gravació feta amb una càmera endoscòpica talment un ull científic que envaeix les fronteres del cos de l'artista, tant per dins com per fora. Són imatges sense fi perquè la càmera va endavant i endarrere.



Mona Hatoum  
**Corps étranger**

1994

Vídeo instal·lació sonora  
350 x 300 x 300 cm

La seqüència visual és acompanyada pel so enregistrat durant l'endoscòpia que emeten uns altaveus amagats darrere la tela negra de l'interior del cilindre. S'escolten els batecs del cor des de diferents punts del cos, la respiració de l'artista i, per moments, també la seva veu. Sabem que les imatges són del propi cos de l'artista tot i que no es veuen diferències de raça ni de gènere.

La projecció central deixa un petit espai entre els límits de la projecció circular del terra i les parets interiors del cilindre també circulars, distància suficient que permet a l'espectador no trepitjar la imatge. Fet que convida a mirar i observar amb l'esquena repenjada a la paret.

Aquesta obra sorgeix a partir de l'interès de Mona Hatoum pels mecanismes d'observació i control social. Tenir una càmera envaint l'interior del teu cos és com ser observada fins al centre mateix del teu ésser.

D'una manera molt simple situa l'espectador en una posició exterior i interior al mateix temps convertint-lo en explorador i en testimoni, en voyeur i en víctima.

Kcho  
**Lo mejor del verano**  
 1994  
 Objectes diversos  
 Instal·lació



## KCHO

### Lo mejor del verano (1994)

En aquesta obra, l'artista cubà Alexis Leiva, desubica l'espectador situant-lo sota l'aigua, com si fos una persona ofegada al mar.

En un espai immens, estret i llarg amb una sola entrada, l'artista col·loca una malla a tres metres del terra de la qual pengen barques, remos, fustes i objectes quotidians com si estiguessin flotant. El terra, negre i brillant, reflecteix el conjunt d'objectes i dona la sensació que s'està sota l'aigua.

Els objectes que l'espectador veu damunt el seu cap són fàcilment identificables, com els que utilitzen els "balseros" per abandonar l'illa a la recerca d'un món millor.

Kcho converteix els espectadors en uns viatgers ofegats i així fa visible que són molts més els que es perden al mar que els que arriben en una altra terra.

Amb una gran simplicitat tècnica i amb materials de rebuig, fa una autoreflexió sobre la identitat i aborda problemes complexos com l'exili i la migració, convertint-se en el portaveu del tema dels "bal-

seros” i les seves ramificacions, menys immediates, però igualment significatives, relacionades amb l'experiència històrica cubana de la immigració i l'emigració.



## SVETLANA KOPYSTIANSKY

### Sin título (1994)

Amb l'ajuda d'un munt de llibres, l'artista russa transforma la sala del museu en un gimnàs – biblioteca.

Unes anelles pengen del sostre que en l'espai central reforcen encara més el caràcter d'espai esportiu. Els llibres de lectura que estan disposats entre un seguit d'espalleres generen una repetició homogènia.

Cultura i esport representen dues maneres de fer gimnàstica, una reforça la nostra ment i l'altra el nostre cos; com el lema “mens sana in corpore sano” que expressa l'aspiració d'un esperit equilibrat en un cos en forma.

Els llibres apareixen com objectes neutralitzats que han perdut el significat de vehicles d'absorció de la cultura, però en canvi agafen una presència de receptacles que cada espectador ha d'omplir segons les seves expectatives.

Svetlana Kopystiansky

### Sin título

1994

Llibres, fusta, anelles de gimnàstica

Instal·lació

Jean-Baptiste Ngnetchopa  
**Central Bank of Nigeria**  
1994  
Fusta  
115 x 53 x 5 cm



## JEAN-BAPTISTE NGNETCHOPA

### Central Bank of Nigeria (1994)

La investigació artística de l'escultor camerunès es centra al voltant dels diners. Realitza relleus en gran format de fusta tallada basats en els bitllets del país, que li encarrega l'obra; com per exemple la família reial espanyola o dinasties del Camerun.

Considera els diners com el suport de valors socials que van més enllà de la seva capacitat adquisitiva. Amb una ironia particular fa referència a qüestions històriques d'explotació, d'imposició cultural o de pràctiques colonials.

En augmentar la mida del diner aconsegueix criticar la importància del valor material en la nostra societat, el consumisme de les societats del primer món.

Gabriel Orozco  
**La D.S. (La Deessa)**  
1994  
Diversos materials  
140 x 480 x 114 cm



## GABRIEL OROZCO

### La D.S. (La Deessa) (1994)

L'artista mexicà presenta la transformació d'un cotxe clàssic francès de 1950 de la marca Citroën en una escultura. El títol fa referència a aquesta idealització jugant amb la sonoritat de les consonants DS, que pronunciades en francès signifiquen la deessa.

Amb un curós procés d'elaboració i reciclatge secciona el cotxe en tres parts en sentit longitudinal, elimina la part central i ajunta les dos meitats externes convertint-lo en un dues places, una davant i una darrera. El resultat és una idealització no funcional de l'original, molt més aerodinàmic i d'estètica futurista.



En transformar un vehicle identificatiu de la cultura francesa, símbol de l'ingeni de la segona postguerra mundial, desmantella significats establerts per revelar-ne de nous, i dona una altra manera de mirar-los. En fer-lo més estret i treure el canvi de marxés, renuncia a la part de control del cotxe i anul·la la seva funció, convertint-lo en objecte d'art.



## DORIS SALCEDO

### La casa viuda (1993)

L'artista colombiana explora com fer front a la violència i articular el sentiment de pèrdua presentant un conjunt de portes, finestres i capçals desballestats de cases que han estat abandonades pels seus



Doris Salcedo

**La casa viuda**

1993

Fusta, tela, vidre, metall

Instal·lació



Doris Salcedo

**La casa viuda**

1993

Fusta, tela, vidre, metall

Instal·lació

habitants. Aquests objectes transformats estan dispersos per l'espai expositiu, blanc i neutre, tot el contrari d'on es trobaven abans.

“La casa viuda” és una expressió que s'utilitza a Colòmbia per al·ludir a la casa que ha estat deshabitada, ja sigui perquè els seus habitants han mort, han estat segregats, han desaparegut o han estat forçats a abandonar les seves llars a la recerca de la seguretat com a conseqüència de la violència política o dels conflictes amb els cartels de la droga.

Les portes sense arquitectura, les finestres sense sortida, els mobles sense llar, totalment des ubicats, no solament evocuen la pèrdua de l'habitatge que moltes famílies es veuen obligades a suportar sinó també que aquests objectes i cases es transformen en objectes i espais de dol.

És una manera d'humanitzar l'espai ja que aquest també adquireix el sentiment de pèrdua en ser deshabitat.

Amb les seves obres Salcedo reflexiona com els objectes es transformen amb el temps que una persona ha passat amb ells i a la vegada com l'espai i els objectes continuen impregnats de la presència humana tot i la seva absència.

## RIRKRIT TIRAVANIJA

### Sin título (de Barajas a Paracuellos de Jarama, a Torrejón de Ardoz, a Coslada y al Reina Sofía)

(1994)

Transforma un dels passadissos del Reina Sofía en una escena de pícnic.

Fill d'una família de diplomàtics tailandesos, neix a Buenos Aires i viu en molts països diferents, per la qual cosa ha rebut influències de moltes cultures i ha conegut moltes i diverses tradicions culinàries. Tot això ho traspasa en el seu treball, facilitant l'activació de noves comunitats, xarxes i relacions animant la gent a convertir-se en col·laboradors actius de la cultura, enlloc de consumidors passius.

L'artista dispersa objectes i utensilis propis d'una sessió de pic-nic. Veiem una bicicleta ajaguda al terra, de la qual es desplega una taula amb 6 tamborets plegables al seu voltant. La taula està plena d'objectes, mapes, plats, begudes com si els seus usuaris estiguessin a punt de tornar. També hi ha una bossa de viatge i una motxilla i, el més

sorprement, un tríode amb una càmera de vídeo que mostra imatges anteriors a l'escena actual. Imatges del trajecte des de l'aeroport de Barajas a Paracuellos de Jarama, a Torrejón de Ardoz, a Coslada i finalment al Reina Sofía. Imatges de tot el recorregut de l'artista, des del punt d'origen fins al museu.

El que exposa és el material que porta al damunt la bici, i les imatges són les que fa durant les diverses parades de pícnic en les quals convida la gent a seure a taula per beure un te i compartir experiències.



Rirkrit Tiravanija  
**Sin título (de Barajas a Paracuellos de Jarama, a Torrejón de Ardoz, a Coslada y al Reina Sofía)**  
 1994  
 Diversos materials  
 Instal·lació







**ALTERACIONS**  
ARTISTES  
DE REFERÈNCIA



## Alteracions / Artistes i plantejaments de referència

Alteracions que reivindiquen Allora & Calzadilla

Alteracions que mosseguen Janine Antoni

Alteracions evolutives Alberto Baraya

Alteracions acurades Bertozzi & Casoni

Alteracions iròniques Maurizio Cattelan

Alteracions silencioses Lionel Estève

Alteracions bèl·liques Mona Hatoum

Alteracions inflables Hans Hemmert

Alteracions disminuïdes Charles LeDray

Alteracions mortes Oscar Muñoz

Alteracions transformables Jean-Michel Othoniel

Alteracions habitades Do-Ho Suh

Alteracions extravagants Joana Vasconcelos

Alteracions polítiques Ai Weiwei



# Alteracions que reivindiquen **ALLORA & CALZADILLA**

Duet format per:

Jennifer Allora i Guillermo Calzadilla

Philadelphia, USA 1974 / L'Havana, Cuba 1971

Jennifer Allora estudia a la University of Richmond de Virginia, fa un màster al Massachusetts Institute of Technology i segueix uns estudis independents al Whitney Museum of American Art.

Guillermo Calzadilla estudia a La Escuela de Artes Plásticas de San Juan, Puerto Rico, a la School of Painting and Sculpture de Skowhegan i fa un màster al Bard College de Nova York.

El 1995 coincideixen estudiant a Florència, i des d'aleshores, viuen i treballen junts a San Juan, Puerto Rico.

Amb una variada combinació de recursos dibuixen metàfores històriques, culturals, laborals i polítiques.

D'Allora & Calzadilla analitzarem obres de les tres alteracions:

- Alteració de material:

**Land Marks (Foot Prints)** (2002) on substitueixen la sola de les sabates d'un grup de desobedients civils en una acció reivindicativa en una platja de Vieques prohibida als ciutadans civils.

**Re-Turning a Sound** (2004) on el so d'un ciclomotor esdevé un himne de celebració nacional per l'alliberament de l'illa Vieques per part de la flota naval nord-americana.

**Half Mast / Full Mast** (2010) on el cos d'un habitant de Vieques es transforma en bandera en penjar-se horitzontalment d'un pal de bandera.

**Petrified petrol pump** (2011) rèplica d'un assortidor de benzina fet amb pedra calcària.

- Alteració de dimensió:

**Chalk** (1998-2002) acció escultòrica en què disposen en diferents espais públics 24 còpies a gran format dels típics guixos d'escriure a les pissarres escolars a fi que transeünts, visitants i espectadors puguin escriure al terra.

- Alteració d'ubicació espacial:

**Under discussion** (2005) vídeo on un home navega pel mar damunt una taula girada al revés com si fos una barca.

**Gloria** instal·lació formada per:

**Track and Field** (2011) un tanc militar situat en posició invertida i coronat per una cintar de córrer.

**Algorithm** (2011) un caixer automàtic ubicat dins un gran orgue de tubs.

**Armed Freedom Lying'on a Sunbed** (2011) una còpia en bronze de l'estàtua de la llibertat que hi ha al cim de la cúpula del capitol dels Estats Units ajaguda dins un llit de bronzejat.

**Body in Flight (American)** (2011) uns seients d'avió de primera classe transformats en aparells de gimnàstica amb els quals gimnastes i medallistes olímpics interactuen per fer rutines d'entrenament.



Puerto Rico és un estat insular ubicat al tròpic format per una illa gran, un bon nombre d'illes i petits illots, gaudeix d'una gran diversitat d'ecosistemes i d'abundant bellesa natural. Es caracteritza per una cultura caribenya, pel llegat colonial espanyol i per l'associació lliure amb els Estats Units, que actualment prioritza el comerç i l'exploració de la indústria pesada. Tot això, juntament amb ciclons i l'especial llum del Carib nodreix les creacions d'Allora & Calzadilla.

En el seu treball dibuixen metàfores històriques, culturals, laborals i polítiques a través d'una variada combinació de performances, fotografia, collage, vídeos, so i escultura, la qual cosa suposa un repte per a l'espectador que, a través de l'experiència estètica, ha de trobar-hi el sentit.

Amb un inventiu ús de materials i un marcat sentit de l'estètica, els seus experiments creatius qüestionen l'autoria, les nacionalitats, les fronteres i la democràcia. Descriuen adequadament la societat actual, cada vegada més global i consumista, i exploren també la complexa associació entre objecte i significat.

Jugant amb la participació social, i amb molt sentit de l'humor, identifiquen petites fractures en la societat, situacions locals de conflicte que aborden per crear una plataforma de diàleg i treball que permeti ubicar aquests casos dins un context global.

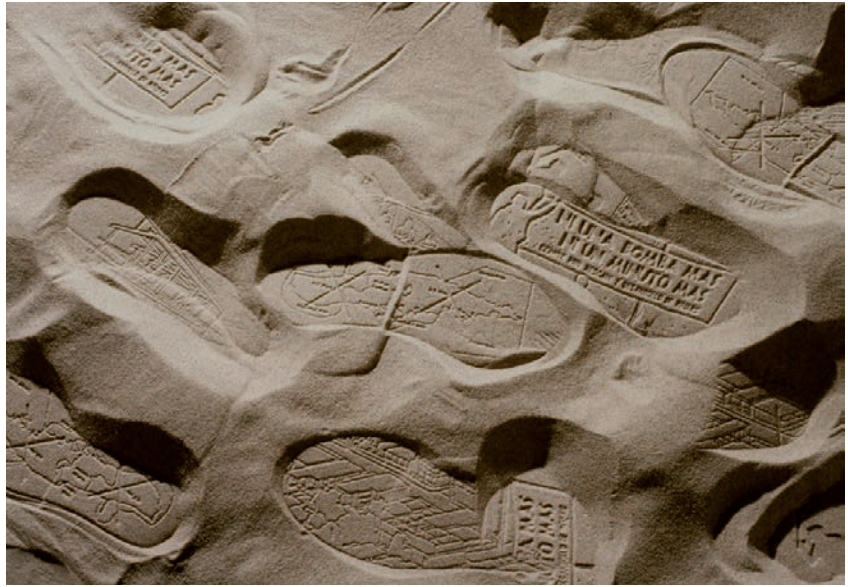
El 2000 comencen a col·laborar amb activistes de Vieques, una illa de Puerto Rico ocupada parcialment per les forces navals nord-americanes des del 1941 al 2003, per testar bombes i armes. La seva voluntat és desenvolupar una sèrie de protestes amb gran difusió mediàtica per denunciar la situació de l'illa i sobretot perquè es converteixin en mesures de pressió contra l'armada nord-americana. Els volen fora de l'illa, volen deixar d'escoltar les contínues explosions i poder transitar pel paisatge idíl·lic, prohibit durant 60 anys. Els artistes descriuen aquests projectes de denúncia política i ecològica com **transitional geography**. Es pregunten per què aquesta illa i no una altra? Què té de diferent? Quan es va decidir destruir-la enlloc de preservar-la? Quines són les estratègies per reclamar una terra robada? Qui decideix i com s'articula una ètica o una política d'ús de la terra?

**Land Mark (Foot Prints)**

2002

Fotografies color

51 x 51 cm cada una



**Land Marks (Foot Prints) (2002)**

És una de les accions que dissenyen. Consisteix a enganxar soles de goma manipulades amb relleus a les sabates dels protestants que volen fer desobediència civil. Els manifestants caminen per la platja deixant a la sorra les marques de les soles gravades amb imatges, lemes, mapes i eslògans reivindicatius.

Aquestes marques donen testimoni que per fi han pogut accedir a les platges restringides. El segrest de més de seixanta anys de les platges per part de les forces navals nord-americanes és a punt d'acabar i són els habitants de l'illa que n'han iniciat el rescat.

Caminar per la platja de Vieques és una acció de risc i més quan les intencions de qui ho fa són reivindicatives i de protesta.

L'alteració material que proposen d'Allora & Calzadilla és l'única prova que pot demostrar que els manifestants han estat realment en aquesta zona prohibida. Quan els militars arribin a la platja no només veuran l'evidència que efectivament algú ha trepitjat l'àrea restringida sinó que en silenci "escoltaran" els missatges, les queixes i les reivindicacions dels que consideren, equivocadament, uns intrusos.

Si s'observa els senyals de les soles estampades a la sorra de la platja es pot llegir frases com "ni una bomba más, ni un minuto más", "La desobediencia civil continuará", "Fuera la Marina de los EUA", "Fuera de Vieques", "Refugio Nacional de la vida silvestre"...

Canviar la sola de les sabates és com connectar un altaveu a aquestes reivindicacions, l'única manera de fer arribar els missatges a aquelles persones que mai tens al davant.

Les imatges que documenten aquesta acció estan exposades en gran format per donar a conèixer la situació de l'illa ocupada.

A finals del 2003, la força naval deixa oficialment l'illa de Vieques a causa d'una combinació de circumstàncies, com la desobediència civil, la cobertura crítica dels mitjans de comunicació i la pressió legislativa.

Els artistes expliquen la importància de la metàfora:

“La metàfora, per a nosaltres, és un recurs primari en el qüestionament dels límits i fronteres d'allò que anomenem veritats. Per mitjà de la combinació creativa o la substitució, les metàfores poden produir noves idees i significats. Com que té la capacitat de transformar, pot ser una eina poderosa quan s'aplica a l'àmbit social on el significat es fixa per consens.”<sup>1</sup>

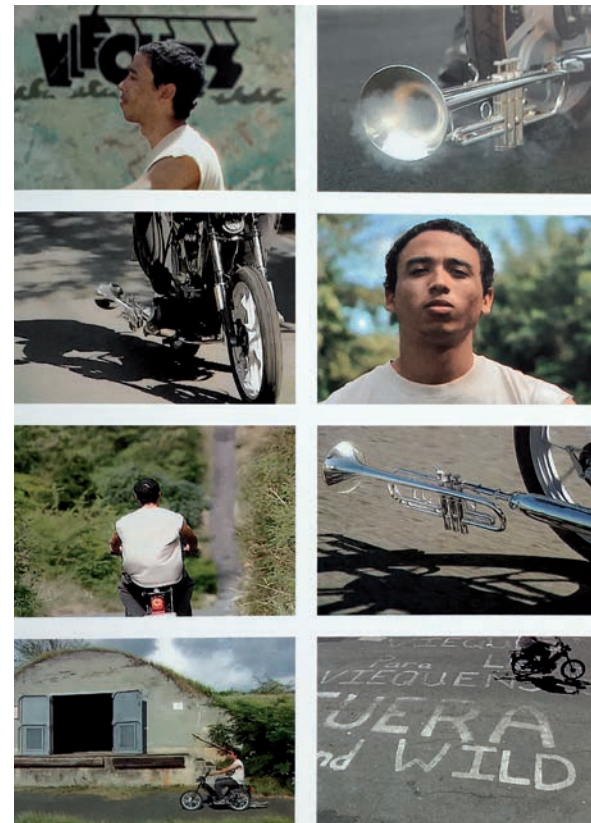
### Re-Turning a Sound (2004)

Vídeo que fan per celebrar que la força naval deixa oficialment l'illa. Com els seus altres treballs sonors, és una investigació sobre el complicat paper que la música i el so han exercit en les guerres i en la construcció de les nacions.

En el vídeo, un jove condueix amb una trompeta soldada al lloc del silenciador del tub d'escapament d'un ciclomotor per les carreteres recentment obertes de les fins aleshores àrees restringides de l'illa.

Allora & Calzadilla volen fer un himne, una obra sonora que es converteixi en el símbol de la lluita popular i que commemori la recuperació de l'illa. Dissenyen una acció que acabi sent la metàfora del sentiment de llibertat de tota la població, emblema sonor del rescat de l'illa.

Un ciclomotor circula per totes les carreteres de l'illa recentment alliberades amb una trompeta soldada al tub d'escapament. La moto accedeix a racons prohibits fins fa molt poc, mentre hi circula, va traçant el mapa de la llibertat. El conductor és com un soldat que, al so de la trompeta, anima i encoratja la resta dels habitants de l'illa.



### Returning a sound

2004

Vídeo, color, so

5' 42'

1 (Motta, 2009)



### Returning a sound

2004

Vídeo, color, so  
5' 42'

Aquest giny provoca l'efecte contrari del silenciador que ha reemplaçat. La trompeta, un instrument musical molt antic que ha tingut funcions sagrades, militars, fúnebres i solemnes, en aquesta acció s'ha convertit en un altaveu, que sona al ritme de les revolucions del motor, les accelerades, les frenades i les sotragades.

Els bonys, clots i accidents de les carreteres i camins de l'illa escriuen les notes i corxeres. La suma d'acords descompassats formen la cartografia sonora de l'illa.

Sembla més un xiscler que una composició musical, és el crit que tots els habitants de Vieques tenen ganes de fer per celebrar que l'illa els ha estat retornada després de més de 60 anys.

El so de la trompeta, que normalment s'associa a la música de salsa o al jazz, ressona per l'illa substituint les fins aleshores contínues explosions militars. D'aquí el títol del vídeo: "retornant el so".

Finalment, el so de la trompeta darrera de la moto es converteix en l'himne de la post ocupació, la metàfora de l'alliberament.

Les alteracions presents en **Re-Turning a Sound** no són habituals, però sí són molt significatives; modifiquen el tub d'escapament al soldar-hi una trompeta, converteixen el conductor del ciclomotor en un soldat i transformen el so del motor en l'himne nacional, de llibertat.

Afegir un instrument de vent a la sortida de gasos d'un ciclomotor és una intervenció petita que desencadena una potent reacció que ni els propis artistes es podien imaginar. Els habitants de Vieques recorden el soroll de la passejada del ciclomotor com un moment especial, com la confirmació que efectivament l'illa havia estat alliberada. Ja no s'escoltaran més bombes, ni més explosions.

Allora & Calzadilla, amb aquestes transformacions, conjuguen el temps i l'espai per obtenir un resultat sonor. Una manera "ampla" d'entendre la creació artística.

Malauradament també sona com un crit d'alarma per les condicions d'emergència de l'illa després de l'ocupació. La victòria és precària perquè els seus habitants només estan d'acord en una cosa, expulsar els militars. Una nova lluita interna comença a agafar forma respecte l'estatus de l'illa i Allora & Calzadilla volen mobilitzar la societat i vehicular les discussions que hi ha i ho plasmen en el vídeo **Under discussion** (2005) i **Half Mast / Full Mast** (2010) que veurem més endavant.





**Petrified petrol pump**

2011

Pedra calcària

191 x 30 x 75 cm

**Petrified petrol pump (2011)**

És una rèplica d'un assortidor de benzina fet amb pedra calcària. L'aspecte de la pedra calcària és la d'un fòssil; fins i tot, si mirem amb atenció, podem veure petites petxines fossilitzades.

El fòssil és la mostra física petrificada d'organismes que visqueren en una altra era geològica i que ha conservat la seva forma primitiva. En aquesta escultura, reproduït amb tot luxe de detalls, l'assortidor de benzina, símbol de l'abastiment de carburant per als mitjans de transport i a la vegada la primera causa d'escalfament del planeta, ens evoca una imatge tràgica del progrés.

Del petroli que ocupa un lloc predominant com a font d'energia bàsica i és la base de l'expansió de la indústria petroquímica s'obtenen diferents tipus de combustibles que en cremar-se augmenten la concentració de diòxid de carboni en l'atmosfera. Això intensifica l'efecte hivernacle i, consegüentment, comporta un augment gradual de la temperatura de la terra. Una evolució catastròfica.

L'alteració material en **Petrified petrol pump** tracta de temps, d'evolució, de presència i de desaparició. Metafòricament i, amb molta ironia, ens fan reflexionar sobre l'ús actual dels recursos energètics. En el moment on les còpies digitals i les impressions en tres dimensions són habituals, aquesta rèplica connecta la prehistòria amb l'actualitat i a la vegada amb el futur.

No sabem com seran, però és possible que els assortidors post-apocalíptics tinguin aquest aspecte. Ens preguntem si és aquesta la imatge que perdurarà de la nostra civilització.

Els artistes manifesten:

“Desde que empezamos a trabajar juntos nos interesan los materiales y las connotaciones que conllevan. Ciertos materiales hablan de su función práctica, de su uso pero no hay que olvidar que está también su dimensión simbólica.”<sup>2</sup>



### Chalk (1998-2002)

Consisteix a col·locar uns cilindres blancs, enormes rèpliques a gran escala dels guixos d'escriure a la pissarra de les escoles, en espais públics.

Aquesta obra va ser pensada expressament per la singularitat dels tres llocs on ha estat exposada: al Museo del Barrio a la Quinta Avenida de la ciutat de Nova York, el 2000; a la Plaza de Armas de Lima, el 2002 i al Boston Common, el 2004.

Per a cada una de les tres intervencions, els artistes encarreguen a una indústria la realització de 24 cilindres de guix idèntics, blancs i de gairebé 2 metres de llarg per 20 cm de diàmetre, que ubiquen aleatòriament en cada un dels tres espais públics.

**Chalk**  
1998 – 2002  
Guix  
24 ud de 20 x 20 x 200 cm

2 (“Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla - YouTube,” n.d.) minut 2,30



La familiaritat dels objectes, tothom sap per a què serveixen i quina és la seva funció, i el fet que sempre hi ha una barra de guix amb la qual els artistes comencen a marcar una línia blanca al terra fan que els espectadors, transeünts i visitants dels espais públics s'animin a fer el que s'espera d'ells. Aleshores s'inicia la festa performativa, la gent comença a agafar els objectes geomètrics, fins aleshores estàtics, per a dibuixar i escriure al terra.

De les tres performances organitzades, l'espai més conflictiu és el de la Plaza de Armas de Lima, una monumental plaça colonial que és el principal espai públic de la ciutat. Ubicat al centre històric de Lima, declarat per l'ONU Patrimoni de la Humanitat el 1988, és el lloc fundacional de la capital del Perú. Al seu voltant hi ha els edificis principals de la ciutat: el Palau del Govern de Perú, la Catedral, l'Església del Sagrari, el Palau Arquebisbal, el Palau Municipal i el Club de la Unión i és el destí turístic més important del país.

El govern post-dictatorial d'Alejandro Toledo permet que un dia a la setmana, a les 12 del migdia i durant dues hores, es facin manifestacions de diversa índole. És una oportunitat per fer públiques demandes personals o col·lectives, de treballadors acomiadats per les mesures d'austeritat neoliberal, per reclamar ajudes socials o per reivindicar fets històrics o culturals.

Els artistes acorden instal·lar els cilindres de guix a la Plaza de Armas mitja hora abans de la manifestació setmanal. Els disposen, simbòlicament, davant els edificis governamentals. Quan els manifestants comencen a arribar i veuen les barres de guix gegants entenen que aquesta és una altra manera de fer saber les seves demandes. Hi ha qui escriu a favor del seu partit polític, després algú ve, ho ratlla i

### **Chalk**

1998 – 2002

Guix

24 ud de 20 x 20 x 200 cm





### Chalk

1998 – 2002

Guix

24 ud de 20 x 20 x 200 cm

escriu una altra cosa; un altre escriu declaracions d'amor, etc. La plaça es converteix en un complex fòrum que queda enregistrat al terra en forma de paraules, símbols i frases, tot escrit amb guix. Això, sumat a les pancartes i banderes, transforma la monumental plaça en un enorme palimpsest que amenaça desbordar els límits que oficialment s'han atorgat a l'esdeveniment artístic. Efectivament, a la mitja hora s'envia la policia antiavalots que confisca els fragments disseminats de l'escultura, en fan una pila i els custodien fins que arriben els camions militars i se'ls emporten. Seguidament, treballadors de la brigada de neteja es dediquen a esborrar totes les guixades amb mànegues d'aigua i escobres, i s'elimina qualsevol rastre de l'esdeveniment artístic. Es té constància per les imatges i vídeos que graven els mateixos artistes. És especialment rellevant, una de les inscripcions documentades, per la seva implicació ètica i política: “Que vivan los derechos”.

La barra de guix és un objecte de forma molt simple i molt interessant perquè, per una banda, és un material amb molta càrrega ideològica a causa de la presència que ha tingut i té a totes les aules de les escoles i universitats i, per l'altra, perquè el guix és un mineral que es troba a la natura.

L'alteració de la dimensió, el fet que repliquin les barres de guix a mides gegantines i les ubiquin en el terra de diferents espais públics, les converteix en escultures, allunyant-les de la funcionalitat original.

En aquests espais, no serveixen per què algú ens adoctrini i ens faci explicacions sinó que, ara, esdevenen eines per mostrar públicament allò que sí sabem i allò que volem.

Allora & Calzadilla ens faciliten el marc i les eines per viure una experiència compartida, per establir una conversa pública “silenciosa”, on els pensaments, desitjos i reivindicacions quedin escrits en el terra. La performance que proposa **Chalk** activa la part lúdica i espontània dels nens que tots hem sigut.

És una manera de donar veu als ciutadans i que puguin dir “aquí estic i això és el que penso”. Els ofereixen l'oportunitat d'expressar-se, de manifestar les seves queixes, d'escriure amb lletres ben grosses grans

paraules, físicament i ideològicament. Poden escriure al terra allò que no es veuen capaços de dir en veu alta, encara que sigui de manera temporal.

Els graffitis, els nens i joves dibuixant a les parets, són imatges molestes per a molta gent, però en aquest cas no, perquè es tracta d'un material fràgil i efímer, que desapareix amb molta facilitat.

Un cop d'escombra o un raig d'aigua pot esborrar aquella queixa que tant ha costat manifestar.

Amb aquesta intervenció arribem a la conclusió que els drets són tan vulnerables com n'és de fàcil eliminar una marca de guix al terra alhora que ens fa reflexionar respecte als límits de la llibertat d'expressió en l'anomenada societat democràtica.



### **Under discussion**

2005

Vídeo color, so  
6' 14"

### **Under discussion (2005)**

Tal com hem vist anteriorment, la victòria a Vieques és precària i aquesta és una de les obres que Allora & Calzadilla fan per canalitzar les discussions entre els habitants de l'illa després de l'ocupació de la força naval nord-americana.

En el vídeo, un home jove navega pel mar damunt una taula girada al revés com si fos una barca. La taula avança amb l'ajuda del motor d'una barca fora borda i es disposa a retraçar la línia de la costa d'un pintoresc paisatge tropical deixant un rastre en les aigües cristal·lines. El timoner no parla, no assenjala res i no sembla que tingui cap des-

tinació concreta, solament sembla que vulgui mostrar-nos l'ídíl·lic paisatge de l'illa, la verdor de la costa.

De cop i volta, el punt de vista de la càmera s'eleva i es veu una perspectiva aèria dels terrenys que van estar ocupats pels militars. Clots de cràters, avions, búnquers, aeròdroms, alguns com si fossin ruïnes antigues, algun complex edifici en construcció. Després d'aquesta vertiginosa perspectiva aèria tornem a la perspectiva horitzontal del timoner passant prop de la costa. Aleshores es veuen dos grans rètols, en un hi diu: "Bienvenidos. Refugio Nacional de Vida Silvestre de Vieques", invitant a ajudar a protegir les plantes i els animals i especificant les activitats permeses com observació de la natura, excursionisme, i fotografia i les no permeses, com llençar brossa i acampar; en el segon rètol es mostra un símbol de perill, el crani i una creu d'ossos i la silueta d'una bomba que explota i hi diu: "No Traspase, Personal autorizado solamente, Peligro Explosivos"; és el contrapunt a les imatges pintoresques del paisatge.

Demanen al timoner que porti la taula-barca als punts de l'illa amb un futur incert i que són motiu de discussió. Per a aquest paper escullen Diego de la Cruz, activista i fill del líder del moviment de



**Under discussion**

2005

Vídeo color, so

6' 14"

pescadors, que des del 1970, també es va enfrontar a l'armada naval nord-americana. Així, el vehicle pot ser vist també com un homenatge transgeneracional.

Les fustes que suren al mar són restes d'embarcacions a les quals s'agafen els naufragats per salvar-se. A **Under discussion** Allora & Calzadilla les transformen en taula i n'alteren la ubicació i la posició. La taula ara no sura sinó que és el vehicle precari, però efectiu de seguir el rumb traçat.

La imatge de la taula com a marc de negociació és evident i encara ho és més el fet de posar-la cap per avall, convertir-la en barca i fer que doni un tomb per l'illa, el futur de la qual és el que està damunt de la taula de negociació. El timoner convertit en diplomàtic, és qui la condueix.

La suma d'aquests fets absurds és una manera de fer veure els problemes d'una altra manera a fi de trobar noves solucions.

Amb la metàfora de "la taula de discussió" arriben al títol de l'obra **Under discussion** (En discussió).

## Gloria (2011)

Instal·lació que representa els EUA a la 54ena Biennal de Venècia.

De manera exagerada, absurda, amb ironia i sentit de l'humor ens denuncia la superioritat militar, esportiva i econòmica dels EUA.

Els artistes diuen en una entrevista:

"El humor puede ser bello, puede ser horrendo, puede ser político, puede ser poético, puede ser transformador, puede ser crítico, lo que nos gusta es la transformación física, fisiológica que te afecta."<sup>3</sup>

**Gloria** està formada per: **Track and Field** (2011), **Algorithm** (2011), **Armed Freedom Lying'on a Sunbed** (2011), **Body in Flight** (American) (2011), **Half Mast / Full Mast** (2010).

En totes les obres es pot veure com la parella d'artistes exploren les possibilitats expressives que aporten les alteracions de material, dimensió i ubicació espacial.

---

3 ("Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla - YouTube," n.d.) minut 5,51





### Track and Field

2011

Tanc, cinta de córrer

760 x 370 x 300 cm

### Track and Field (2011)

Un immens tanc militar de 60 tones situat davant del pavelló dels Estats Units als Giardini de la Biennal en posició invertida i coronat per una cinta de córrer. Corredors de llarga distància de l'equip nord-americà hi entrenen seguint un horari pautat.

El vehicle de combat, completament cuirassat, armat amb canó i metralladores, està cap per avall amb les erugues que l'ajuden a desplaçar-se en la part superior. No s'aprofita cap de les seves característiques bàsiques: la mobilitat, el blindatge i la potència de foc. Una màquina gran i cara està desubicada per desenvolupar una activitat absurda.

El mecanisme de tracció que permet la mobilitat del tanc en terrenys molt accidentats serveix únicament per desplaçar la cinta d'entrenament on uns atletes es preparen per representar la glòria esportiva nacional.

D'una banda, la visió del tanc cap per avall, la cinta de córrer que es belluga amb la tracció dels engranatges del tanc militar, l'atleta entrenant a tanta alçada sense anar enlloc, és exageradament absurd i desproporcionat. Per altra banda, però, també són exagerades les intervencions militars de l'armada nord-americana en conflictes bèl·lics arreu del món, o els estrictes rituals de preparació física a què es sot-

meten tant esportistes com militars per aconseguir la perfecció que s'exigeix a les competicions i les guerres. I tot perquè els dos àmbits, el militar i l'esportiu, desperten sentiments de patriotisme similars.

### Algorithm (2011)

Un gran orgue de tubs equipat com un caixer automàtic.

L'orgue, l'instrument icònic de les esglésies i de les catedrals, que ha marcat durant segles cants i litúrgies en cerimònies religioses, sona en aquesta obra al ritme de l'economia.

El buf sorollós i breu el provoca l'organista, que no és altre que un espectador, en introduir la targeta de crèdit dins la ranura d'un caixer automàtic connectat a l'orgue. Els cobraments en efectiu, l'actualització de saldos i els ingressos són els que belluguen els pedals, tecles i tiradors fent sonar els greus i els aguts a través dels flautats i els plens, jocs propis de l'anomenat com "el rei dels instruments".

Allora & Calzadilla alteren la funció dels dos instruments, el bancari i l'aeròfon, per denunciar el binomi diner i religió i criticar l'exaltació i la sacralització del valor monetari. Els diners s'han convertit en un dogma, una creença, una religió i no podem evitar pensar en Jesús expulsant els mercaders del temple narrat en la bíblia (Jn 2:13-16).

### Armed Freedom Lying'on a Sunbed (2011)

Un llit de bronzejat amb una figura ajaguda que és una còpia en bronze de l'estàtua de la llibertat que hi ha al cim de la cúpula del capitol dels Estats Units.

El Capitol, un dels edificis més simbòlics de Washington, perquè allotja les dues cambres del Congrés dels Estats Units. A la part superior hi ha una escultura d'estil neoclàssic que representa l'estàtua de la llibertat.

És una figura femenina clàssica amb el cabell llarg que porta un casc decorat amb el cap d'una àguila, una cresta, plomes i 9 estrelles. Porta un vestit llarg fins els peus, un penjoll al pit amb la inscripció US. La mà esquerra aguanta un escut i una corona de llorer i la mà dreta, una espasa.



#### Algorithm

2011

Caixer automàtic, orgue, ordinador

590 x 305 x 150 cm



**Armed Freedom Lying'on  
a Sunbed**

2011

Llit de bronzejat, bronze  
153 x 254 x 160 cm

Allora & Calzadilla ens proposen dues alteracions.

En la primera, redueixen l'alçada de l'estàtua a escala humana convertint-la en substituta dels homes i dones del país.

En la segona, la ubiquen ajaguda dins una cabina de raigs UVA.

L'emblema que corona l'edifici governamental dels EUA està més preocupat per l'estètica i tenir un bon color de pell que per ser digne de la qualitat que li dona nom, Llibertat.

D'una manera molt irònica al·ludeix a la superficialitat de la societat, els canons de bellesa i també el racisme. Gran part de la societat americana deprecia els que tenen la pell fosca alhora que inverteixen esforç en estar més morens del que són.

**Body in Flight (American) (2011)**

Uns seients d'avió de primera classe amb els quals gimnastes i medallistes olímpics interactuen per fer rutines d'entrenament.

Els artistes aprofiten la transformació dels seients en aparells de gimnàstica per reflexionar sobre l'elit, la minoria social privilegiada culturalment, políticament i/o econòmicament.

L'elit és els que utilitzen els seients de primera classe quan viatgen en avió, els extraordinaris gimnastes que interactuen amb ells i els visitants de l'exposició.



**Body in Flight (American)**

2011

Fusta, pintura, gimnasta  
262 x 137 x 110 cm





### Half Mast / Full Mast (2010)

Vídeo que realitzen 7 anys després que els nord-americans abandonin l'illa. Aquesta obra fa referència a la reconstrucció de Vieques, tant a nivell polític, econòmic com ecològic. A diferència de vídeos anteriors, aquest no té so i és molt més lent i relaxant.

Projectat a escala real, està format per 19 particions, cada una de les quals està dividida horitzontalment en dues parts, amb imatges de diversos llocs de Vieques. A vegades són imatges d'espais verds, altres de la platja, del port o d'alguna construcció abandonada. En tots els conjunts de dues imatges hi ha un pal de bandera que les travessa com si fos un objecte continu. Un jove, amb un esforç físic extraordinari, se situa en posició horitzontal com si fos una bandera hissada en el pal.

La bandera és ordinàriament un tros de tela fixat per un costat a un pal o asta i que serveix com a símbol o insígnia d'una nació, un estat, una ciutat, una dinastia, una autoritat, un partit, una associació,... o com a signe per a identificar situacions jurídiques, militars, tècniques, etc. La bandera exigeix una certa simplicitat de disseny amb colors

### Half Mast / Full Mast

2010

Dos canals de vídeo, color, silenci  
21' 11"

que es refereixen principalment a dos grans grups de conceptes: les virtuts del poble i les característiques materials de la terra.

Quina manera millor que substituir el drap de la bandera pel cos d'un dels habitants de l'illa per representar el país? La tonalitat de la seva pell, la seva veu i el seu accent són els colors de la nova bandera de Vieques.

Amb aquesta obra, Allora & Calzadilla volen mostrar que els que estan negociant aquests temes són els habitants de l'illa i no altres països com fins ara.

“Ens sembla interessant la seva recerca d'una nova definició de ‘públic’ i el qüestionament de la relació entre art i societat en general”<sup>4</sup>

La projecció formada per les dues imatges, una damunt de l'altra, ens ensenya espais de l'illa la destinació dels quals encara no està decidida. S'està negociant el seu futur: quin ús se'n farà, si s'hi construirà un port o uns apartaments, si serà un espai verd protegit o d'esbarjo turístic...

Seguint el cerimonial força universal, la bandera hissada a mitja asta és signe de dol, hissada completament és senyal de sobirania o arriar-la equival a rendició o renúncia.

En **Half Mast / Full Mast** la posició atlètica del cos és la que mostra el resultat de les negociacions. Si el cos està a mitja asta significa que no hi ha acord o que el tema en qüestió no està resolt; en canvi, a asta completa vol dir victòria, que els desacords estan solucionats. Afortunadament, no veiem cap imatge on la bandera humana està arriada, això vol dir que no hi ha renúncia, no hi ha rendició.

El cos del jove es converteix en una bandera no oficial, absurda i precària fins que els límits de resistència l'obliguen a posar-se dempeus, en posició vertical.

Aquesta obra tracta de les lluites internes, de les negociacions, dels interessos ecologistes i econòmics... dels temes que estan damunt la taula de discussió.

L'alteració material que Allora & Calzadilla ens proposen en **Half Mast / Full Mast** està carregada de simbologia emotiva.

---

4 (Hernández Chong Cuy & Americas Society., 2005) pàg 44

**MAPA DE CLASIFICACIÓN DEL TERRITORIO, MUNICIPIO DE VIEQUES**



0 0.45 0.9 1.8 miles

**Leyenda**

- |             |                              |   |  |
|-------------|------------------------------|---|--|
| Red Vial    | Suelo Urbano                 | Suelo Rústico Especialmente Protegido                   | Suelo Rústico Especialmente Protegido- Ecológico         |
| Hidrografía | Suelo Urbanizable Programado | Suelo Rústico Especialmente Protegido- Agrícola         | Suelo Rústico Especialmente Protegido- Ecológico/Paisaje |
|             | Suelo Rústico Común          | Suelo Rústico Especialmente Protegido- Agrícola/Paisaje |  |



# Alteracions que mosseguen

## JANINE ANTONI

Freeport, Bahamas 1964

Malgrat ser filla d'una família resident al Carib durant més de 200 anys, sovint se la identifica com a artista dels EUA. Estudia Batxillerat artístic a la Sarah Lawrence College de Nova York, i escultura a la Rhode Island School of Design. Fa dansa durant 11 anys i per això sovint treballa amb el cos.

Viu i treballa a Nova York.

De Janine Antoni estudiarem dues obres **Gnaw** (1992) i **Lipstick** (1992) obres en les quals la transformació del material és la protagonista.

- Alteració de material:

**Lipstick** (1992) barres de pintallavis de color vermell i una safata de bombons en forma de cor fetes amb el material que ha rossegat i escopit dels dos blocs de **Gnaw** (1992).

- Alteració de dimensió:

**Gnaw** (1992) dos blocs de grans dimensions, un de xocolata i l'altre de llard de porc.

- Alteració d'ubicació espacial:

**Lipstick** (1992) exposa l'obra en l'aparador d'una botiga de cosmètics a la Quinta Avinguda de Nova York.

La seva activitat artística fluctua entre l'escultura i la performance. Li interessen els procediments artístics clàssics i les diferents maneres de representar la dona, la feminitat i la bellesa.

Les seves obres contenen múltiples referències a la història de l'art, des de l'expressionisme abstracte al minimalisme, des de l'art conceptual al body art.

Molt influenciada per les artistes feministes dels anys setanta, aborda amb humor i ironia temes com l'obsessió per l'estètica, la sensualitat, els cicles de la vida, els abusos, la intimitat, la sexualitat, la fragilitat, la mortalitat. Així com també la implicació física del seu propi cos i la capacitat de resistència sobre tot, de les dones.

Parteix de rituals quotidians per crear les seves escultures i utilitzant com a eina el seu cos: esculpeix amb les dents, la boca i la barbeta, menjant, rossegant, mastegant o escopint, pinta teles obrint i tancant els ulls amb les pestanyes maquillades, frega el terra agenollada amb els cabells xops de tinta. Es deixa gravar el moviment dels ulls mentre dorm. Talla i modifica bustos de sabó mentre es renta. Maquilla el seu pare per transformar-lo en la seva mare i a la inversa, maquilla a la mare perquè s'assembli al pare. Aquestes accions quotidianes sovint les fa en privat i l'espectador solament veu el resultat final.

La seva primera exposició individual, el 1992 a la Sandra Gering Gallery de Nova York i ser elegida l'any següent per participar a la Biennal de Whitney, li dona reconeixement internacional.



**Gnaw**

1992

Xocolata, llard de porc

2 blocs c/u 22 kg

61 x 61 x 61 cm



## Gnaw (1992) i Lipstick (1992)

**Gnaw** està formada per dos blocs, un de xocolata i un de llard situats al centre d'un mateix espai i **Lipstick** (1992), per un expositor de vidre i metall en una altra sala amb miralls.

Els dos blocs, de forma cúbica i de 272 kg de pes cada un, estan damunt dos pedestals de marbre al mig de l'espai expositiu. Un és de xocolata i de color marró fosc i l'altre de llard de porc i de color blanc.

Reconeixem el material per l'olor dolça de la xocolata i l'olor rànica del greix de porc. Abans de la inauguració, Janine Antoni arrodoneix els cantons dels dos cubs amb la boca, mossegant, rossegant, llepant i arrencant el material mentre hi deixa les marques de les dents i la llengua. La boca es transforma en una eina que esculpeix fins a l'esgotament com ho faria una escarpa o un cisell. Mossegar repetidament la xocolata i el llard li provoca butllofes als llavis i gairebé vòmits.

Els senyals de les dents marcades a la superfície dels dos blocs fa que l'espectador s'imagini com s'ha fet l'acció, no la hi cal veure. El títol, a més, ens dona una pista: Gnaw vol dir rossegar.

L'artista no es menja el material, l'escup dins unes galledes que es troben al costat.

En una sala contigua s'hi exposa **Lipstick** (1992), un expositor de vidre i acer inoxidable com els que podem trobar en la secció de cosmètica d'uns grans magatzems. Dins l'expositor, hi ha diverses barres de pintallavis de color vermell al davant d'una safata de bombons en forma de cor, buida. Tot el conjunt sembla una promoció d'objectes "irresistibles" pel dia de Sant Valentí.

Els dos cubs de la primera sala no semblen tenir res a veure amb la vitrina de l'altra sala però les cartel·les informatives de l'exposició ajuden a descobrir-ne la connexió.

Antoni utilitza les restes de material rossegat, la xocolata per una banda i el llard per l'altra, per realitzar els objectes de l'expositor de vidre. Barreja el llard de porc amb cera d'abella i pigment per fer les barres de pintallavis de color vermell i fon la xocolata en uns motlles en forma de cor per fer els contenidors típics que tenen l'espai buit dels bombons que es comercialitzen el dia dels enamorats.

Aquesta idea la té en descobrir que la xocolata conté feniletilamina, un component químic que el nostre cervell produeix quan estem enamorats.

**Gnaw** (1992) i **Lipstick** (1992) parlen de la connexió entre menjar i desig, de les tensions entre el que agrada i el que fa fàstic, de l'ansietat que ens im-



### Gnaw

1992

Xocolata, llard de porc

2 blocs c/u 22 kg

61 x 61 x 61 cm





### Lipstick Display

1992

Instal·lació, fotografia  
45 safates de xocolata, 300 pin-  
tallavis de llard, cera d'abella i  
pigments  
Mides variables

pulsa a menjar xocolata i a comprar productes de bellesa. L'obra també s'ha relacionat amb els desordres alimentaris, potser perquè va estar feta quan la Princesa Diana i altres celebritats van confessar tenir tendències bulímiques. L'artista ho accepta, però diu que no era la seva intenció. En canvi, sí que reconeix la influència del minimalisme en la disposició dels dos cubs en mig de l'espai, així com la necessitat de fer un pas més enllà i trencar la geometria a base de mossegades, l'acte menys mental que podia fer. Més endavant exposa els objectes que formen **Lipstick** (1992) a l'aparador d'una botiga de cosmètics a la Quinta Avinguda de Nova York.

Janine Antoni diu:

“M'interessava la mossegada perquè és a la vegada íntima i destructiva; d'alguna manera resumeix la meua relació amb la història de l'art”<sup>1</sup>

1 (Halifax & Hermsen, 2009)





# Alteracions evolutives

## ALBERTO BARAYA

Bogotà, Colòmbia 1968

Estudia Arts plàstiques a la Universitat Nacional de Colòmbia. Quan acaba realitza un Màster en Estètica i Teoria de l'Art a la Universitat Autònoma de Madrid i estudis multimèdia a la Universitat Complutense de Madrid.

Interessat en l'evolució de la societat i del que la representa. D'Alberto Baraya analitzarem obres de les tres alteracions:

- Alteració de material:

**Una taxonomía para el herbario de plantas artificiales** (2002-2004) projecte que consisteix en recollir, investigar i fer una taxonomia de plantes de plàstic trobades en ciutats de tot el món. **Expedición Venecia** (2009) estudi botànic aplicat a les flors de vidre de Murano.

- Alteració de dimensió:

**Proyecto Árbol del caucho** (2006) la pell d'un arbre del cautxú feta amb el propi material. En aquesta obra no hi ha una alteració de dimensió de l'obra, però sí de l'espectador que es sent petit al costat de les grans dimensions de l'arbre original.

- Alteració d'ubicació espacial:

**Mapas** (2005) on manipula mapes de diferents ciutats ubicant-hi edificis i monuments emblemàtics d'altres ciutats i països.

Com a colombià que viu lluny del seu país, els seus treballs reflexionen sobre la identitat nacional, la migració, el viatge i el turisme com a peregrinació contemporània, la legitimació de l'artista en la societat i també parodien l'explotació colonial i les relacions post-colonials actuals.

Desenvolupa els seus treballs amb mitjans molt diversos: pintura, dibuix, fotografia, vídeo i escultura.

## Una taxonomía para el herbario de plantas artificiales (2002-2004)

Aquesta obra consisteix en una gran col·lecció de diferents plantes artificials, de plàstic i tela recollides i fotografiades a ciutats i espais diversos: cases, hotels, perruqueries, oficines, negocis... Un cop recollides, fixa les plantes damunt fulls de paper i les acompanya d'alguns dels seus components: fulles, tiges, pètals, pistils... dels quals n'indica el nom científic, la procedència i altres informacions.

A principis del 2000 té l'oportunitat de sumar-se a un grup d'investigadors de l'Amazones. Sembla una idea absurda, però ho fa perquè vol buscar-hi plantes de plàstic i en troba. Fet que li permet constatar que la natura artificial, també ha arribat fins allà.

### Una taxonomía para el herbario de plantas artificiales

2002-2004

Instal·lació, fotografia  
30 peces de 37 x 50 cm

Són versions contemporànies de les làmines de les expedicions botàniques del XVIII i dels herbaris escolars; estan fetes a base d'ob-



servar, recol·lectar i ordenar flors i plantes amb rigor i minuciositat. Amb aquest procés qüestiona el paradigma científic i les societats postcoloniales i és a la vegada una reflexió sobre els actes estètics quotidians.

Sembla absurd aplicar el rigor científic a elements artificials, industrials i decoratius, tanmateix fa palès el desig humà d'imitar i posseir la natura.

Els seus herbaris fets amb plantes de plàstic són de pitjor qualitat que les flors i plantes que ens proporciona la natura i, paradoxalment, aquestes imitacions contribueixen a la destrucció del patrimoni natural imitat.

Amb aquesta obra, Alberto Baraya emfatitza en el canvi de material per denunciar l'obsessió d'imitar i copiar el que ens rodeja, acumular resultats malgrat siguin de pitjor qualitat i no acceptar el cicle natural dels elements de la natura.

### Expedición Venecia (2009)

La proposta per a la 53a Biennial era la “d’herboritzar” a Venècia, és a dir, recollir plantes artificials, i fer de col·leccionista en una biennial de col·leccionisme.

Històricament les expedicions europees són les que sempre han investigat les regions tropicals; en canvi, ara és un artista d’aquelles regions que ve a estudiar, mesurar i “etnografiar” una ciutat europea. Per fer-ho, demana a diferents treballadors de l’illa de Murano parts de les seves produccions florals per fer la seva proposta de botànica, que és confeccionar un herbari on les flors no es pansixin.

Li donen objectes de diferents formes i colors, però tots de vidre, els quals disposa en una paret on prèviament dibuixa un mapa de l’illa de Murano. Alguns d’aquests objectes estan emmarcats i altres simplement clavats a la paret.

Són de diferents formes, mides i colors, però tots semblen fragments de flors, pètals, estams, pistils, calzes, anteres i estigmes. També hi ha uns bocins de vidres de colors formant una paleta cromàtica. La manera com estan organitzats a la paret, amb paraules escrites, línies i croquis de muntatge recorda els dibuixos que estudien l’evolució de les espècies, la gestació i creixement de les plantes.

Tota la paret expositiva es converteix en un estudi sobre les flors de



### Expedición Venecia

2009

Instal·lació, vidre de Murano

53a Biennial de Venècia



vidre, les diferents parts, la disposició, l'organització, el desenvolupament, quin color va a cada part i fins i tot l'emplaçament idoni.

Alterant-ne el material, reflexiona sobre el gust estètic dels humans per imitar, reproduir i "congelar" elements bonics de la natura. Aquest herbari, en ser de vidre es mostra sempre esplendorós, ple de color; les superfícies no s'arruguen i les flors no es panseixen.

En tots els fragments s'aprecia l'esforç artesanal per captar tots els detalls, copiar i traspasar les diferents formes i aconseguir una paleta de colors idònia.

### **Expedición Venecia**

2009

Instal·lació, vidre de Murano  
53a Biennal de Venècia

El vidre, un material fràgil però estable que els primers humans consideren com un material semipreciós, aporta perdurabilitat davant la perennitat de les flors reals.







### Proyecto Árbol del caucho

2006

Cautxú

1900 x 800 x 10 cm

### Proyecto Árbol del caucho (2006)

Alberto Baraya és convidat a participar a la Biennial de Sao Paulo del 2006 per exposar **Una taxonomía para el herbario de plantas artificiales** (2002-2004), l'artista vol fer una planta que no existeix encara en el seu projecte de plantes artificials: la planta del cautxú.

L'obra consisteix en una pell de làtex de 19 metres de l'arbre del cautxú. El mateix arbre és qui subministra el material i alhora serveix de motlle per formalitzar-la.

Per fer-ho, l'artista fa incisions a l'arbre per extreure "l'or blanc" que posteriorment utilitza per mullar tot l'arbre, deixant-lo reposar fins que està completament sec. Aquesta capa blanca que sembla pintura és el làtex que té la capacitat de copiar tots els detalls i un cop està sec es separa amb facilitat. D'aquesta manera s'obté tota la "pell" de l'arbre en una sola peça.

Amb aquesta obra Baraya denuncia la tragèdia que es repeteix sempre; una vegada a l'any empreses dels països desenvolupats van a l'Amazones per extreure aquest recurs natural, fet que comporta la degradació de l'entorn natural de les comunitats indígenes que hi viuen.



**Proyecto Árbol del caucho**

2006

Cautxú

1900 x 800 x 10 cm

El cicle transformador està tancat. El fet que el mateix arbre subministri el material que serveix per fer-ne una còpia, és una metàfora del cicle de la vida i una manera diferent de copiar l'esperit de la selva i plasmar la tragèdia que pateix amb el fet d'arrencar la pell a un arbre.

L'escultura-pell, de dimensions gegantesques, bé podria ser una ampliació a gran escala d'un fragment d'una branca petita. En veure-la estesa, ja sigui al terra o contra una paret ens fa conscients de l'enorme magnitud d'aquests arbres i de la petitesa dels humans al seu costat.

Aquest és el motiu pel qual, malgrat no hi ha un canvi de mida, ni per ampliació ni per reducció, utilitzem l'obra, per parlar de l'alteració de dimensió.

**Mapas (2005)**

Explora el paper dels mapes com a esquemes visuals vinculats a les identitats nacionals. Per fer-ho elabora mapes als quals incorpora símbols d'altres ciutats, com construir una ciutat dins d'una altra ciutat. El resultat són cartografies meitat fictícies, meitat reals que desorienten a l'espectador.

Realitza el primer experiment cartogràfic de manipulació de mapes a Madrid, per a la revista QHYA. Crea una ciutat utòpica on només hi ha museus i monuments, i la converteix en una mena de "pastís artístic" sense sentit.

Repeteix l'experiència a Cuba quan és convidat a participar a la Bienal de la Habana. En aquesta ocasió traça un mapa d'un segment de l'Havana vella, en què inclou diversos museus espanyols, el Museu Britànic i la National Gallery de Londres, un vaixell que arriba per la badia amb l'Institut d'Art de Chicago al damunt i un altre de doble quilla atracat al port que porta el Louvre també al damunt.

Fa una edició de 500 exemplars per repartir-los entre els visitants de la Bienal i els habitants de la ciutat, però finalment són distribuïts, més endavant a la República Dominicana i a San Juan de Puerto Rico.

Amb aquesta intervenció parodia el turisme com si es tractés d'una peregrinació contemporània en una ciutat amb pocs museus.



## Mapas

2005

Paper, acció

Bienal de la Habana / Global Tour

Per l'Exposició Global Tour (2005) d'Amsterdam, fa un projecte similar, però en aquest cas l'objectiu és un altre perquè la capital holandesa sí que té molts museus i de molta qualitat. Aquí el que pretén és trasbalsar la identitat d'aquesta ciutat donant als turistes la possibilitat de trobar una ciutat inesperada.

Distribueixen els mapes a l'estació central de trens de manera gratuïta, i els col·loquen al costat dels que la gent compra. Quan els turistes els obren per buscar els llocs d'interès turístic, s'adonen que hi ha fotos de Venècia, de París, del Putumayo, de Nova York o del Taj Mahal. Totes les imatges s'han descarregat d'internet. L'autor parodia una altra vegada l'actitud del turista.

Quan es viatja a una ciutat desconeguda, en els mapes que es distribueixen a les oficines de turisme, apareixen tots els llocs interessants per visitar, generalment museus i edificis representatius de la ciutat. Gràcies als mapes sabem on ens trobem i com podem arribar al destí desitjat.

Les estadístiques diuen que es visiten més els museus de les ciutats que es visita com a turista que els de la ciutat on es viu. Alberto Baraya, quan situa damunt l'esquema d'una ciutat els museus que tothom vol visitar, pretén crear una "ciutat ideal".

Alberto Baraya diu:

"Cartografías literales de ciudades mitad reales y mitad ficticias. Ciudad utópica en la que había solamente museos y monumentos. Todo eso se convertía como en una especie de pastel de lo artístico, una cosa bastante absurda."<sup>1</sup>

1 ("Alberto Baraya | [i]Privado - entrevistas," n.d.)



# Alteracions acurades: **BERTOZZI & CASONI**

Duet format per:

Giampaolo Bertozzi i Stefano Dal Monte Casoni

Borgo Tossignano, Bologna, Itàlia 1957

Lugo di Romagna, Ravenna, Itàlia 1961

Estudien a l'Institut de Ceràmica de Faenza (Itàlia). El 1980 funden "Bertozzi & Casoni s.n.c." una companyia de produccions ceràmiques.

La ironia corrosiva de les seves obres es veu intensificada per una excel·lent execució tècnica.

Viuen i treballen a Imola, Itàlia.

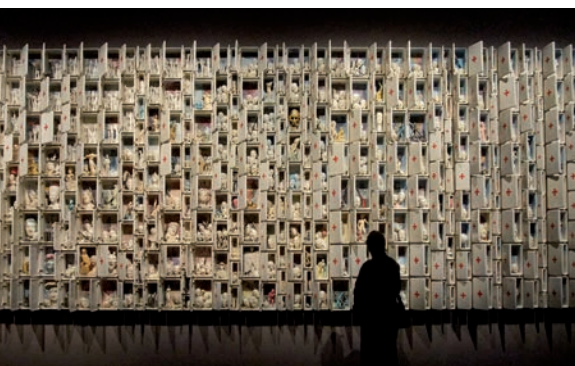
De Bertozzi & Casoni analitzaren una sola obra **Composizione non finita-infinita** (2009), centenars de farmacioles plenes, tot en ceràmica.

Amb aquesta instal·lació, treballen les tres alteracions simultàniament. L'alteració de material ja que tots els objectes estan fets en ceràmica, l'alteració de dimensió per la repetició i acumulació d'un mateix contenidor, i la d'ubicació espacial al treure objectes dels armaris de l'escola d'art i ubicar-los en una farmaciola.

Totes les seves obres estan extraordinàriament ben fetes.

Mentre estudien ceràmica, el postinformalisme domina l'escena artística, tanmateix a ells els interessa l'escultura figurativa. Es consideren hereus de la tradició italiana de l'escultura policromada i s'especialitzen en la tècnica de decoració Majòlica.

A la dècada dels vuitanta col·laboren amb artistes, dissenyadors, cooperatives de ceràmica, centres d'experimentació i revistes especialitzades. Realitzen encàrrecs, perfeccionen la tècnica de la Majòlica i agafen experiència i habilitat tècnica que més endavant els servirà per desenvolupar els seus projectes a gran escala.



Als noranta, interessats en les deixalles físiques, morals i culturals que genera l'activitat humana, treballen a partir del que és breu, efímer, ruïnós i decadent. Influenciats per l'art conceptual, el Pop Art i l'actitud rebel de Piero Manzoni transfereixen l'obsolescència i la degradació de la societat contemporània a la ceràmica. Malgrat la seva fragilitat, és un material permanent, estable, durable, inalterable i sobretot és un mitjà diferent per immortalitzar el "memento mori". És una manera refinada de retornar la bellesa als objectes maltractats. Les seves versions contemporànies de les clàssiques vanitas desporten l'interès de la crítica i les galeries d'art.

El 2000, influenciats per les novetats industrials, amplien el repertori de materials, recursos tècnics, procediments de construcció i tècniques de decoració que barregen, combinen i adapten a les necessitats de cada projecte aconseguint l'hiperrealisme que els caracteritza.

Les seves obres, simbòliques i iròniques són figuratives i conceptuals al mateix temps. Amb elles, fan crítica social i desmunten estereotips culturals sobre la ceràmica i el seu lloc a les Belles Arts.

### Composizione non finita-infinita

2009

Ceràmica policromada

285 x 1000 x 27 cm

### Composizione non finita-infinita (2009)

Consisteix en 500 farmacioles, plenes d'objectes, tot en ceràmica.

Aquesta obra mural de grans dimensions s'exposa al Pavelló Italià de la 53a Biennal de Venècia el 2009. Està situada en una paret lateral. El primer que es veu són les 500 portes blanques amb la creu vermella de les farmacioles però no es veu què hi ha a dins. Cal situar-se al davant per descobrir que cada farmaciola és un armari ple d'objectes que, per la seva tipologia, se suposa pertanyen a alumnes d'una escola d'art. Hi ha pinzells, eines de modelar, models de dibuix, obres a mig fer, referències artístiques, com ara una reproducció del David





de Miquel Àngel, el crit de Munch, la llauna de sopa de Warhol, la Venus de Boticelli o un bust de Picasso, també hi ha draps, papers arrugats... Amb una observació encara més detallada es veu una bossa de patates fregides, un tub de pintura a l'oli mig buit, una llauna de beguda, un bloc de dibuix...

La sorpresa arriba en descobrir que tota la instal·lació, tant les farmacioles com els objectes de l'interior, està feta en ceràmica. El que sembla metall és gres esmaltat, el que sembla escaiola és porcellana i el que sembla pintura són pigments ceràmics sobrecoberta.

Bertozzi & Casoni utilitzen aquí l'alteració de material per reflexionar sobre el que és efímer, com l'etapa d'aprenentatge artístic, però que no s'oblida, és simbolitzat per la durabilitat de la ceràmica. També fan referència al poder sanador de l'art en convertir els armaris dels futurs artistes en farmacioles.

És una obra hipnòtica, no pots parar d'observar els diferents objectes acumulats, imaginar qui són els propietaris, a quina disciplina artística es dediquen, quins referents tenen. Tot ennoblit a través de la ceràmica.

### **Composizione non finita-infinita**

2009

Ceràmica policromada

285 x 1000 x 27 cm





# Alteracions iròniques

## MAURIZIO CATTELAN

Pàdua, Itàlia 1960

De formació autodidacta, comença en els anys vuitanta a fer peces no funcionals i mobles de fusta a Forlì, on hi va amb una galeria de Milà per conèixer dissenyadors com Ettore Sottsass. Artista molt polifacètic, treballa tant l'escultura, la performance, el teatre, com fa de periodista, de galerista, d'editor d'una revista o de comissari d'exposicions. Li agrada dir que ha exercit tots els rols possibles dins el món de l'art contemporani excepte el de director d'un museu o de lladre d'obres d'art.

Per la seva actitud davant l'art, les obres dels altres i la història de l'art, molts el consideren hereu contemporani de Marcel Duchamp. Es defineix a si mateix com un provocador.

Viu i treballa a Nova York.

Tant les seves exposicions com les seves intervencions demostren que és un gran amant de l'espectacle, l'humor, la sàtira, la burla, la provocació i un infatigable "pertorbador" que juga amb l'art i les seves paradoxes. Un dels seus propòsits és promoure la discussió. L'humor i la ironia són dues cares d'una mateixa moneda i les utilitza com a cavall de Troia per entrar directament a l'inconscient dels espectadors, per treure el seu empipament sense violència.

De Maurizio Cattelan analitzarem obres de les tres alteracions:

- En l'alteració de material:

**All** (2008), 9 cossos de marbre blanc estirats al terra, morts, embolicats amb un drap que els oculta la identitat.

- En la de dimensió:

**Stadium** (1991) una llarguíssima taula de futbolí en la qual jugadors blancs del Nord d'Itàlia juguen contra jugadors negres d'Àfrica.

**Bidibidobidiboo** (1996), rèplica de la cuina familiar de la seva infància en la qual hi ha un esquiroi que s'ha suïcidat amb un revòlver.

**Him** (2001), figura de Hitler amb cos d'adolescent, cara adulta i alçada d'un nen, agenollat, en una postura d'inimaginable penediment.

**L.O.V.E.** (2010), mà de marbre damunt d'un pedestal, d'una alçada total d'onze metres, amb tots els dits tallats menys el del cor que apunta al cel en un gest obscè i irreverent, i situada davant l'edifici de la Borsa de Milà.

- En l'alteració d'ubicació espacial:

**A Perfect Day** (1999) on adhereix el seu galerista amb cinta adhesiva a una paret de la sala d'exposicions.

**Sisena Biennal del Carib** (1999), una falsa-veritable biennal comissariada per Cattelan en què convida 10 artistes a passar una setmana de vacances al Carib enlloc de convidar-los a exposar una obra.

**Kaputt** (2007), 5 cavalls perfectament alineats a 3 metres del terra encastats a la paret.

**Hollywood** (2001), rèplica de les 9 lletres més famoses de Los Angeles que situa al cim d'un turó, al costat de l'abocador de Palerm, Sicília.

La seva obra és anàrquica, irreverent, absurda, insolent, audaç i provocadora però la seva actitud és seria i compromesa, sobretot en criticar els abusos del poder. Qüestiona els valors establerts de la vida contemporània, ja sigui l'autoritat religiosa, la política, la jerarquia en la societat actual, el materialisme o el mateix sistema de l'art contemporani. Critica la dinàmica de la producció cultural i els interessos econòmics del mercat de l'art. Es pot considerar un post-Dadá. Ell mateix es retrata com el mestre de cerimònies d'un circ, on la crueltat i l'entreteniment es troben i es superposen.

Utilitza una gran varietat de materials que treballen diferents artesans, que li fan les escultures de les quals moltes són hiperrealistes i li serveixen per posar en evidència les contradiccions de la societat actual.

Converteix en escultures imatges trobades en el desbordant riu d'informació mediàtica. Imatges que impacten, que remouen consciències i provoquen una reacció visceral. Considera que si les seves obres no perden la capacitat de la imatge original d'impactar significa que són escultures que continuaran funcionant.

El 1993 fa per primera vegada el símbol que utilitzarà posteriorment per signar les seves obres, una Z de Zorro formada per tres estrips que imiten els talls dels quadres de Lucio Fontana.



### Stadium (1991)

Obra que presenta en la seva primera exposició individual, en una galeria de Bolonya el 1991.

Consisteix en una llarguíssima taula de futbolí de 7 metres on hi ha espai per a 22 jugadors, 2 equips, 11 jugadors a cada banda. Els equips estan alineats basant-se únicament en la raça, ja que es tracta d'una resposta personal i artística a una creixent onada de sentiment xenòfob a la Itàlia d'aquells anys.

Cattelan forma i entrena un dels dos equips, que anomena A. C. Mobiliari Sud (Proveïdors club de futbol mobles del sud). Tots els jugadors són de pell negra i immigrants d'Àfrica. L'altre equip està format íntegrament per homes blancs del nord d'Itàlia.

Sota l'aparença d'un esdeveniment artístic organitza dues competicions, una a l'aire lliure i l'altra dins la galeria. Són a la vegada una performance artística i un acte de protesta.

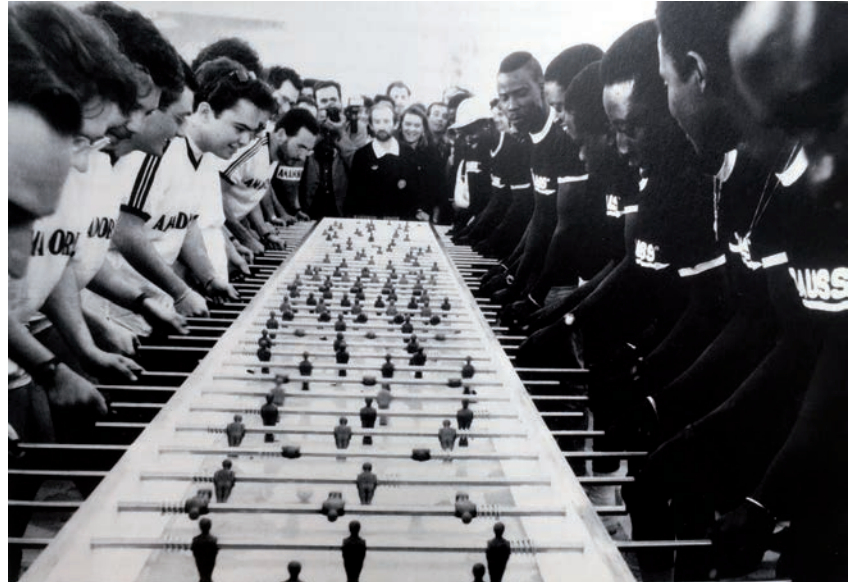


### Stadium

1991

Fusta, acrílic, acer, plàstic

120 x 700 x 70 cm



**Stadium**

1991

Fusta, acrílic, acer, plàstic

120 x 700 x 70 cm

L'equip format pels italians vesteix samarretes blanques i l'equip format pels africans samarretes negres amb les inicials, de color taronja, d'una companyia fictícia anomenada RAUSS. Amb això al·ludeix a la major opressió racial viscuda mai a Europa en recordar la frase que els alemanys van obligar a portar als jueus durant de la segona guerra mundial: Juden Raus (Jueus marxeu).

Itàlia, que durant la primera meitat del segle XX, és un gran exportador de mà d'obra, a la dècada dels noranta és a l'inrevés i el racisme es converteix en un problema nacional greu, coincidint amb la fundació de la Lliga del Nord, un partit polític que explota el ressentiment públic envers la immigració.

Seguint les estratègies de Joseph Beuys en la utilització de les performances com a mitjà per vehicular la transformació de la societat, Maurizio Cattelan fa una paròdia. Amb molta ironia sap abordar el problema racial i treure'n dramatisme a la situació. Aprofita l'obsessió nacional pel futbol i redueix a un joc de taula un dels temes que més preocupa als italians, trobant un equilibri polèmic entre la recreació, l'entreteniment i la crítica social indignada.

El fet d'ampliar la taula i fer-la a mida que hi càpiguen els mateixos jugadors que en un partit de futbol tradicional, i col·locar cara a cara, els envaïts i els invasors, simplement per jugar, és una manera de portar la realitat política i social a la taula de joc.



### **A Perfect Day**

1999

Galerista, cinta adhesiva

### **A Perfect Day (1999)**

Tot i que ja és conegut en els cercles artístics, no és fins al 1999 que surt a tots els mitjans de comunicació. És amb motiu d'una provocadora performance en què adhereix el seu marxant Massimo De Carlo a la paret de la seva galeria de Milà amb cinta adhesiva de color platejat.

El lloc del galerista és assegut al despatx, rodejat de l'aura de poder que li atorga la seva posició. És on parla amb clients, crítics i contactes importants.

Cattelan, no només el treu del despatx sinó que el té tot un dia penjat a la paret de la galeria com si fos una obra d'art. És la seva manera d'evidenciar que els papers estan canviant. Ara és l'artista qui domina al galerista. Torna a ser una crítica al funcionament del món de l'art.



**Sisena Biennial del Carib**  
1999



### Sisena Biennial del Carib (1999)

Aquesta actitud crítica la tornem a trobar el mateix any quan organitza aquesta veritable-falsa exposició.

El títol ja dona una pista de l'engany ja que és la primera vegada que es celebra i per tant hauria de ser la primera i no la sisena. Els deu artistes que s'anuncien en el cartell publicitari generen moltes expectatives per la seva rellevància en el món de l'art contemporani: Vanessa Beecroft, Olafur Eliasson, Douglas Gordon, Mariko Mori, Chirs Ofili, Gabriel Orozco, Elizabeth Peyton, Pipilotti Rist, Tobias Rehberger i Rirkrit Tiravanija. Són artistes massa importants com perquè no sigui veritat.

L'objectiu és fer creure a crítics, marxants i col·leccionistes que realment hi ha una Biennial d'art. Però, en realitat, el que Cattelan organitza és una setmana de vacances pels deu artistes a l'illa caribenya de St. Kitts. No els demana que facin cap obra, només s'han de deixar fotografiar per poder documentar què fan durant la setmana que dura aquesta falsa Biennial.

En aquest cas transforma el que ha de ser una suma d'obres interactuant en un espai expositiu en la facilitació als artistes d'un espai físic i temporal. Conviuen, juguen, fan vacances tal com ho demostren les imatges que documenten la falsa Biennial.





## Hollywood (2001)

Es tracta d'una reproducció de les 9 lletres més famoses de Los Angeles que Cattelan instal·la a Palerm. Com les originals, tenen el format d'una tanca metàl·lica però aquestes són més altes i ocupen més espai (fan exactament 23 m d'alçada i ocupen un total de 170 metres). Presenta aquesta obra a la 49a. Biennal de Venècia el 2001. És la quarta vegada que el conviden i per primera vegada en la seva història que l'organització accepta una proposta localitzada fora de la ciutat. Maurizio Cattelan vol intervenir a l'illa de Sicília, concretament damunt el turó de Bellolampo al costat de l'abocador municipal de Palerm.

El dia de la inauguració 150 persones es traslladen amb avió de Venècia a Palerm per veure l'obra.

Cattelan explora alterant la ubicació. El fet d'instal·lar les immenses lletres, emblema de la ciutat de les estrelles, el luxe i el glamur, en un dels punts més conflictius i bruts del sud d'Itàlia posa en evidència dos mons antagònics.

La prosperitat del nord amb els crims del sud. El luxe de Venècia amb l'atur de Palerm. Del turó de Los Angeles que acull les mansions més desitjades al turó de Bellolampo que marca l'inici de l'abocador de Sicília.

Amb humor i irreverència, com a la majoria dels seus treballs, Cattelan es pregunta si Hollywood seria el mateix sense les nombroses pel·lícules sobre la màfia siciliana.

## Hollywood

2001

Acer

23 x 170 m



**Kaputt**  
2007  
5 cavalls dissecats

### **Kaputt (2007)**

Obra formada per 5 cavalls perfectament alineats amb el cap encastat a la paret a 3 metres del terra a la Fondation Beyeler de Basilea, Suïssa.

En molts dels seus treballs Cattelan utilitza animals dissecats per un taxidermista al qual dona instruccions de posició i acabats en funció de l'obra que té en ment. Fa dissecar gossos, cavalls, ocells, esquiroles, etc. Amb els que ens vol fer reflexionar sobre la vida i la mort però de manera irònica, ja que un cos dissecat és un cos mort però amb aparença de viu.

El títol de l'exposició, **Kaputt** fa referència a la novel·la del mateix títol de l'escriptor italià Curzio Malaparte en què explica les seves experiències en el front oriental durant la Segona Guerra Mundial. A la novel·la, l'autor relata la tràgica mort d'un miler de cavalls que salten al llac Ladoga de Finlàndia en un desesperat intent d'escapar d'un incendi forestal causat pels bombardejos aeris. L'aigua del llac freda es glaça de cop i els cavalls hi queden atrapats amb el cap fora de l'aigua i els ulls oberts i congelats.

A la majoria d'obres on hi ha animals dissecats, l'autor juga amb el canvi d'ubicació. En aquesta instal·lació Cattelan situa el visitant com si estigués sota l'aigua, mentre els cavalls miren cap algun lloc que

els visitants no poden veure. És la taxidèrmia, en comptes de l'aigua gelada, la que ha congelat els cossos dels cavalls en l'espai i el temps.

En la nostra cultura estem acostumats a veure caps d'animals a la paret, penjats com a trofeus de caça per mostrar el coratge i agilitat del caçador. El cap de l'animal dissecat és la prova física que un dia va existir.

En aquesta instal·lació no veiem els caps dels animals, ni tant sols estan en posició de trofeu. Veiem una fugida. Els cavalls s'escapen d'aquesta realitat, el cap ja està a l'altre costat, i fa que ens preguntem: Què han vist que els fa marxar amb tanta celeritat? Són més valents ells que nosaltres? És una crítica al món de l'art, com altres obres de l'artista?

### Bidibidobidiboo (1996)

També apareix un animal dissecat, però aquí juga amb el canvi d'escala. Es tracta d'un esquirol que presenta assegut en una cadira en una cuina a petita escala on hi ha dues cadires, una taula, un escalador d'aigua a la paret, una aigüera formada per dues piques i un escriptori amb tasses, gerres de llet i plats bruts.

El primer pensament que tenim en veure l'obra és que l'animal devia



#### **Bidibidobidiboo**

1996

Esquirol de mida real dissecat,  
ceràmica, fòrmica, fusta, pintura,  
acer

45 x 60 x 58 cm



**Family Syntax**  
1989

estar desesperat perquè s'ha suïcidat. El cap li ha quedat recolzat damunt la taula davant un vas de vidre, els braços penjant i el revòlver als peus. Cattelan converteix els espectadors en testimonis d'un suïcidi. Amb què vol acabar l'autor?

El títol de l'obra són les paraules màgiques que va pronunciar la Ventafocs en el conte infantil i que van canviar la seva vida miserable i desgraciada, com a esclava domèstica de la seva madrastra i les seves dues cruels germanes, per una vida de princesa. Fa que vegem l'obra com un conte i ens ajuda a treure dramatisme a l'escena.

La seva primera obra que realitza com a artista és un autoretrat en el qual apareix amb el pit despulat formant un cor amb les mans. Fotografia en blanc i negre que presenta emmarcada. Es titula **Family Syntax** (1989).

**Bidibidobidiboo** també és un autoretrat, però plantejat d'una altra manera. Sabem que ens parla d'ell mateix perquè ha reduït l'escala de la cuina familiar de la casa on passa la infància a Pàdua. En aquest entorn es situa a ell mateix en forma d'esquirol, el seu alter-ego. L'animal que per mida s'adapta millor a l'espai.

Escena enigmàtica en què veiem a "l'artista" disparant-se un tret al cap. La primera pregunta que ens fem és: per què vol desaparèixer d'aquest món, ara que comença a tenir èxit professional? Amb l'ajuda del títol sabem que amb el que vol acabar és amb la vida de la seva infància, la vida del Maurizio allunyat del món de l'art. El suïcidi és el punt i final d'una etapa. Ara, igual que la ventafocs ha trobat el príncep, ell ha entrat en el món de l'art. Per tant, més que una desaparició, el que ens planteja és un compromís de permanència.

"Senzillament, ho prenc. Constantment, m'apropio de peces --engrunes, en veritat-- de la realitat quotidiana. Si creieu que el meu treball és provocador, vol dir que la realitat és extremadament provocadora, i nosaltres ens quedem amb els braços plegats. Potser ja no ens importa com es viu en el món... Estem anestesiats"<sup>1</sup>

1 ("Maurizio Cattelan (B. 1960) | Him | 2000s, Sculptures, Statues & Figures | Christie's," n.d.)





### Him (2001)

La figura de Hitler agenollat amb les mans entrelaçades en posició de pregar i amb el cos i l'alçada d'una persona jove. Vesteix uniforme escolar dels anys trenta: jaqueta i pantalons bombatxo fins a sota els genolls de llana gris xispejada, camisa blanca, corbata negra, mitjons llargs grisos i calçat amb botins negres. Porta tots els botons cordats, va ben vestit, net i arreglat. El cos és el d'un jove adolescent, l'alçada d'un nen i la cara d'un home adult. Amb el cabell negre i pentinat amb la clenxa al costat, el bigoti quadrat, retallat també de color negre, reconeixem al Hitler adult. Té els ulls oberts mirant una mica cap a dalt, cap a l'espectador quan l'observa des del davant.

En la Färgfabriken d'Estocolm a Suècia és exposat en un espai: completament buit i en silenci. Es veu una figura agenollada al fons de la nau central, no molt lluny de la paret. L'espectador es pregunta: què fa, qui és, resa?

Quan finalment arriba al davant reconeix la icona mundial, l'encarnació del mal del segle XX. Qui va cometre tantes atrocitats durant el règim feixista de la segona guerra mundial. Com és possible que el responsable de l'Holocaust demani ara perdó? Però amb el canvi d'escala es veu tant petit, tant vulnerable, tant innocent i amb els ulls que et miren molt per sota teu.

“Volia destrossar-lo jo mateix. Vaig canviar d'opinió un miler de vegades, cada dia. Hitler és pur horror; és la representació d'un dolor terrible. Només pronunciar el seu nom ja fa mal. Tot i així, aquest nom s'ha apoderat de la meva memòria, viu dins el meu



### Him

2001

Cera, cabell humà, vestit, polièster, pigments

101 x 43 x 63 cm

cervell, encara que continua essent un tabú. Hitler és per tot arreu, rondant l'espectre de la història; i, malgrat tot, és innombrable, irreproduïble, embolcallat en un llençol de silenci.”<sup>2</sup>

Per a ell mateix, Hitler era la por personificada, només el fet de pensar en ell i pronunciar el seu nom li provocava dolor, fins que va acceptar que vivia dins el seu cap, que estava a tot arreu. Aleshores va poder fer aquesta escultura.

Amb l'alteració de la dimensió ens fa reflexionar sobre el fet que tot criminal alguna vegada ha estat tendre, innocent i criatura amb la intenció de desmitificar la “icona” històrica i originar debat.

Aquesta obra ha generat polèmica sempre que s'ha exposat. A Milà, l'alcalde prohibeix la seva reproducció al cartell que anuncia l'exposició de Cattelan per no ofendre la comunitat jueva. A Estocolm tampoc s'ho prenen bé en considerar que fa referència a l'ambivalent actitud de Suècia davant el règim nazi. El 2012 s'exposa al Guetto de Varsovia, amb moltes manifestacions en contra, però el Rabí considera que té valors educatius i dona el seu consentiment.

## All (2008)

Escultura formada per 9 peces de marbre blanc de Carrara que representa 9 víctimes mortals a l'espera de ser identificades. Les formes, com si fossin cossos coberts amb un llençol panxa amunt, estan al terra.

La mort és un tema recurrent en l'obra de Maurizio Cattelan, possiblement influenciat per haver treballat durant l'adolescència al dipòsit de cadàvers de Pàdua i també per les imatges de cossos al terra, tapats amb un llençol blanc que, malauradament massa sovint, veiem en els mitjans de comunicació.

La tela amaga cossos, els uniformitza, oculta identitats i impedeix veure la mort amb tota la seva cruesa. Els que estan sota el llençol són persones anònimes, no sabem qui són, si són homes, dones, blancs, negres o de quina raça són. No en sabem tampoc l'edat, ni de quin país provenen. Per les corbes del drap blanc intuïm la forma del

---

2 (“Maurizio Cattelan (B. 1960) | Him | 2000s, Sculptures, Statues & Figures | Christie's,” n.d.)



cos que hi ha a sota, veiem que alguns són més corpulents que altres, alguns són prims, altres són alts, no sabem gran cosa més. I ens preguntem que potser coneixem algú dels que estan sota la tela blanca.

El fet que estiguin fets amb marbre blanc de Carrara li confereix una aura de monument ja que és el material de les escultures del barroc italià, de les escultures de Miquel Àngel i de Bernini. Com a clara referència trobem el Cristo Velato de Nàpols de Giuseppe Sanmartino, monument símbol de Nàpols, on veiem el cos de Crist extret d'un sol bloc de marbre, cobert amb una tela finíssima i tallat amb un gran virtuosisme. En aquest cas, a diferència dels cossos de Cattelan, el sudari és transparent i ens deixa veure la fisonomia del mort.

Cattelan necessita un material sòlid i atemporal i el marbre ho és. Aprofita totes aquestes connotacions per fer aquesta transformació tan simbòlica.

A les peces en què utilitza la taxidèrmia tracta la mort amb ironia però a **All** (2008) no n'hi ha gens. En aquest cas fa un monument a la mort i als morts anònims. Poden ser morts d'ara però també poden ser morts del passat, de la segona guerra mundial, d'alguna guerra civil o de l'antiga Roma, d'un genocidi, un desastre natural, una epidèmia, una catàstrofe, un accident o un atemptat terrorista, tant s'hi val.

### **All**

2008

Marbre blanc de Carrara

Grup de 9 escultures de

30 x 100 x 200 cm c/u



Tot està fet amb la màxima versemblança. El virtuosisme i l'habilitat dels mestres tallistes de pedra italians, amb tants anys de tradició, aconseguixen que la tela que cobreix els cossos flueixi i, malgrat ser més gruixuda que en el cas del Cristo Velato, sembla completament real. En cap moment ens imaginem que estan fets amb un material tan dur com el marbre.



### **L.O.V.E.**

2010

Marbre blanc de Carrara, travertí romà

1100 x 470 x 470 cm

### **L.O.V.E. (2010)**

És una escultura en la qual juga amb el canvi d'escala i on la ubicació li dona molta significació. Mà vertical de quasi 5 metres d'alçada feta també en marbre de Carrara damunt una base de 7 metres de travertí, igual que les escultures clàssiques. Impacta l'alçada total d'11 metres davant l'edifici de la borsa de Milà, a la Piazza degli Affari.

La mà, esculpida amb molt realisme, mostra tots els detalls: les venes, les línies, les arrugues, els plecs, l'ungla. La posició de la mà que en un principi representa la salutació feixista té tots els dits tallats menys el dit del cor que apunta al cel. Gest provocatiu, despectiu, obscè, irreverent i de mala educació amb què l'artista vol denunciar varis fets: per una banda l'edifici que està al davant, el Palazzo Mezzanotte, construcció de l'època feixista que actualment acull la Borsa de Milà i per l'altra als seus usuaris, banquers i executius, representants del poder econòmic. Tot i que, com Cattelan ha dit en alguna ocasió, el

fet que la mà miri cap a l'edifici pot representar també una provocació del poder econòmic cap a la ciutadania.

En un principi el títol de l'obra és “omnia munda mundis” (totes les coses són netes) però durant el procés de realització, l'artista el canvia per **L.O.V.E.** anagrama de L: Libertà (Llibertat), O: Odio (Odi), V: Vendetta (Venjança), E: Eternità (Eternitat).

La Piazza degli Affari, cor del barri financer, es troba en una zona poc turística de Milà. És el punt de trobada de les protestes contra el capitalisme i el món de les altes finances. L'escultura ha d'estar-hi exposada només els 10 dies que dura la setmana del disseny de Milà però, finalment, per intermediació del responsable de cultura, s'hi queda de forma permanent.

“Senzillament, ho prenc. Constantment, m'apropio de peces --engrunes, en veritat-- de la realitat quotidiana. Si creieu que el meu treball és provocador, vol dir que la realitat és extremadament provocadora, i nosaltres ens quedem amb els braços plegats. Potser ja no ens importa com es viu en el món... Estem anestesiats”<sup>3</sup>

El 2012, el Solomon R. Guggenheim Museum de Nova York organitza una històrica exposició retrospectiva de l'obra de Cattelan a la rotonda central del museu. Hi exposa rèpliques, a petita escala i amb diferents materials, de totes les seves escultures. Amb aquest esdeveniment anuncia el final de la seva carrera com artista.



### **L.O.V.E.**

2010

Marbre blanc de Carrara, travertí romà

1100 x 470 x 470 cm

3 (“Maurizio Cattelan (B. 1960) | Him | 2000s, Sculptures, Statues & Figures | Christie’s,” n.d.)



# Alteracions silencioses

## LIONEL ESTÈVE

Lyon, França 1967

Neix a Lyon (França) el 1967. Introduït en l'art quan té 16 anys, estudia a l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, on descobreix l'art contemporani. Fa la seva primera exposició "Venez nombreux" el 1997 als 30 anys a Luxe 2000, Lyon.

El 1999 s'instal·la a Brussel·les, Bèlgica, on viu i treballa.

El treball de Lionel Estève és narratiu i silenciós a la vegada i es caracteritza per la simplicitat, tant formal com de recursos, i per un delicat sentit de l'humor.

Les alteracions apareixen d'una manera molt subtil i silenciosa.

Estudiarem obres de les tres alteracions:

- Alteració de material:

**Una línia** (2011), pedres pintades amb pintura a l'aigua que simulen un riu que no existeix.

**Un nuage sur mes épaules** (2015) les mateixes pedres anteriors i unes cortines d'organza tenyides que evocuen l'aire i la humitat al costat del riu.

- Alteració de dimensió:

**Stars on Stones** (2009), una pedra parcialment recoberta amb fil que remet les estrelles de la cúpula celeste.

- Alteració d'ubicació espacial:

**A Wander** (2015), plantes i fulles, seques i daurades amb pa d'or, disposades a la paret blanca de la galeria mostren un paisatge especial.

Aprofita tot el que troba: elements simples, petites, materials modestos, pedres, fulles, branques, llavors, fils o petits fragments d'objectes grans. Amb estratègies creatives, procediments i manipulacions molt senzilles, els combina i uneix amb recursos simples per crear escultures extremadament subtils.

Les tècniques que utilitza són més de bricolatge que d'escultura.

Aprofita sempre les qualitats dels materials i dels objectes, perquè les seves obres donin la sensació d'estar poc manipulades. Són tan senzilles que sembla que ja existien abans d'exposar-les.

Les seves instal·lacions transmeten una sensació de no intervenció, són molt buides i sovint il·luminades amb llum natural.

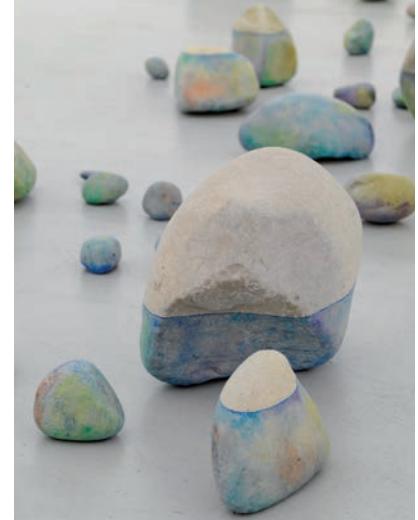
De manera molt austera, aconsegueix fer-nos conscients d'elements que normalment passen desapercebuts, com ara la llum i l'aire. Juga amb les transparències i els reflexos indirectes dels colors per parlar d'energia, d'espai, de temps i de matèria.

La sèrie de mòbils que fa és un homenatge personal a Calder. Són estructures geomètriques fetes amb fils i perles de colors que, gràcies a uns petits mecanismes, giren suspeses a l'espai. El moviment genera unes vibracions lluminoses i crea uns dibuixos espacials, on els colors apareixen i desapareixen molt ràpidament, sense estridències. Les seves escultures són com aranyes que t'hipnotitzen.

Cada exposició seva sorprèn perquè renova constantment el treball mantenint sempre una línia coherent i identificadora. L'experiència estètica de veure el seu treball en directe permet apreciar la fragilitat, la simplicitat i l'austeritat de les seves propostes. No és estrany que se'l defineixi com un escultor de la poesia del somni i de l'imaginari.

La naturalesa és un tema recurrent en la seva obra que ens parla de diferents idees de paisatge i ens proposa una mirada especial al riu, a les constel·lacions, al paisatge emboirat, al dia plujós, a l'arc de Sant Martí, als rajos de llum travessant les fulles dels arbres... I ho fa amb pintures damunt de paper que superposa un damunt de l'altre, estripa i torna a muntar com un mosaic, amb pedres que submergeix dins l'aigua o que embolica amb fils brillants, amb plantes i fulles que asseca i després daura per transformar l'espai de la galeria en un paisatge nou, amb estructures mòbils que semblen aranyes suspeses del sostre, amb cortines de seda semitransparents i tenyides amb efecte moaré que recreen un paisatge cobert de boira...

La natura que mostra en les seves obres és amable i emotiva, i les seves alteracions silencioses estan més a prop dels somnis que de la realitat.



### **Una línia**

2011

113 Pedres, aquarel·la, vernís acrílic

570 x 180 x 31 cm

### **Una línia (2011)**

És un conjunt de pedres que en la seva superfície tenen la marca de l'aigua d'un riu fictici, com si es tractés d'una obra de Land Art.

Altera la superfície gris de les pedres i els dona vida i emoció amb aquarel·la de tons blaus, vermells, grocs, verds, liles, marrons... A partir d'ara ja no són un objecte de la natura sinó que han passat a formar part d'una composició poètica i pictòrica.





### **Un nuage sur mes épaules**

2015

Pedres, aquarel·la, vernís acrílic,  
cortines organza tenyides  
Instal·lació, Blueproject  
Foundation, Barcelona

Aquesta subtil i senzilla intervenció pictòrica marca una línia, que tant pot ser d'inundació com de flotació que aconsegueix que veiem l'aigua del riu i la seva profunditat.

És una obra amb un gran poder evocador, ja que utilitza un material que no hi és present, simplement insinuat, i que té la capacitat de despertar imatges mentals al primer cop d'ull. No ens resulta gens difícil imaginar el riu, el paisatge que les envolta, la transparència de l'aigua i la profunditat del rierol.

L'alteració principal d'aquesta obra és que fa visible allò que no hi és.

Transforma pedres, un dels elements més dur, més dens i pesat de la natura, per parlar poèticament, i en silenci, de l'element més complex i més senzill de la natura, l'aigua.

Aquesta obra té diferents versions: a la galeria Perrotin de París les pedres estan pintades en tons de color blau, mentre que a la Blueproject Foundation de Barcelona tenen tons liles i marrons i estan acompanyades d'unes cortines molt fines que es belluguen al pas de l'espectador i fan pensar en un moviment fantasmagòric damunt un rierol invisible de color. El títol d'aquestes cortines d'organza tenyides és **Un nuage sur mes épaules** (2015) (Un núvol damunt les meves espatlles).

L'aigua, protagonista en molts rituals en diferents cultures, és vista com un símbol de purificació perquè simbolitza l'origen de la vida



i representa allò que flueix. En l'obra de Lionel Estève es mostra tranquil·la i en repòs, molt lluny d'ensenyar el devastadora que pot arribar a ser com ho demostren riuades, inundacions, rovinades i terratrèmols submarins d'arreu.

Davant aquests còdols, sentim aquestes qualitats de calma i energia.

### Stars on Stones (2009)

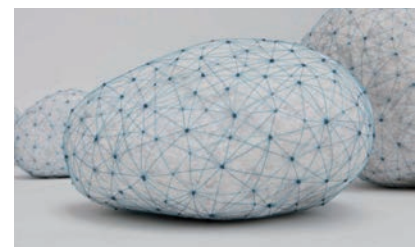
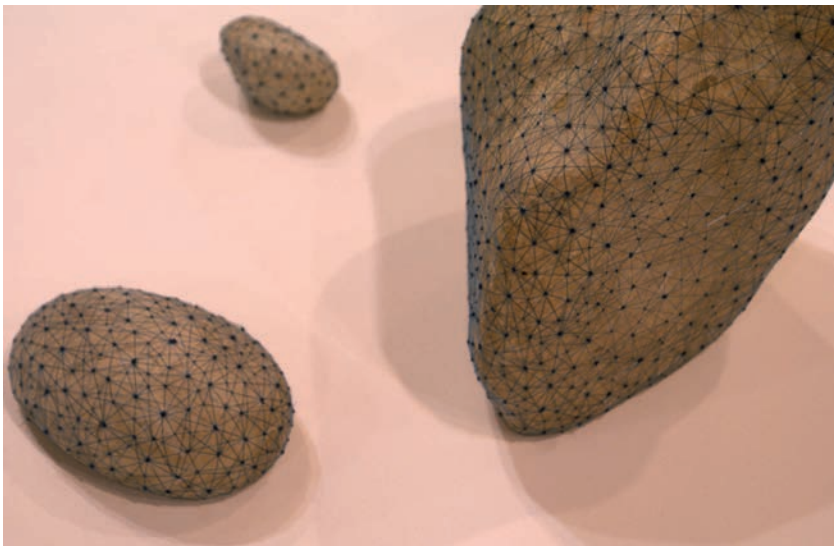
Amb fil blau brillant broda, o millor dit, abraça pedres recollides en el mateix paisatge que en les obres anteriors.

L'artista les transforma entrelligant fils al seu voltant, i dibuixa damunt la seva superfície una imatge que recorda els estels d'una constel·lació.

L'alteració de dimensió l'aconsegueix amb una mínima intervenció. El firmament, que representa allò que és inabastable, està representat damunt un senzill còdol de riu d'una manera molt elegant i modesta amb l'ajuda d'un fil brillant.

Aquí, les pedres també estan situades al terra, i com a espectadors ens hem d'ajupir per observar els detalls. Aquesta posició ens situa en un lloc privilegiat, com si estiguéssim a la part exterior de la volta celeste.

Amb una mínima intervenció, altera la ubicació espacial, canviant la perspectiva, visual i emotiva, de l'univers.



#### Stars on Stones

2009

18 pedres, fil de brodar

300 x 300 cm

Els fils brillants espurnegen damunt les pedres recordant-nos la vida que hi ha a l'interior dels estels. L'obra és estàtica, però es belluga.

Aquestes paraules de Heidegger ressonen d'una manera especial...  
“La piedra pesa y manifiesta su pesadez. Pero al confrontarnos con su peso, la pesadez se vuelve al mismo tiempo impenetrable”<sup>1</sup>



**A Wander**  
2015  
Plantes i fulles seques daurades  
amb pa d'or  
Mides variables

### **A Wander (2015)**

El títol traduït al català significa “una passejada sense rumb”, reflecteix molt bé l'actitud de l'artista davant la creació. És en la natura on reflexiona, experimenta, improvisa i crea.

Seguint la trajectòria dels últims anys on la natura és omnipresent, l'artista transforma l'espai d'exposició en un paisatge nou. Diferents tipus de vegetació, fulles i plantes, recollides en caminades “sense rumb”, assecades i posteriorment daurades amb pa d'or, cobreixen la part inferior de les parets blanques de la galeria creant un paisatge nou.

---

<sup>1</sup> (Heidegger, Cortés, & Leyte, 1995)



En aquesta alteració espacial les plantes daurades, que semblen moure's amb el vent, dins l'espai buit i blanc de la galeria, creen una atmosfera carregada de misteri.

El pa d'or, material preciós en la pintura, confirma el valor preuat que dona a la natura com espai de llibertat i imaginació.

**A Wander**

2015

Plantes i fulles seques daurades

amb pa d'or

Mides variables



# Alteracions bèl·liques

## MONA HATOUM

Beirut, Líban 1952

Filla de pares palestins exiliats al Líban.

El 1975 comença la guerra civil al Líban mentre es troba a Londres en un viatge de final de curs. No pot tornar a casa i es veu obligada a quedar-se a Londres. Els límits territorials, les fronteres, la condició femenina i palestina marquen la seva trajectòria artística.

Estudia art a la Byam Shaw School of Art i a la Slade School of Art de Londres.

Actualment viu i treballa entre Londres i Berlin.

Mona Hatoum explora constantment les alteracions en totes les seves obres.

El seu treball parla d'estereotips femenins, de relacions materno-filials, de sentiments de pèrdua i desorientació, d'exili, de pors i desitjos, d'inestabilitat, de contradiccions, de distància i de reclusió.

Els enfrontaments constants per controlar els límits territorials, principalment a la seva terra, l'Orient Mitjà; els conflictes bèl·lics i l'ús de la religió com a motiu de baralla més que d'unió, són una influència constant en la seva obra.

Aquestes premisses són les que s'han seguit per escollir les obres a analitzar de Mona Hatoum:

**Nature morte aux grenades** (2006-2007) rèplica de granades de mà en vidre de colors.

**Worry beads** (2009) rosari musulmà gegantí format per bales de canó.

**Misbah** (2006) llanterna decorada amb referències bèl·liques que inciten a la violència

Mona Hatoum, filla d'una família palestina de religió cristiana, a casa parla àrab palestí, a l'escola estudia en francès, amb els amics parla el dialecte àrab libanès i quan té vint anys comença a estudiar anglès. Aquestes múltiples identitats culturals enriqueixen i compliquen el seu sentiment d'estrangera.

Les seves dues grans influències artístiques són el surrealisme i el minimalisme.

Dels surrealistes aprèn a mirar el que hi ha sota la superfície, a ser curiosa i a entendre que hi ha molts missatges amagats darrera les aparences, així com l'interès per investigar amb els canvis de material i de dimensió.

Dels minimalistes aprèn a utilitzar els criteris reduccionistes per poder fer obres on la simplicitat i la puresa formal ajudin a transmetre el missatge de manera més contundent i eficaç.

Als anys vuitanta treballa en vídeo i performance utilitzant el seu propi cos, per reflexionar sobre la nuesa, sobre el que significa ser dona en un país àrab i com influencia el fet d'anar tapada amb capes i capes de roba amagant tots els signes de feminitat.

Als anys noranta treballa en instal·lacions a gran escala com a metàfores de conflictes emocionals ja siguin de desig, repulsió, por o fascinació.

El 1999 viu durant un mes a l'única comunitat Shaker activa que queda en el món, a Sabbath Day Lake, Maine als EUA.

Els Shakers formen una secta religiosa que prové d'uns dissidents quàquers anglesos. Són famosos no solament pels seus moviments mentre resen, sinó també per la bellesa i simplicitat dels seus mobles i arquitectura, fruit d'una dura exigència espiritual i de la filosofia de l'esforç personal com a camí de perfecció.

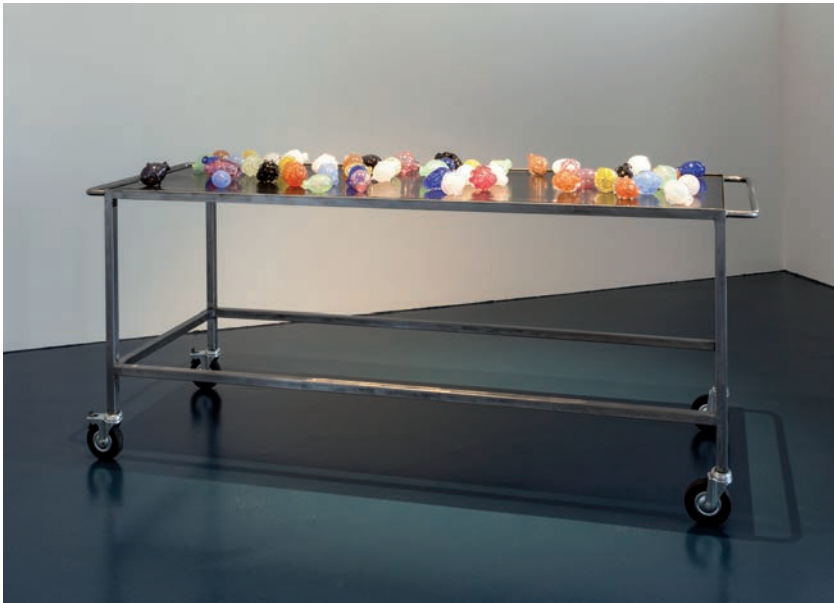
A diferència dels Amish, amb qui són comparats sovint, accepten el progrés tecnològic en la seva quotidianitat: l'electricitat, el telèfon, la televisió i els automòbils.

Aquesta residència artística la commou profundament, dels Shaker aprèn que ets el que fas i no només ets el que dius, així com a apreciar la calidesa i harmonia domèstica, valorar el sentiment d'autèntica llar, el treball fet a mà, i el contacte directe amb els materials.



En les seves obres veiem una gran varietat de recursos, materials i procediments, des de l'acer, la ceràmica, el vidre, la fusta, el paper, el material elèctric, el fil ferro de pues...

Mitjançant les alteracions de material, dimensió i ubicació converteix objectes quotidians com cadires, llits, bressols, estris de cuina... en éssers estranys i amenaçadors, o tot el contrari, en éssers indefensos i fràgils. Aquesta és la màgia de les seves alteracions.



### **Nature morte aux grenades (2006-2007)**

Reproducció d'unes granades de mà en vidre de colors.

En aquesta obra altera el material de manera molt simbòlica.

Els projectils de metall, que normalment estan farcits de matèria explosiva, en aquesta obra estan replicats amb un vidre transparent de colors.

La forma és idèntica però l'alteració material juntament amb la pàl·lida gamma cromàtica fa que les bombes de mà semblin objectes innocents alhora que recorden fràgils objectes decoratius, ampolles de perfums, caramels o l·laminadures.

La fragilitat del vidre fa referència a la fragilitat de les vides amenaçades pels projectils i el fet d'estar exposades damunt un carretó de quiròfan ens avança la relació d'aquests objectes amb la mort.

### **Nature morte aux grenades**

2006-2007

Vidre, metall

30 peces de 95 x 208 x 70 cm



### Worry beads

2009

Bronze patinat, acer dolç

Boles de Ø20 cm, mides variables

### Worry beads (2009)

Altera la dimensió i el material de la mashaba, el rosari musulmà.

La masbaha, que originàriament havia de tenir noranta-nou grans, es va reduir a trenta-tres per fer-la més portadora i al final hi ha tres o quatre grans més allargats.

S'utilitza per resar el dikr, invocació de manera repetida dels 99 noms o atributs de Déu (Al·là), a la vegada que és un signe extern de religiositat per a demostrar als altres que un és un bon creient.

L'escultura de Mona Hatoum està formada per 33 boles de metall que en realitat són boles de canó.

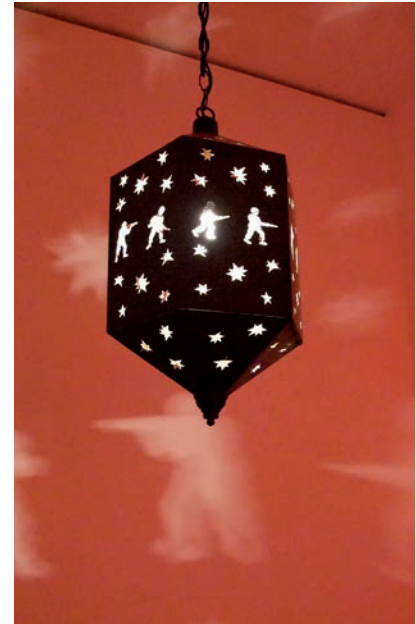
L'objecte símbol religiós, alterat a mides gegantines, s'ha convertit en una amenaça.

En nom de Déu es declaren guerres i es genera violència.

Situacions molt diferents, a l'esperit de recolliment i pregària, que invoquen aquests rosaris.

“Quiero que mi trabajo sirva para que la gente cuestione el mundo en el que vive y mire más allá de la apariencia de las cosas”<sup>1</sup>

1 (“Mona Hatoum,” n.d.)



### Misbah (2006)

Llum de metall penjada del sostre, que sembla una llanterna per a l'habitació d'un nen.

Les llanternes de les habitacions infantils, normalment estan decorades amb estels i llunes, per estimular el descans i el repòs; en aquesta escultura sembla que inciti a la violència en tenir unes obertures en forma d'un soldat que porta una arma.

La làmpada roda constantment amb l'ajuda d'un motor elèctric, i els soldats desfilen incessantment per les parets de l'habitació il·luminada de vermell, apunten en un moviment circular sense sentit. Els dibuixos celestials i pacífics són substituïts per siluetes terrenals i violentes.

Una senzilla alteració de la forma canvia completament el significat de l'obra.

Vermell de sang i violència, les referències a la guerra són evidents.

“Vengo de un trasfondo asediado. Guerras, conflictos y disputas fronterizas son parte de mi historia personal y eso se filtra en mi trabajo”<sup>2</sup>

### Misbah

2006

Llum de llautó, cadena de metall,  
bombeta, motor elèctric de rotació  
56 x 32 x 32 cm

2 (“Mona Hatoum,” n.d.)



# Alteracions inflables

## HANS HEMMERT

Hollstadt, Alemanya 1960

Estudia art a la Hochschule der Künste de Berlin i a la St. Martin's School of Art de Londres.

S'interessa per l'art quan s'adona que li costa trobar paraules per expressar el què vol dir.

Viu i treballa a Berlín.

De Hans Hemmert veurem obres que encaixen en les tres alteracions que estudiem, però a diferència d'altres artistes, són totes del mateix material i sempre amb objectes inflables:

- Alteració de material:

**German Panther** (2007) tanc de guerra realitzat amb globus de colors.

- Alteració de dimensió:

**o.T. Escultura groga adequada per...** (1998) escultura de làtex de color groc en forma d'ou en la qual entra a dins per realitzar accions quotidianes.

- Alteració d'ubicació espacial:

**Saturday afternoon, at home in Neukölln** (1995), **En el taller II** (1997) i **Unterwegs** (anar) (1996) un gran globus ocupa els tres espais que més habita: la seva habitació, el seu taller i el seu cotxe.

Influenciat pels escultors anglesos Henry Moore i Anthony Caro, en els inicis de la seva trajectòria artística treballa amb l'acer. Això li suposa molts inconvenients, d'emmagatzematge, de transport i d'instal·lació, a més a més de provocar-li una hèrnia discal que l'obliga a estar més d'un any fent repòs.

Durant aquest període dibuixa i troba l'oportunitat de canviar l'acer per materials més lleugers i amb menys dificultats físiques. Descobreix que els objectes i joguines inflables com ara els globus, les piscines i els flotadors poden ser també un material per investigar en la seva escultura. Més endavant comença a fabricar-se ell mateix les formes elàstiques. En un principi les fa amb PVC i més endavant amb làtex, que esdevindrà el seu material favorit.

A part de solucionar els problemes d'emmagatzematge i de transport, es sent molt còmode realitzant obres temporals de durada d'un màxim de tres setmanes.

El fet de deixar de treballar amb metall per passar a fer-ho amb l'aire té connotacions espirituals i filosòfiques. L'aire no és res, però sí que és lleuger, és omnipresent i està sempre disponible.



**o.T. Escultura groga  
adequada per...**  
1998  
Làtex

### o.T. Escultura groga adequada per... (1998)

A partir de mitjan dels anys noranta realitza una peça de làtex en forma d'ou en què s'hi fica i realitza accions quotidianes que fora del globus no li suposen cap esforç com ara agafar una càmera de fotos o una capsa de cerveses, aixecar la seva filla, pujar a una moto o una escala, abraçar la seva dona...

Amb aquestes intervencions sembla que vulgui preservar i protegir les petites coses de cada dia, les accions senzilles que conformen la nostra quotidianitat i que donen sentit a la nostra vida.

Les sensacions que l'artista experimenta dins d'aquesta escultura són la llavor de les seves investigacions artístiques posteriors.

L'ou, tradicionalment associat al naixement i la protecció, a compleix metafòricament aquestes dues funcions en la vida i l'obra de Hans Hemmert.

Per la falta d'oxigen, dins del globus només s'hi pot estar com a màxim 15 minuts. L'experiència de veure-ho tot de color groc el porta a fer uns globus gegants amb l'objectiu de transmetre les seves sensacions a l'espectador.

### Saturday afternoon, at home in Neukölln (1995),

### En el taller II (1997) i Unterwegs (anar) (1996)

Realitza tres grans globus a mida dels tres espais que més habita: la seva habitació, el seu taller i el seu cotxe.

Després d'ubicar els globus en aquests espais, els infla amb l'ajuda d'un compressor d'aire fins aconseguir que el làtex pressioni els seus límits adaptant-se als mobles i objectes de l'habitació; al seient, manillar i canvi de marxes del cotxe, i a les taules i cadires del taller. Aleshores, ell entra dins i comença a moure's com ho faria si no hi



**En el taller II**  
1997  
Globus de làtex  
128 x 160 cm





**Unterwegs (anar)**

1996

Globus de làtex

100 x 160 cm

hagués la fina làmina groga que els recobreix completament: jeu damunt el llit, seu davant la taula del taller o al seient del cotxe o agafa el volant. El fet d'estar en espais tan familiars i coneguts i a la vegada tan transformats li permeten veure'ls d'una altra manera i experimentar sensacions completament noves.

**Saturday afternoon, at home in**

**Neukölln**

1995

Globus de làtex

43 x 62 cm

“Considero l'art com una actitud davant la vida que m'ofereix l'oportunitat d'explorar el món per nous camins i mirar-lo d'una altra manera; per intentar una vegada i una altra arribar a aquell estat que ens permet descobrir la cruïlla en la nostra percepció habitual per tal de seguir i triar l'altre, el camí desconegut.”<sup>1</sup>

Hemmert unifica la realitat creant un món nou dins un altre món, que s'adapta perfectament a les característiques del món vell.

**German Panther (2007)**

La reproducció amb globus de colors del tanc alemany Panther és un peculiar homenatge al que desgraciadament és un dels tancs més mítics de la història bèl·lica.

Amb l'ajuda d'aquests objectes festius i infantils converteix el tanc de guerra en una obra efímera, en què hi barreja humor, innocència, diversió i denúncia.

---

1 (“Hans Hemmert: The Invisible Materiality Of Air,” n.d.)



En una mena d'acció performativa lúdica i festiva, un grup de canalla desinfla i explota tots els globus, fent desaparèixer en pocs minuts la poderosa màquina de matar.

Les guerres maten la innocència i aquesta obra ens dona l'oportunitat d'invertir aquest procés. Per una vegada el destructor és destruït per aquells que destrueix.

### **German Panther**

2007

Globus de làtex

960 x 370 x 300 cm

Seguint amb el làtex, reproduceix, amb globus de colors i a escala real, símbols de poder i d'opressió com ara tancs i canons. Utilitza l'humor i la ironia com a eines per treure'ls dramatisme.

A Hemmert li resulta difícil i esgotador trobar paraules i arguments en contra d'aquests símbols, però en canvi li és alliberador trobar imatges plàstiques que ho facin.

També amb globus de colors, reproduceix una església a escala reduïda. Aquí no es tracta de criticar la religió o el catolicisme sinó que l'artista pretén que l'espectador visqui una experiència diferent, i també espiritual, amb l'ajuda de la plasticitat cromàtica dels globus. Aquest canvi de material té, a més a més, una particularitat: "l'efemèritat". Són escultures que com a molt duren unes setmanes.



# Alteracions disminuïdes

## CHARLES LEDRAY

Seattle, USA 1960

Aprèn a cosir, brodar, tallar i fer petites peces de ceràmica de ben petit. Totes aquestes activitats definiran la seva trajectòria artística. És autodidacta, estudia, en poc temps, dibuix al natural i gouache al Cornish College de Seattle. La formació artística, l'adquireix treballant com a guarda de seguretat al Seattle Art Museum i com a titellaire en un programa de TV de Seattle. No té assistents, treballa tot sol. Es considera víctima d'una obsessió. Viu i treballa a Nova York.

De Charles LeDray veurem obres de les tres alteracions, tot i que les seves escultures sempre són diminutes s'enfronten a la gran escala a través de l'acumulació:

- Alteració de dimensió:

**workworkworkworkwork** (1991) instal·lació inspirada en els punts de venda dels venedors ambulants i en les persones marginades que veiem en els carrers de les grans ciutats.

**Village People** (1993) col·lecció de gorres de mida reduïda.

**Men's Suits** (2006–2009) rèplica diminuta de diferents espais d'una botiga de roba de segona mà.

**S.A.M** (1994) rèplica a mida reduïda de l'uniforme que porta quan treballa al Seattle Art Museum.

**Come Together** (1995-1996) diminut vestit en homenatge a la seva mare.

- Alteració de material:

**Tellurian** (2000), **Ring Finger** (2004), **Buttons** (2000-2001), **Wheat** (2000) obres realitzades amb os humà.

- Alteració d'ubicació espacial:

**Jewelry Window** (2002), aparadors de joies buits que transforma en espais misteriosos.

Les escultures de Charles LeDray les reconeixem a primer cop d'ull perquè sempre són de mida diminuta, fetes amb roba, ceràmica o os humà.

En una entrevista diu:

“Vull treure dramatisme i reduir l'escala en una mida que no t'esperes.”<sup>1</sup>

La roba que ens cobreix és una manera de presentar-nos davant el món i Charles LeDray la utilitza com a substitut de la identitat humana.

Principalment vestits a petita escala, tot i que per la mida puguin remetre a la infància, fan clara referència al món dels adults, principalment als homes de la seva generació i als diferents tipus d'oficis que construeixen la identitat masculina. Amb ells, ens parla de l'homosexualitat i del paper de l'home en la societat i ens mostra els diversos estereotips masculins: el bon pare, l'home lleial que serveix al seu país, l'aventurer, el treballador, el constructor, l'home de negocis, el jugador, el boxejador, el militar...

Emfatitza la masculinitat brodant en jaquetes i camises emblemes o símbols de clixés masculins, com el tabac Marlboro o Camel, la bandera americana, les motos Harley Davidson, l'Associació Nacional del Rifle NRA, el futbol, el beisbol, les forces armades...

El uniformes suposen per LeDray un fetitxisme, són vestits que oculten sota una mateixa aparença una gran multiplicitat de maneres de ser.

Cal veure els seus vestits en directe, o tenir una referència al costat per prendre consciència de l'escala reduïda ja que tots els detalls i accessoris de les peces estan extremadament ben fets, i a mà: botons, cremalleres, corbates, cinturons, brodats, etc.

És la seva mare, devota de la contracultura dels anys seixanta, qui li ensenya a cosir a l'edat de 4 anys. Als 10 ja és expert en fer mitja i macramé i, més endavant, aprèn a tallar diversos materials. També fa cursos per aprendre a fer ceràmica i a tornejar. Comença fent olles, gerros i plats, però fer-los a escala real no li diu res fins que comença a fer-los a mida reduïda.

---

1 (“LeDray exhibits small-scale art | The Lantern,” n.d.)

De ben petit aprèn a copiar tot el que veu, amb fil metàl·lic, fusta, roba, fils, botons. Es fa les seves pròpies nines i ossos de peluix. Aquests treballs manuals, que se solen considerar femenins, li serveixen de teràpia per superar una infància difícil amb abusos, dels quals no parla.

Aquestes disciplines artesanals són les que aplicarà, més endavant, a l'art contemporani; amb escultures tèxtils de roba, ganxet o mitja, petites peces de ceràmica monocromes i decorades i rèpliques de mobles de fusta imitant l'ebenisteria però fetes amb os humà.

Segons Michele Robecchi:

“El contacte tàctil amb un material, i la màgia que transforma una cosa en una altra constitueix el pern intern al voltant del qual gira la seva filosofia artística, el ressort que l'empeny a tancar-se en el seu estudi i realitzar personalment cada fragment que constituirà la seva obra, ja sigui per tallar porcellana, paper, tela o ossos humans.”<sup>2</sup>

El 1989 marxa a Nova York. Aleshores fa ossos de peluix desmembrats, degradats i descosits, però fets amb robes precioses de vellut blau o marró.

Comença a treballar a temps parcial com a gestor d'art, primer al Museum of Modern Art i després a la Jack Tilton Gallery on el 1991, unes hores abans d'obrir la exposició *Forbidden Games*, la directora de la Galeria el convida a participar amb **Mourning Piece** (1998), una diminuta jaqueta marró dins un marc de vidre, aixafada com una flor seca. L'obra es ven el dia de la inauguració i en surt una ressenya al *Newsday*. Aquí comença la seva carrera artística.

En relació amb el canvi de dimensió cal destacar el text en la paret de l'exposició **workworkworkworkwork**, extret del monòleg que tanca la pel·lícula *The Incredible Shrinking Man* de Jack Arnold:

“Tan a prop, l'infinitesimal i l'infinit. Però de cop i volta sé que realment són els dos extrems d'un mateix concepte. Allò increïblement petit i allò increïblement vast finalment es troben com tancant un cercle gegantí”

2 (Robecchi, n.d.)



### **Mourning Piece**

1998

Roba, fusta, vidre, botons, cinta de paper

23 x 48 cm



### S.A.M (1994)

El 1994 realitza una rèplica a mida reduïda de l'uniforme que porta quan treballa al Seattle Art Museum: pantalons grisos de franela, camisa blanca i jaqueta blau marí amb l'emblema del Museu brodat, que l'identifica com a vigilant de sala.

Els seus vestits sempre són anònims. Quan apareix un emblema brodat o estampat en una camisa o jaqueta és per emfatitzar la masculinitat del portador. En canvi, en aquesta jaqueta blava veiem un anagrama que no reconeixem com a tal. Descobrir que és on treballa durant tres anys, ens confirma que per una vegada ha fet una excepció i ens parla d'ell mateix.

Aquesta substitució és una mostra de respecte i agraïment, afectuosa i emotiva pel món de l'art. Tanmateix, té una doble lectura, d'una banda, l'art es converteix també en un emblema brodat a la seva roba i, per una altra, entra a formar part d'aquesta cosmogonia crítica dels símbols de les seves escultures. Aquesta eina de doble tall és on resideix la singularitat d'aquesta peça.

Aquesta escultura vestit és una especial i emocionant manera de retre homenatge a una experiència laboral que forja el seu futur com a artista en permetre-li estar en contacte amb diferents tipus d'art i observar, des d'una posició privilegiada, una gran varietat d'objectes i obres artístiques de tots els períodes, de totes les cultures i de tot el món. Des de jades xinesos del neolític fins a vasos de libació fets amb banya de rinoceront, pintures japoneses de tinta del segle XII, banyes d'ivori de l'Índia, màscares africanes, joies del sud-est asiàtic, peces tèxtils, miniatures, porcellanes del segle XIX, joies i monedes de l'antiguitat, pintures dels inicis del cristianisme, obres d'art contemporani...

Durant aquesta temporada comença a venerar les coses que vigila i a familiaritzar-se amb àrees que després li han estat molt útils en la seva trajectòria artística, com ara la conservació i el muntatge d'exposicions.

Les seves escultures sempre són de mida reduïda, perquè en aquest cas fa clara referència a uns anys de joventut, a una experiència laboral cada vegada més llunyana, més petita...

### S.A.M.

1994

Roba, fil, metall, plàstic, pintura

64 x 28 x 10 cm



## Village People (1993)

És un altre exemple que cal veure en directe per prendre consciència del diminutes i extraordinàriament ben fetes, són les més de cent gorres de treballador. És una col·lecció que amplia any rere any i que sempre exposa a la paret.

El nom de l'obra ve del grup de música disco, conegut pel seu vestuari i les melodies enganxoses i que vol ser un homenatge a la població del Greenwich Village de Nova York que als anys setanta acull una significativament població masculina gai que vesteix roba extravagant.

Aquesta obra l'hem de veure com una desfilada d'identitats, no només de l'eclèctica població de Manhattan, sinó com un retrat de tots nosaltres. Amb més de cent gorres podem dir que gairebé tots els estereotips hi són representats.

El fet d'estar exposades una al costat de l'altra formant una línia sinuosa a 270 centímetres del terra, converteix l'espectador en una mena d'infant que mira les pertinences dels adults, massa amunt per tocar-les amb les mans i impossible d'imaginar-te-les posades.

Totes les gorres que formen aquesta col·lecció són a mida petita i amb tots els detalls perfectament ben imitats, les cintes, les viseres, els brodats, els ornaments...

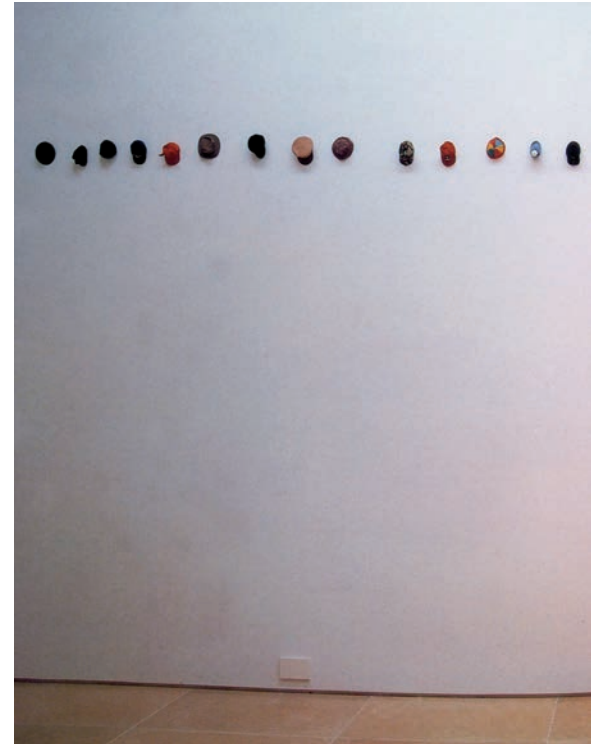
Entre els barrets hi ha un casc de bomber, un de lluitador de sumo, un de plomes de majorette, de jugador de beisbol, de caçador, una corona, un casc de pell de motorista, de cowboy, de mariner...

Són petits, però fàcilment identificables amb els personatges que les han deixat a la paret.

**Village People** ens transporta a una altra dimensió, i el més sorprenent és que el canvi de dimensió afecta a l'espectador.

En contemplar l'obra atentament som nosaltres els que ens fem petits. Mentre la mirada recorre tots els detalls, ens imaginem perfectament com de bé que s'adaptarien al nostre cap.

Aquesta obra és un clar exemple de com la insistent repetició d'un mateix objecte, i amb els seus característics detalls, per petit que sigui, forma una obra de grans dimensions.



### Village People

1993

Diversos materials

12 x 10 x 550 cm a 270 cm del terra

**Men's Suits**  
2006 – 2009  
Diversos materials  
Instal·lació, mides variables



### **Men's Suits (2006–2009)**

L'artista versiona a escala reduïda els tres espais d'una botiga de roba de segona mà que exposa en una estació de bombers Victoriana en desús a Marylebone, a l'oest de Londres.

En entrar a la immensa sala de l'estació de bombers ens sorprèn la foscor general. Només hi ha tres punts de llum que il·luminen els tres espais diferents que hi ha. A la distància, reconeixem a la perfecció que cada un d'ells correspon a un dels departaments d'alguna botiga de roba de segona mà en qualsevol país occidental.

Tot és convincent.

En el primer dels espais, dos bastidors circulars, un ple de camises i l'altre de jaquetes i abrics, i també una taula amb piles de roba plegada.

En el segon, un maniquí vestit i una taula circular amb corbates disposades en cercle formant un molinet de colors.

I el tercer espai, és el magatzem o sala de classificació, el lloc on arriben les bosses plenes de roba bruta, sense classificar, sense planxar, contenidors plens de roba damunt uns palets de fusta amb rodes, piles de penjadors de plàstic i de fusta. Tot està regirat. Hi ha també una escala de mà, una taula de planxar, dos palets de fusta amb bos-

ses i farcells amb més roba, una escombra al terra, una burra metàl·lica mig buida i dues de plenes amb tot tipus de camises, jerseis, jaquetes i pantalons.

Els tres espais tenen elements en comú: el terra de linòleum brut, ratllat i apedaçat, el sostre suspès format per plaques quadrades i llums fluorescents freds encarats cap al terra, com en els magatzems reals, i que deixen el gran espai exterior de l'estació de bombers a la penombra.

LeDray sempre treballa reduint l'escala de les seves escultures però, en aquesta més que en cap, ens transforma en Gulliver. Drets al costat dels espais només podem veure la pols amuntegada a la part superior de les plaques del sostre i una part del terra de linòleum. La nostra alçada gegantina ens obliga a ajupir-nos per poder veure l'interior dels tres espais de la botiga i observar-ne amb atenció tots els detalls. Percebre com tot està perfectament ben fet; badar per la versemblança dels mobles, la roba, els complements; espiar com les costures, els botons, les cremalleres i tots els detalls estan reproduïts a la perfecció; fer atenció a la idèntica disposició i classificació de les peces de roba. És extraordinari com la roba es veu nova i vella. L'escala ens provoca tendresa, plaer i una mena de llàstima. L'extraordinària cura en realitzar el seu treball es converteix en una mena de salvació de les coses descuidades.

No només les coses tangibles estan ben imitades, també experimentem la negligència i el sentiment d'abandonament i de tristesa de les botigues de segona mà.

L'acció d'abaixar el cap implica un gest de respecte cap a l'obra que ens amara d'una humilitat que normalment no tenim quan visitem aquests magatzems. I és precisament aquesta disposició la que ens fa ser conscients de les diferències de classes, perquè els rics no compren a les botigues de segona mà.

La roba, malgrat que està plegada, planxada, classificada i ordenada, ens convida a imaginar què hi ha al darrera, qui l'ha vestit i ens preguntem, de qui eren? L'han abandonat perquè ja no està de moda? se li ha quedat petita? Era d'algú que ha mort?

En l'espai que representa la sala de classificació que, normalment no està a la vista dels clients, veiem una planxa que intenta dissimular i



### Men's Suits

2006 – 2009

Diversos materials

Instal·lació, mides variables

anul·lar les arrugues del passat per ubicar-les en el present i trobar un nou propietari que li doni un futur, una nova vida.

Si tinguéssim la possibilitat de reduir la mida del nostre cos, com l'Alicia de Lewis Carroll, potser podríem optar a desitjar alguna d'aquestes peces. Perquè ara, tal com són, no ho podem fer, pertanyen a un altre món, a una altra realitat i a una altra gent.

En fer-la més petita, LeDray allibera la roba de qualsevol necessitat de ser portada, deixant-la lliure per tenir una vida pròpia.

Malgrat això nosaltres fantasiem en qui la podria comprar, ambicionem veure entrar clients en els espais, i observar com remenen, s'emproven i adquireixen alguna d'aquestes peces de roba de segona mà mentre nosaltres fem el paper del "gran germà", el que tot ho veu sense ser vist.

Obra amb una gran capacitat transformadora. Mai més tornarem a mirar una botiga de segona mà amb els mateixos ulls.

### Come Together (1995-96)

Tot el seu treball de costura és un tribut a la seva mare que mor als anys vuitanta. Aquesta peça, que manleva el títol d'una cançó dels Beatles, n'és un homenatge directe. Consisteix en una camisa de treball blava en miniatura amb diversos motius brodats: el signe de la pau, coloms, flors, animals, cors, raigs de sol, etc., tot amb una estètica molt hippy, colorista i alegre. Les mànigues estan disposades amb els braços oberts i de mà a mà es forma un arc amb diverses peces de roba cosides entre si: bruses, faldilles, pantalons, abrics, vestits, jerseis..., talment com un Arc de Sant Martí.

Aquesta escultura és una prova d'amor filial. LeDray adorna la camisa, metàfora de la seva mare, amb els colors i els símbols de pau, felicitat i alegria mentre aguanta un arc ple de proves materials de la seva existència en aquest món.

El colorista arc de Sant Martí, símbol de la llibertat homosexual, és l'acceptació de la condició homosexual del seu fill, la mare no està enfadada, està alegre, somrient i amb els braços oberts a punt d'abraçar-lo.

La camisa està desbotonada, preparada per ser ocupada per "anar junts" com anuncia el títol de l'escultura.



#### Come Together

1995 – 96

Roba, fil, brodat amb seda, metall

86 x 66 x 15 cm



## workworkworkworkwork (1991)

Instal·lació que desperta un sentiment similar a **Men's Suits**, inspirada en els punts de venda dels venedors ambulants i en les persones marginades que inunden els carrers de la ciutat en els anys vuitanta. Una línia de 14 metres de llargada formada per grups de petits objectes, molts damunt de peces de roba com fan els sense sostre en vendre al carrer. En total són gairebé 600 rèpliques en miniatura d'articles de segona mà, com llibres, revistes porno, roba de llit, vestits, sabates, peces de ceràmica, maletes maltractades... a punt per ser revenuts. Els objectes semblen ordenats, segons un criteri, però quan ens hi acostem reconeixem l'aleatorietat de la disposició.

Charles LeDray, captivat per les estratègies d'exhibició dels venedors espontanis, per la seva manera d'ordenar i mostrar els objectes abandonats, elimina la base que sempre s'utilitza per exposar peces menudes.

A través del canvi de dimensió converteix allò que ha estat rebutjat i abandonat en quelcom preciós. Transforma les petites andròmines, llibres i revistes que llencem perquè ens fan nosa i ja no valorem, en objectes plens de poesia, en porcions d'una màgica instal·lació artística.

En fer-ho, capgira la llàstima i rebuig, que sentim quan veiem les engrunes rescatades en el moment de desaparèixer, en la fascinació que suscita una obra d'art.

No deixa de ser una metàfora irònica del món en el qual vivim.

Les obres de Charles LeDray que millor exemplifiquen la transformació material són les que realitza amb os humà, material que treballa amb gran destresa, com ho faria un ebenista.

Durant la seva experiència com a guarda de seguretat del SAM pot veure moltes peces fetes amb ivori i en un primer moment es planteja de treballar aquest material però no hi troba cap connexió personal. Considera l'ivori com un material per fer art, res més. En canvi la possibilitat de treballar amb os humà l'atreu de seguida, a més, l'aspecte dels dos materials és molt similar. Tot i que pugui resultar xocant es pot comprar fàcilment per internet. Les primeres peces que fa amb os humà són del 1995.



**Workworkworkworkwork**

1991

588 Objectes variats

1400 x 26 x 5 cm

**Ladder**

1997

Os humà, vidre, fusta

26 x 28 cm



**Music stand**

1997

Os humà, vidre, fusta

23 x 22 cm



Charles LeDray utilitza l'os humà per fer rèpliques en miniatura d'objectes i mobles que solen ser de fusta, per exemple **Bone Rocker** (1995) és un balancí en miniatura basat en un poema d'Emily Dickinson, **Music stand** (1997) una rèplica petita d'un faristol, **Ladder** (1997) una diminuta escala plegable amb 5 escalons.

L'artista diu:

“Per què treballar en un os humà? Per tallar fins a l'os tant metafòrica com literalment, per transformar el material tot deixant el seu significat original intacte.”<sup>3</sup>

Els objectes que realitza amb aquest material perenne són diminuts, la mesura més gran 10 cm d'alçada sense l'urna de vidre. La transformació de la mida també aporta molta significació.

Els mobles i ginys que interpreta, tot i ser molt petits, tenen la proporció de l'original, la cadira per seure, l'escala per accedir a alçades inaccessibles, el moble on guardar l'aixovar, el faristol que sosté la partitura a l'alçada de la mirada del músic.

En fer-los tan petits, la raó ja no els comprèn i passen a formar part dels afectes. Ara és la mirada la que puja les escales, les emocions es gronxen al balancí, la il·lusió llegeix la partitura... I cada una d'elles ens transporta a una altra realitat, a un altre món, a una dimensió desconeguda.

3 (“Charles LeDray’s tiny core samples of the soul make a big impression - seattlepi.com,” n.d.)

Treballar amb os humà representa un desafiament per diversos motius, perquè comporta una càrrega emocional molt gran i perquè és un material perdurable amb referències evidents a la mortalitat.

Quan LeDray realitza un balancí, unes cadires o unes escales, ho fa per la seva metafòrica funcionalitat: aguantar el cos, proporcionar-li comoditat o d'ajudar-lo a accedir a llocs més alts. És una paradoxa que utilitzi el material que en els vertebrats fa la funció de sosteniment del cos per aquestes finalitats.

Aquest fet li permet transformar els ossos totalment, donant-los una nova vida en un moment que ja no serveixen per a res.

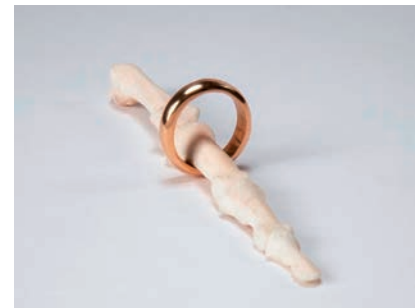
### Tellurian (2000)

És la rèplica d'un planetari antic de fusta. Veiem una sèrie d'engrenatges que belluguen el planeta terra i la lluna per estudiar les fases lunars. És paradoxal la rèplica d'aquest enginy còsmic, que representa l'univers amb el material més intern del nostre cos. Amb una obra menuda representa la immensitat. És una sorprenent manera de comunicar que formem part d'alguna cosa inimaginablement gran.

El canvi de material aporta molta significació a aquestes obres. La fusta, material comú, versàtil i neutre és substituïda per os humà, el més emotiu i carregat de simbologia de tots els materials.

La fusta es troba arreu i es pot fer desaparèixer fàcilment, en canvi l'os humà està dins nostre i no es descompon ni després de la nostra mort. Encara que passin milers d'anys, els ossos perduren. Aquesta característica és la que utilitza l'artista per reflexionar al voltant de la mort, demostrar afecte als éssers estimats així com a persones de la seva generació desaparegudes a causa de la SIDA. Però a la vegada és una manera poètica de no acceptar la seva pèrdua, que estiguin presents d'una altra manera. És un cant a la immortalitat.

Poques són les obres fetes amb os que no juguen amb el canvi d'escala. Una és **Ring Finger** (2004), les falanges d'un dit amb una aliança matrimonial. Una altra, **Buttons** (2000-2001) un conjunt de botons de diferents mides, formes i decoracions.



### Tellurian

2000

Os humà

9 x 9 x 4 cm

### Ring Finger

2004

Os humà

2,5 x 13 x 2,5 cm



**Wheat**  
2000  
Os humà  
1,5 x 61 x 16 cm



### Wheat (2000)

Està formada per un conjunt de grans disposats al llarg d'un eix comú, fràgil i continu i unes glumes ovades i acabades en aresta. És una rèplica increïble, per minuciosa i detallada, d'una espiga de blat. L'única manera de saber que no és real és gràcies a la cartel·la informativa.

Aquesta espiga no sofrirà les primaveres plujoses i fredes, ni les glaçades, tampoc l'atacaran els fongs, els insectes, els cucs; les erugues i el corc ja no li podran destruir el gra. **Wheat** parla del que ens alimenta però està feta amb l'os d'una persona morta.

El blat, a causa de l'elevat contingut en proteïnes, és l'aliment més complet dels productes agrícoles, és panificable i representa l'aliment bàsic d'Occident.



**Jewelry Window**  
2002

Roba, fil, fusta, metall, vidre,  
plàstic, pintura, llum elèctrica  
140 x 190 x 108 cm

### Jewelry Window (2002)

Aparentment no canvia l'escala, però sí que hi ha una alteració espacial.

Es tracta d'unes rèpliques d'aparadors de joieries, de nit, a les fosques. Tot el que podem veure a la foscor és un munt de formes de vellut, negre o granat, uns bustos. El que més crida l'atenció, és l'absència de joies damunt d'aquestes falses figures.

L'aparador és buit, és difícil fins i tot reconèixer que és un aparador de joies. Sembla un auditori o un teatre completament buits. Els bustos expositius sense cap i sense guarniments, amb la il·luminació tènue

i difuminada, evoquen un exèrcit de fantasmes. L'única il·luminació de la instal·lació arriba del darrere, a través d'un vidre mate. Segurament algú s'ha oblidat d'apagar el llum de la joieria. O potser és la certesa que a l'altre costat del vidre hi ha vida.

Ens preguntem, on estem? Està clar que hi ha dos costats, el fosc i l'il·luminat, la vida i la mort. Estem davant la representació de la buidor del món dels morts? O potser és al revés... som nosaltres els que estem en la vida fosca i els que han traspasat estan envoltats de llum?

Sigui quin sigui, el nostre costat és el que està en penombra.

Amb aquestes obres, l'artista segueix parlant de la pèrdua, de l'absència i de la soledat, però d'una altra manera.

Podem qualificar Charles LeDray d'artista figuratiu per la precisió i els acabats impecables de les peces fetes a mà, ja sigui amb roba, ceràmica o os humà.

Els objectes que replica són simples i mundans, però és quan els transforma, ja sigui de material o de mida que s'omplen de magnetisme.

David Leiber, el director de la Sperone Westwater Gallery de Nova York diu:

“La peculiaritat de LeDray com a escultor rau en la seva capacitat de reduir o condensar les formes en petits objectes, tot i mantenir la força i el pes emocional que normalment s'associa amb obres de gran escala”



### **Jewelry Window**

1998

Roba, fil, fusta, metall, vidre,  
plàstic, pintura, llum elèctrica

101 x 112 x 56 cm



# Alteracions mortes

## OSCAR MUÑOZ

Popayán, Colòmbia 1951

La seva família es trasllada a Cali quan ell té 8 anys. Estudia a la Escuela de Bellas Artes de Cali fins al 1971.

El 2006 funda "Un lugar a dudas", centre cultural independent sense ànim de lucre amb un programa de residència per a artistes. És un espai de reflexió i crítica sobre les pràctiques artístiques i les complexitats de la vida actual. És un laboratori que vol fomentar, promoure i difondre la investigació en l'art contemporani, facilitar el desenvolupament de processos creatius i estimular la interacció de la comunitat de Cali a través de les pràctiques artístiques. Viu i treballa a Cali, Colòmbia.

Amb procediments molt diversos Oscar Muñoz construeix metàfores poètiques per parlar de temporalitat i de desaparició, de la vida i de la mort. Analitzarem obres de les tres alteracions:

- Alteració de material:

**Aliento** (1996) discs d'acer amb acabat de mirall en els quals apareix la imatge d'una persona morta amb l'ajuda de l'alè de l'espectador.

**Proyecto para un memorial** (2003-2005) dibuixa amb aigua damunt una llosa calenta.

- Alteració de dimensió:

**Píxeles** (1996), retrats de persones assassinades fets amb terrossos de sucre mullats amb cafè.

- Alteració d'ubicació espacial:

**Narcisos** (2001-2002), retrats fets amb pols de carbó damunt aigua.

**Ambulatorio** (1994), una immensa imatge aèria de Cali situada al terra de manera que l'espectador es veu obligat a caminar-hi pel damunt.

L'observació dels contrastos entre llum i ombres de la ciutat on viu, Cali, li desperta l'interès per la fotografia en blanc i negre. Els espais exteriors de la ciutat, amb un alt índex d'humitat i temperatures elevades, són blancs i emboirats mentre que els interiors són foscos per mantenir la frescor.

La fotografia és molt important en la seva trajectòria artística, com a pas intermedi entre la realitat i el dibuix, però mirant el conjunt de la seva obra, la disciplina que predomina per damunt de totes és el dibuix.

En els inicis de la seva carrera no valora el dibuix com a possible àmbit d'investigació creativa perquè considera que ja està molt present en la vida de tots els artistes i també perquè els dibuixos que ell fa aleshores són figuratius i realistes, sense cap més ambició.

A més de la fotografia i el dibuix també treballa el gravat, la serigrafia, el pirogravat, el vídeo i vídeo-instal·lació.

Canvia la seva relació amb el dibuix quan descobreix que li serveix per parlar de la memòria i l'oblit. Partint de la premissa que una imatge o un document es consolida com a tal quan es fixa en un suport o quan la tinta s'asseca damunt el paper, el seu interès se centra justament en aquest suport. Preveu les infinites possibilitats que se li obren solament substituint, el paper per altres materials que considera com espais buits on guardar-hi els records; espais de memòria, espais per no oblidar.

A partir d'aquí comença a treballar amb suports insòlits i inestables com ara plats de dutxa, aigüeres, recipients plens d'aigua, pedres, miralls, cortines de bany, terrosos de sucre, entre altres, i també materials de dibuix no menys sorprenents com ara pols de carbonet, aigua, llum, baf, vapor, cafè, foc...

Aquests procediments, recursos i materials esdevenen metàfores poètiques per parlar de corporeïtat i de desintegració, de temporalitat i de desaparició, de memòria i d'oblit, del que és dolç i del que és amarg, del principi i del final, del que és efímer i el que és etern, en definitiva de la vida i de la mort.

Treballar amb aquests materials, suports i procediments li permet atènyer allò que més li interessa, l'instant just abans que la imatge es fixi o s'esborri definitivament, el moment precís que la imatge encara pot desaparèixer, moment que anomena Protofotografia.

Aquest singular instant, és el que apareix en moltes de les seves instal·lacions, és la metàfora del record que està o bé a punt de consolidar-se en la memòria o bé de ser oblidat.

Els seus treballs parteixen de l'interès en comprendre el mecanisme desenvolupat per una societat que s'ha acostumat a la rutina de la guerra. Investiga com es retenen i fixen en la memòria tots els esdeveniments violents quotidians que venen repetint-se des de fa 50 anys. Cerca procediments i mecàniques similars al funcionament de la memòria i que parlïn simultàniament del passat, del present i del futur.

Portar el dibuix a nivells d'investigació creativa és una de les seves grans aportacions. Amb el dibuix i a partir d'aquest, fa vídeos, instal·lacions, performances, serigrafies, escultures i tancant el cercle, també fotografies.



### **Aliento**

1996

Instal·lació, fotografia

12 discs d'acer amb una pel·lícula de greix

Ø 20 cm cada un

### **Aliento (1996)**

Consisteix en 12 discs d'acer amb acabat de mirall, aparentment polits situats a l'alçada de l'observador que s'hi pot veure reflectit. El títol dona la pista de què ha de fer per descobrir què s'amaga en cada disc, cal tenir un paper actiu si vol veure l'obra. A l'exhalar damunt els discs, projectant l'alè calent damunt el mirall fred, emergeixen momentàniament a la superfície rostres de persones difuntes a qui



l'espectador dona uns instants de vida. La imatge es veu nítidament uns segons, un breu instant, després del qual en la superfície del mirall torna a aparèixer el reflex de l'espectador.

Els retrats estan impresos damunt el mirall circular amb una pel·lícula de greix mitjançant tècniques de serigrafia que només es revela quan l'espectador hi projecta l'alè.

Muñoz utilitza imatges dels obituaris dels diaris, sovint són persones assassinades o que han mort violentament. La gran proliferació d'imatges de morts en els mitjans de comunicació fa que cada dia visualment ens tornem més indiferents.

Oscar Muñoz diu:

“Cuando nosotros no tenemos a nuestras personas queridas, sino solamente las fotografías de esas personas, es allí en la fotografía donde descansa toda la fuerza y toda la capacidad evocadora de esa persona”<sup>1</sup>

**Aliento**

1996

Instal·lació, fotografia  
12 discs d'acer amb una pel·lícula  
de greix  
Ø 20 cm cada un

**Aliento** activa un diàleg que inclou a l'espectador. Reivindica una reacció davant l'apatia que generen aquestes notícies i ens demana una reacció. Sembla que ens digui que està a les nostres mans que s'oblidin.

El paper de l'espectador és el de des-amagar l'obra, no com qui treu la tela que cobreix l'obra abans de la inauguració sinó el d'implicar-se una mica més aportant part de la seva vida. Amb una petita bafarada en hi ha prou per esborrar la nostra pròpia imatge reflectida en els petits cercles emmirallats i fer aparèixer, sobtadament i momentàniament, altres rostres. Els nostres ulls que miren els mateixos ulls que estan a l'altre costat del reflex es veuen interromputs per una altra mirada, la d'una persona desconeguda i misteriosa. El que mira passa a ser observat. El creuament de mirades és enigmàtic i desconcertant. Qui és? La imatge és visible momentàniament, dura només uns segons, el temps que tarda el baf en desaparèixer. I, després, tornem a veure el nostre reflex. El que hem vist abans sembla un fantasma que ha travessat en la nostra consciència.

Què passaria si el cercle fos simplement un mirall? L'espectador s'hi veuria reflectit amb total normalitat.

<sup>1</sup> (Jiménez et al., 2009) pàg 149



Què passaria si aquest mirall tingués una imatge gravada en la superfície? L'espectador seria veuria una altra imatge entremig de la seva. En les dues solucions l'obra tindria una significació molt minsina.

En canvi, amb la solució que ens proposa Oscar Muñoz ens converteix en testimonis d'un enigma, en espectadors de la màgica transformació del material amb la senzilla acció d'entelar el mirall amb el nostre alè. Aquesta connexió directa i corporal amb la materialitat de l'obra ens desperta emocions.

L'alteració és clau per aconseguir una obra plena de misteri i significació metafòrica. Les cares vibren amb el nostre alè, fent coincidir en un petit cercle, vida, mort i resurrecció, simultàniament.

Oscar Muñoz diu:

“En esa sencilla acción instantánea estoy tratando de dotar a estos retratos, tomados de los obituarios de los diarios, de un instante cognoscible y de un elemento punzante.”<sup>2</sup>

## Píxeles (1996)

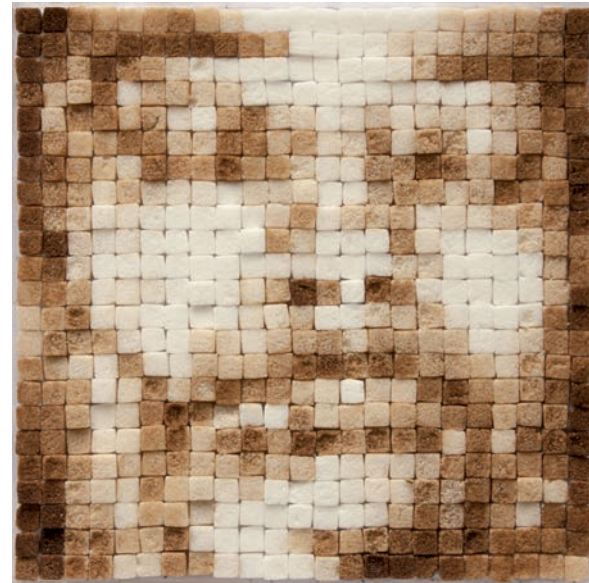
Obres aparentment abstractes que exemplifiquen la manera que una suposada determinació estètica pot servir de coartada artificiosa per exposar continguts d'alta densitat.

El detonant de la sèrie és una sèrie de retrats de persones anònimes assassinades extreta de diaris de Colòmbia.

Per construir-los utilitza el píxel, la unitat mínima d'informació de la imatge digital que fa que només amb la distància es puguin veure els retrats amb claredat.

Muñoz substitueix cada píxel per un bloc de sucre. Aquestes unitats dolces, blanques i cristal·lines es converteixen en les tesselles d'un mosaic. La unitat mínima d'informació de la imatge digital generalment de micres aquí és molt més gran.

Els “píxeles” presenten diferents tonalitats de marró i quan ens hi acostem descobrim que els terrossos de sucre estan mullats amb cafè. La quantitat i la intensitat del cafè és el que dona al sucre el degradat de color necessari per reproduir les imatges.



### Píxeles

1996

Instal·lació, cafè, sucre, plexiglàs

30 peces de 35 x 35 x 3 cm

2 (Jiménez, Olmo, Alvarez, Rodríguez Aguilar, & Muñoz, 2009) pàg 204



**Píxeles**  
1996  
Instal·lació, cafè, sucre, plexiglàs  
30 peces de 35 x 35 x 3 cm

L'estructura geomètrica té la claredat justa per generar curiositat, però no suficient com per saber què significa al primer cop d'ull. Cal que ens allunyem, acluquem els ulls o fem una fotografia digital per aconseguir la unió dels píxels i comprendre'n la composició.

És amb aquestes accions que els rostres apareixen, quasi sobtadament i per sorpresa i entenem el missatge. Descubrim que l'obra no és un joc estètic, ni una composició pictòrica innocent de tonalitats marronoses, com tampoc és ingenu utilitzar un terròs de sucre com a patró de repetició.

El que ens mostra cada una de les composicions de cubs és la realitat que es viu a Colòmbia en les últimes dècades, la presència constant d'imatges de cadàvers a les pàgines “vermelles” de la premsa sensacionalista del país.

L'estètica d'aquests retrats és especial, primer perquè estan fets de molt a prop i en estar fets amb flaix fa que vegem l'escena d'una manera inqüestionable. Aquesta il·luminació artificial aplanava l'escena i no amaga res, no dissimula la violència experimentada pels retratats abans de morir, no endolceix la dura realitat.

És molt significatiu l'ús dels dos materials que protagonitzen l'obra, el sucre i el cafè per presentar les imatges de les cares dels difunts, morts per causes violentes relacionades amb el tràfic de drogues.

El sucre, blanc i dolç; el cafè, fosc i amarg. La innocència està tenyida de violència.

Els terrossos de sucre, més o menys, amarats de cafè, estan disposats en diferents intensitats, aconseguint el degradat de color necessari per tenir tots els tons que necessita la imatge.

Respecte als materials Oscar Muñoz diu:

“Las cosas que me llegan de la infancia tienen que ver mucho con momentos en los que me relaciono con los materiales.”<sup>3</sup>

Durant el segle XX, el primer producte del país és el cafè en canvi al segle XXI el tràfic de drogues il·lícites és el negoci que belluga més diners i més violència a Colòmbia, i en conseqüència, moltes morts. En la recerca de nous suports on fixar les imatges, Muñoz troba en els terrossos de sucre la càrrega conceptual i formal que dona a l'obra

3 (“OSCAR MUÑOZ | PROTOGRAFÍAS,” n.d.)

intensitat i nous significats, i l'ajuden a parlar de la vida i de la mort, del que és dolç i del que és amarg, del que és anònim i del que és conegut, de la memòria i de l'oblit.

Si els blocs fossin de marbre i el color el donés les diferents tipologies de pedres, el significat de l'obra no seria tan colpidor.

Muñoz ha escollit els millors i més adequats materials per parlar de la crua i violenta realitat del seu país en un intent de dulcificar la magnitud de la tragèdia que el país viu cada dia.

### Proyecto para un memorial (2003-2005)

Presentat a la 52ena Biennial de Venècia el 2007, està format per 5 projeccions de vídeo que mostren com una mà intenta dibuixar retrats amb un pinzell i aigua damunt una llosa de ciment il·luminada i escalfada pel sol. L'esforç queda en un intent perquè la porositat del suport, la transparència de l'aigua i la temperatura fan que no pugui acabar mai el retrat.

La mà continua dibuixant i redibuixant la fisonomia, incansable. Mai l'acaba perquè el traç se seca en segons, així quan fa els ulls ja s'ha evaporat la boca i així successivament.

#### **Proyecto para un memorial**

2003 - 2005

Instal·lació de vídeo en 5 canals 7'

en loop sense so

5 projeccions: 180 x 135 cm

cada una



Aquesta instal·lació és una evolució de **Re/trato** (2003), joc de paraules que evoca el doble sentit intrínsec a l'obra: el retrat i l'intent reiterat.

L'esforç incansable, la constant repetició, la continua desaparició. L'acció circular que mai s'acaba en un intent desesperat per parlar de la realitat, de mostrar el present. La mà de l'artista insisteix, continua, continua, continua... No es cansa, torna a començar i continua dibuixant...

Ens recorda el mite de Sísif, condemnat pels déus a realitzar una tasca absurda, fer rodolar incessantment una roca fins al cim d'una muntanya. El constant recomençar, com el sol que surt cada matí i es pon cada tarda, el continu moviment de les ones del mar, així com el renaixement d'un interès nou després d'assolir un desig.

Muñoz fa seva aquesta capacitat de lluita, d'esforç i de revolta, malgrat que el retrat sigui efímer i sempre incomplet. Quan té una part de la cara dibuixada l'altra part ja s'ha assecat, i torna a començar, una altra vegada i així successivament. El traç del present esdevé passat amb pocs segons. Com l'aigua que s'evapora damunt el terra calent pel sol. Amb una actitud obstinada i constant, la mà lluita per atrapar el futur. Un futur més esperançador.

Per aconseguir el seu objectiu, no és casual que Oscar Muñoz prefereixi dibuixar damunt el terra calent pel sol, enlloc de fer-ho damunt una superfície estable, amb tinta damunt de paper o tela. Amb pocs moviments aconseguiria un retrat acabat i apreciaríem l'espontaneïtat del traç i la seva habilitat com a dibuixant, entrenada durant molts anys en classes de dibuix academicista. El resultat seria immediat, fàcil i estable, però no plasmaria la realitat que transmet amb aquesta acció constant i a la vegada fugissera.

En l'elecció del material i del suport on dibuixar rau el sentit de la seva obra. Gràcies a aquesta tria l'obra ens mostra amb intensitat de la dificultat, de l'esforç de la lluita constant, d'una circularitat reiterativa per intentar que els records no desapareguin per aconseguir gravar-los en la memòria. I el que és més important ens anima a no defallir.





**Narcisos**  
2001 - 2002  
Vídeo  
Mides variables

### Narcisos (2001-2002)

És una sèrie de retrats fets amb pols de carbó que es manté suspesa damunt l'aigua retinguda en recipients (piques, plats de dutxa, capses de plexiglàs...).

El procés de realització és el mateix per a tota la sèrie: a través d'una fina malla de serigrafia deixa caure la pols de carbó damunt l'aigua.

Els retrats, que desapareixen pel desguàs, els grava en vídeo i els que estan dins de capsos espera que l'aigua s'evapori i els rastres del que havia estat un retrat queden depositats al fons del recipient.

En tots els casos són imatges que floten, fràgils, que es belluguen, s'alteren i es transformen durant el procés de l'acció de l'aigua.

Aquesta sèrie és una clara representació metafòrica de les tres etapes de la vida: el naixement com el moment en el qual el carbó toca la superfície de l'aigua, la vida com els canvis que es produeixen durant l'acció, i la mort com el moment que la pols descansa seca al fons

del contenidor o bé s'escola pel desguàs. També fa referència al mite de Narcís que va morir en l'intent d'atènyer el seu propi reflex, que no reconeixia, i que en l'art representa desig i sobretot impossibilitat.

Aquesta obra es desenvolupa i es transforma amb el temps.

En el moment que l'artista deposita la pols de carbó en la inestable superfície de l'aigua està inevitablement present la possibilitat de canvi o de destrucció.

No hi ha cap possibilitat que la imatge es quedi quieta i perduri com ho estaria damunt un paper. Un petit moviment bellugarà el dibuix, el deformarà i ens parlarà de coses misterioses, de la vida i la mort, del passat i del present, de la memòria i de l'oblit.

En els retrats dins piques d'aigua i plats de dutxa de porcellana es veuen dos retrats, el de carbó a la superfície de l'aigua i l'ombra projectada damunt la porcellana blanca, a mesura que el nivell de l'aigua va baixant, els dos dibuixos es van aproximant, fins que coincideixen en el moment d'escolar-se pel forat.

En paraules d'Oscar Muñoz:

“La imagen va bajando a medida que el agua se va evaporando. De modo que lo que había sido un cuerpo, un volumen, se va volviendo un vacío y el vapor se irá en la respiración de los espectadores.”<sup>4</sup>

La projecció dels vídeos ens atrapa i no podem evitar pensar en els paral·lelismes que ens suggereix, el temps que dura la desaparició de la imatge és com la vida, des del seu naixement fins a la seva mort.

Quan el retrat comença a desaparèixer pel forat del desguàs és una clara referència a la nostra inevitable desintegració com a mortals.

En el cas dels retrats dins caixes de plexiglàs, el procés és similar amb la diferència que, al final del procés, la pols de carbó acaba depositada al fons del recipient. Aquí no hi ha forat per on marxa l'aigua. El temps i la temperatura ambiental seran els responsables i testimonis de l'evaporació de l'aigua. El volum d'aigua, la vida que sosté la imatge desapareix. Quan tot el líquid s'ha assecat, la fins ara imatge clara queda reduïda a unes restes desconegudes, a una fina pel·lícula de sediments negres adherida al fons de la cubeta. El procés s'ha acabat,

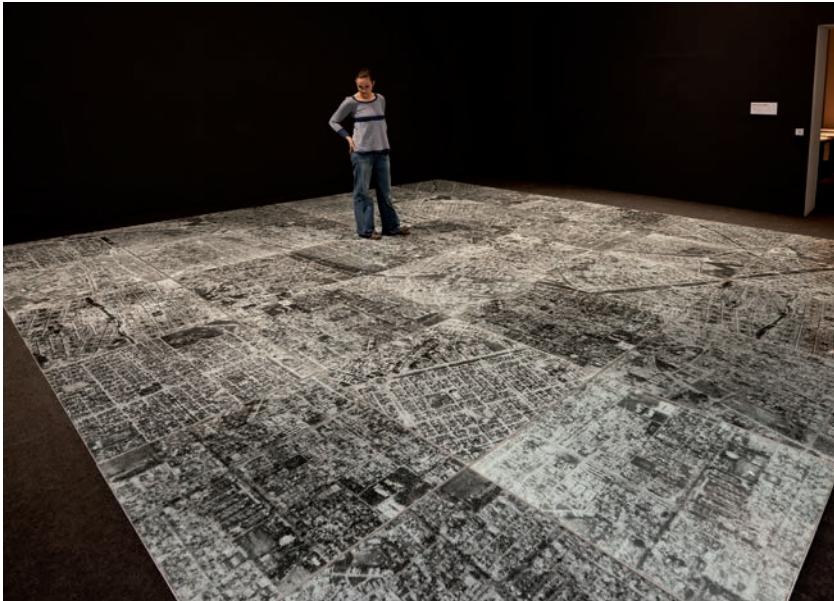
4 (Jiménez, Olmo, Alvarez, Rodríguez Aguilar, & Muñoz, 2009) pag 150



la imatge ja ha perdut la mobilitat i qualsevol possibilitat de ser alterada. Sols queda la imatge icònica, el resultat visible d'un procés de transformació.

Les restes físiques del retrat apareixen com una flor pansida, com les restes d'un cos que ha perdut els trets que el caracteritzaven. No reconeixem de qui era el retrat. El que queda és un punt i final, o és el punt inicial?

“No veo mi proceso como una línea hacia adelante, lo veo como una serie de rodeos donde todo vuelve y a lo mejor se parece, pero no es igual.”<sup>5</sup>



### **Ambulatorio**

1994

Fotografia, vidre de seguretat,  
fusta, alumini

36 mòduls de 100 x 100 cm  
cada un

### **Ambulatorio (1994)**

És una immensa imatge aèria en blanc i negre de la seva ciutat, Cali, protegida per vidres de seguretat. Està fragmentada en 36 mòduls disposats al terra de manera que l'espectador es veu obligat a caminar-hi pel damunt.

Troblem l'origen d'aquesta obra en la situació de conflicte que viu la seva ciutat des de finals dels anys vuitanta fins a principis dels noranta.

5 (“OSCAR MUÑOZ | PROTOGRAFÍAS,” n.d.)

Són els anys de l'anomenada guerra dels “cartels” de la droga, moments de durs enfrontaments entre diferents bàndols de narco-trafficants que fragmenten la ciutat per submergint-la sota una capa d'incertesa permanent.

Oscar Muñoz vol transmetre aquesta confusió, la sensació d'abandó i degradació, fer visible el seu caràcter monumental i ruïnós.

Ho fa obligant als espectadors a caminar o millor dit a “deambular” per damunt la ciutat “trencada”, i “bruta” de violència i corrupció, plena d'edificis abandonats i muntanyes de runa. Amb els seus passos esquerden el vidre, cada pas és una nova fissura.

Una xarxa aleatòria i paral·lela cobreix l'estructura de la caòtica ciutat, amaga algunes parts, en dissimula altres...

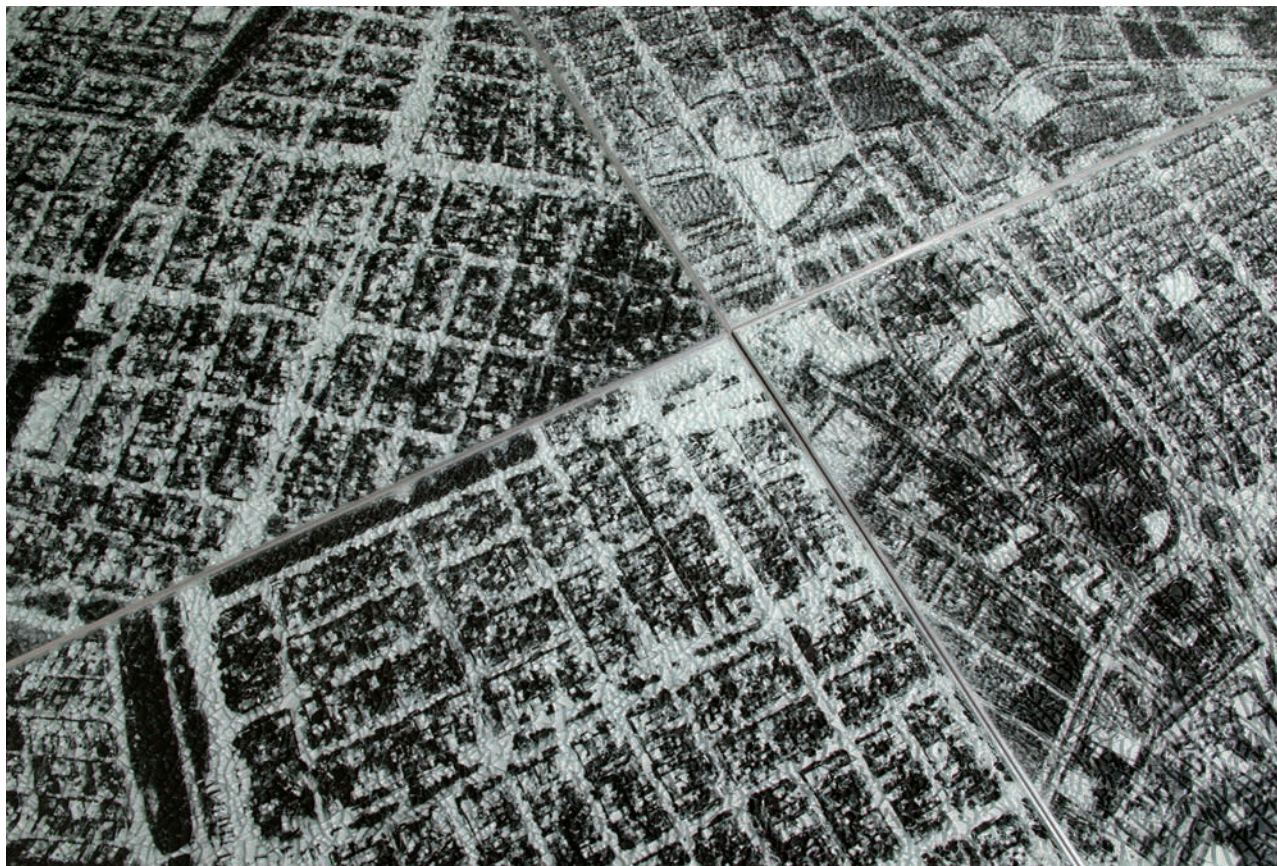
Aquesta obra fa referència als vestigis que queden després d'un conflicte o de l'explosió d'una bomba.

Amb una gran habilitat plàstica, l'artista genera un canvi d'escala que transforma els espectadors en gegants i a la vegada en testimonis de la destrucció urbana.

“Hay un interés por la materia, por la superficies: y en este tiene mucho que ver la vida del juego, de la infancia, del niño que está agachado como un hombre primitivo, con una curiosidad por comprender el mundo a partir de las superficies, los sabores y los olores. Pienso que cada ser humano tiene en su memoria algo así como un baúl al que puede recurrir a buscar los recuerdos refundidos de esas experiencias primeras.”<sup>6</sup>

---

6 (“OSCAR MUÑOZ | PROTOGRAFÍAS,” n.d.)



**Ambulatorio**

1994

Fotografia, vidre de seguretat,  
fusta, alumini

36 mòduls de 100 x 100 cm  
cada un



# Alteracions transformables

## JEAN-MICHEL OTHONIEL

Saint-Étienne, France 1964

Estudia a l'École Nationale Supérieure d'Arts de Cergy-Pontoise a França. És una escola experimental creada el 1975 amb l'objectiu de formar artistes visuals interdisciplinaris. Plantejada com a laboratori de pràctiques artístiques, dona més importància a la idea que a la tècnica i anima els estudiants a treballar simultàniament amb diferents mitjans.

El seu tutor en aquesta escola, Jean-Claude Silbermann protegit d'André Breton, és una clara influència en els inicis de la seva trajectòria. Després serà Sophie Calle qui li obrirà les portes del món de l'art.

Treballa l'escultura, el dibuix, l'aquarel·la, les instal·lacions, la fotografia, l'escriptura i la performance.

Viu i treballa a París.

Realitza les seves escultures amb materials transformables, com el sofre i el vidre.

De Jean Michel Othoniel analitzarem obres de les tres alteracions:

- Alteració de material:

**L'Hermaphrodite** (1993) autoretrat realitzat en sofre.

**La Mala Suerte** (1991) escultures realitzades en sofre.

**Sound Sculpture** (2011) escultura i instrument musical alhora feta amb vidre.

- Alteració de dimensió:

**L'arbre aux colliers** (2003) collarets gegants de boles de vidre penjats dels arbres.

- Alteració d'ubicació espacial:

**Boat of tears** (2004) barca de fusta guarnida amb perles de vidre de Murano ubicada en una sala d'exposicions.





**L'Hermaphrodite**

1993

Sofre colat, closques de cargol

41 x 165 x 61 cm

**L'Hermaphrodite (1993)**

Es tracta d'una figura jacent que pel darrera sembla una noia i pel davant un noi, molt similar a la famosa escultura que hi ha al Louvre. Per formalitzar les obres de sofre col·labora amb un equip de treballadors de la mina de Lacq, als Pirineus atlàntics.

Les primeres investigacions amb aquest material, en resulten unes formes similars a closques convexes a partir d'emmotllar culs d'ampolla. Són peces polsegoses sense interès artístic, però indispensables perquè li ensenyen com treballar el material i com millorar els resultats per aconseguir unes formes sòlides i lluminoses.

El procés de realització de **L'Hermaphrodite** consisteix a fer un forat al terra amb la forma del seu cos ajagut, omplir-lo amb sofre líquid i quan està fred i sec, netejar la superfície per eliminar-ne les restes de terra. Per les característiques del material, el resultat és com un autoretrat al límit de la transformació.

Interessat pel que és efímer i pels materials amb propietats de transformació reversibles, descobreix el sofre mentre treballa amb matèries fotosensibles, així, a finals dels anys vuitanta l'escull com a material per a les seves escultures.

El sofre, de color groc, considerat un material vulgar i pudent, que se sol utilitzar per evitar que els gossos pixin a les parets dels edificis, està molt lligat als volcans, tanmateix no s'ha investigat gens com a material escultòric.



A Othoniel el fascina la consistència d'aquest material, la llum que desprèn, el seu color groc brut tant característic i, sobretot perquè acull tota la màgia de la transformació que ell tant busca. A més a més, li permet fer associacions poètiques amb les paraules com ara: el soufre (sofre), souffrir (patir), souffreteux (malaltia), sulfureux (sulfurós)...



### **La Mala Suerte**

1991

Sofre mòlt, jade, vitrina amb mirall  
90 x 30 x 30 cm

### **La Mala Suerte (1991)**

La presenta a la Documenta IX de Kassel el 1992. És un conjunt de 4 escultures de sofre de formes orgàniques amb amulets i orificis a la part inferior. Semblen fragments de cossos, però en realitat són versions d'anús.

El conjunt d'escultures es presenta dins una vitrina de vidre amb un mirall inclinat sota el prestatge que permet veure els orificis i cavitats de la part inferior de les formes.

Cada una va acompanyada de diferents amulets i objectes que, en l'argot francès, fan referència a l'anús, com per exemple uns dits, un amulet de jade o una ploma de paó reial.



### L'arbre aux colliers

2003

5 collarets, vidre, acer

Mides variables

### L'arbre aux colliers (2003)

5 collarets fets amb boles de vidre de colors que pengen de les branques d'un arbre talment fos una persona.

En una visita als dipòsits naturals d'obsidiana a les illes Lipari, al nord de Sicília, descobreix aquest vidre volcànic negre amb reflexos metàl·lics que té la particularitat de no estar format per cristalls i per tant no es pot fondre. Només es pot trencar, polir, tallar o esmolar. Davant la impossibilitat d'incorporar-lo com a material per les seves escultures opta per investigar amb el vidre artificial. La seva recerca el porta fins a Murano, als tallers especialitzats en vidre bufat i en l'elaboració de perles de vidre i al CIRVA (Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts plastiques) de Marsella.

A partir del 1993 el vidre es converteix en el material que més treballa i que millor el representa. Li interessa el vidre pel joc oposat de significats intrínsecs: dur i fràgil, resistent i delicat, físic i eròtic, calent i fred.

L'artista diu:

“De fet, el meu treball al vidre ve de la meva investigació sobre l'obsidiana, aquest vidre natural produït en els volcans. Jo volia recrear artificialment aquesta transformació”<sup>1</sup>

1 (Reneau, 2011)

Resident a la Villa Medici de Roma, a partir del 1996, comença a integrar les seves escultures en el paisatge. Penja collarets gegants de boles de vidres de colors als arbres dels jardins de la Villa Romana, del Museu Peggy Guggenheim de Venècia, o de l'Alhambra de Granada.

### Boat of tears (2004)

És una barca de fusta guarnida amb perles de vidre.

El 2004 compra, a Miami (Florida), una barca bastant malmesa, possiblement utilitzada per refugiats cubans per arribar a terres nord-americanes.

Othoniel la corona i l'ornamenta amb boles de vidre de colors per denunciar el terrible contrast entre dues realitats socials veïnes, luxe i misèria, prosperitat i pobresa.

L'artista diu:

“Les manipulacions són cada més captivadores, gairebé hipnòtiques, com si es tractessin de les metamorfosis d'una matèria viva”<sup>2</sup>

Les boles de vidre són una metàfora de les llàgrimes de pena i de joia dels “balseros”.

### Sound Sculpture (2011)

És una escultura i un instrument musical alhora.

La realitza després d'una estada a l'Índia amb artesans del vidre de Firozabad.

Amb aquesta obra explora les possibilitats acústiques del vidre.

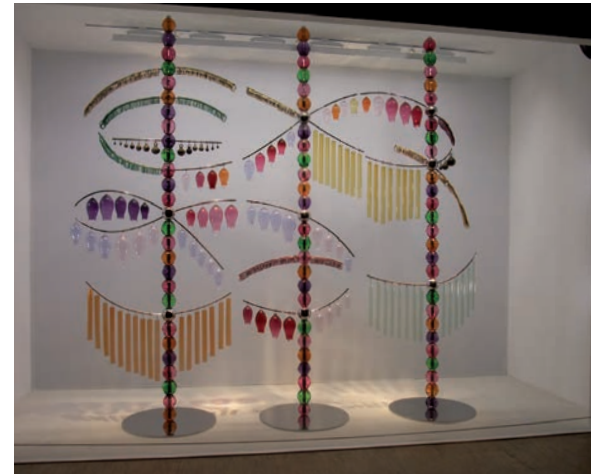
El carilló monumental està compost per tres pals, adornats amb boles de vidre, dels quals surten unes barnilles d'acer d'on pengen lames, picarols i campanes grans i petites de vidre de diferents colors en homenatge a l'estètica índia. El compositor Mauro Lanza realitza una composició musical que interpreten tres percussionistes, per explorar els límits acústics dels materials de l'obra.

La composició és difon en quadrifonia a l'espai expositiu del Museu George Pompidou de París.

### Boat of tears

2004

Vidre bufat de Murano, fusta, acer  
315 x 525 x 240 cm



### Sound Sculpture

2011

Vidre bufat, polseres de vidre,  
campanes de la Índia, acer inoxidable  
polit com mirall  
Composició musical: Mauro Lanza  
350 x 410 x 270 cm

2 (Reneau, 2011)



# Alteracions habitades

## DO-HO SUH

Seul, Corea 1962

Estudia pintura tradicional coreana a la Universitat Nacional de Seul, després de no poder fer biologia marina per culpa d'una mala nota en matemàtiques. Fill d'un reconegut pintor de pintura abstracta en tinta, necessita allunyar-se i així el 1991 marxa als EUA amb la seva primera dona. Continua els estudis fins a graduar-se a l'única escola americana que l'accepta, la Rhode Island School of Design (RISD). Després fa el màster d'escultura a la Yale University. El 2010 es trasllada a Londres per reunir-se amb la seva segona dona i mare dels seus dos fills.

Viu i treballa entre Londres, Nova York i Seul.

Totes les obres de Do-Ho Suh presenten més d'una alteració al mateix temps. El fil conductor en totes elles és el concepte de llar i de desplaçament.

- Alteració de material:

**Home Within Home Within Home Within Home Within Home** (2013) és una rèplica en seda i a mida real de dues cases on ha viscut, una dins l'altra. Proposa una particular alteració material alhora que desubica les cases i l'espectador.

- Alteració de dimensió:

**Secret Garden** (2012) és una escultura amb un vídeo en què la reproducció reduïda de la casa i el jardí familiar estan damunt un camió americà que circula per carreteres dels EUA.

- Alteració d'ubicació espacial:

**Fallen Star 1/5** (2008) i **Fallen Star** (2012) presenten el xoc d'una casa petita contra un edifici més gran com si fos un meteorit.



Malgrat tenir el títol de màster, quan és acceptat a la RISD, l'obliguen a entrar al segon curs i cursar assignatures per les quals no té cap interès, com la de figura en l'escultura contemporània. Lluny de ser negatiu, això li obre un nou camp d'investigació al voltant del cos, tema tabú en la cultura coreana.

Als EUA sent la fragilitat de l'estranger en una cultura aliena, es qüestiona sovint si ell és el mateix lluny dels seus orígens. Sentir-se desplaçat li permet observar les dues cultures, mirar enrere i repensar allò individual i allò col·lectiu. Durant la seva etapa d'estudiant hi ha uns disturbis a Los Angeles en què els immigrants coreans protegeixen les seves botigues amb armes. Això el fa reflexionar respecte a com els no coreans perceben el seu grup ètnic. A part de la seva raça, es sent diferent dels seus companys de classe per moltes altres raons: al seu país d'origen, ell, a partir dels 13 anys, ha de vestir uniforme militar, portar gorra i el mateix tall de cabell que tots els nens de la seva edat. Deixa de tenir nom per passar a ser un número, en el seu cas, el 46. En acabar els estudis fa el servei militar obligatori durant gairebé dos anys. Totes aquestes vivències conformen el seu llenguatge artístic. Així, per exemple, la seva primera gran escultura titulada **Some/One** (2001) és una jaqueta militar formada per milers de plaques d'identificació de l'exèrcit coreà.

Als EUA comença a explorar temes que apareixen constantment en la seva obra: els límits de l'espai personal, la individualitat i la col·lectivitat, la identitat personal i global, l'anonimat, les tensions entre individu i grup, els xocs culturals ocasionats per la migració humana, què separa i què uneix els éssers humans, el nomadisme, la memòria, el sentiment de pèrdua, el desplaçament...



**Home Within Home Within Home Within Home Within Home Within Home**

**Home**

2013

Instal·lació, seda, metall

1500 x 1500 x 1200 cm

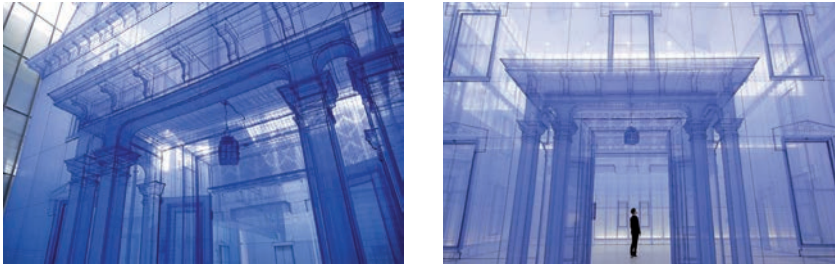
Seoul's National Museum of Modern and Contemporary Art

**Home Within Home Within Home Within Home Within Home (2013)**

En aquesta obra relaciona dos tipus d'arquitectures diferents, símbols de dues cultures diferents. Reprodueix, en seda i a mida real, la primera casa en què viu a Providence, Rhode Island, quan és estudiant el 1991. En el seu interior hi penja la rèplica de la Hanok, la casa familiar de Seoul.

Amb aquesta doble casa ens parla d'ell mateix, no solament perquè són dues cases on viu moments importants, el moment de marxar de





**Home Within Home Within  
Home Within Home Within  
Home**

2013

Instal·lació, seda, metall

1500 x 1500 x 1200 cm

Seoul's National Museum of  
Modern and Contemporary Art

Corea i el moment d'arribar als EUA, sinó perquè ell és la suma d'aquests dos espais, d'aquestes dues cases.

El fet de marxar de casa i deixar Corea per anar als EUA, la decisió més difícil i més important de la seva vida, el fa pensar i prendre consciència, per primera vegada, de la noció de llar. El fet de sentir-se nòmada el porta a qüestionar-se si el concepte de llar, és un espai mental o només físic. Podríem dir que la casa comença a existir per a ell quan ja no la té.

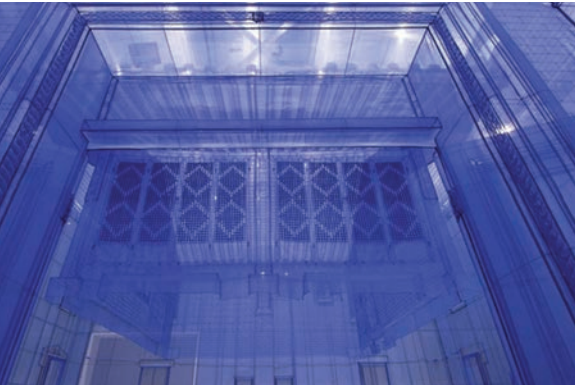
En un país nou se sent com un nen que explora i descobreix amb fascinació coses noves a cada instant, en tot és diferent. Comença a reflexionar sobre les narratives pròpies de cada arquitectura i a retratar, copiar i interpretar detalls de les diverses cases on viu, els panys de les portes, els interruptors, els timbres, els llums, els radiadors... Li interessen en particular els espais de transició que són a la vegada metàfores de connexió o de separació, com el rebedor de la casa on va viure a Berlin o les escales i el passadís d'entrada del seu apartament de Manhattan.

“He intentat trobar maneres de relacionar-me en aquest nou entorn, i així és com vaig començar, literalment, a mesurar l'espai.”<sup>1</sup>

Quan viu a Nova York dorm molt malament per culpa del soroll ambiental. Això el fa pensar en quan i on ha dormit en silenci per última vegada. Arriba a la conclusió que havia estat a Corea, a la

1 “I tried to find ways to relate to myself in this new environment and that is how I began literally measuring space.”

(“For Do Ho Suh, there's no place like home | Apollo Magazine,” n.d.)



**Home Within Home Within  
Home Within Home Within  
Home**

2013

Instal·lació, seda, metall

1500 x 1500 x 1200 cm

Seoul's National Museum of  
Modern and Contemporary Art

casa del seus pares. Aquesta és la seva primera motivació per fer una rèplica en seda de la Hanok familiar, una casa tradicional que el seu pare va fer construir i que era una reproducció exacta d'un famós temple, amb el sostre inclinat de fusta i de palla. És una manera d'agafar aquell espai i portar-lo a Nova York dins la maleta, com ho fan els caragols o com en la tradició coreana que quan algú es trasllada, desmunta la casa, se l'emporta i la torna a muntar allà on va. Ell fa això. No es vol quedar enyorant la casa on ha crescut, vol agafar un paper més actiu. L'experiència d'haver d'observar tots els racons i detalls de la casa és per a ell molt emotiva. Recupera molt records de la infància. Troba marques que havia fet de petit en els marcs de les portes i que ja no recordava. En fer aquest procés d'introspecció l'espai es converteix en part d'ell mateix.

La seva mare l'ajuda a trobar gent que recupera tècniques artesanals tradicionals i que l'ajuden en el procés de construcció de les cases en seda.

Al reproduir les cases on viu Do-Ho Suh reflexiona i planteja preguntes sobre l'espai i la identitat. Les reproduccions són a gran escala i estan fetes amb seda transparent, barnilles metàl·liques molt primes i fil de niló.

Suspeses en l'aire, la transparència de les teles, la sobreexposició d'imatges i els espectadors que deambulen entre les parets de roba li conferixen un aspecte fantasmagòric. Do-Ho Suh recorda l'estranya sensació que va tenir el seu germà, arquitecte, quan va veure com visitants del museu, i per tant desconeguts, entraven dins la reproducció en seda de la casa familiar de Corea quan va estar exposada en el PS1 de Nova York.

**Home Within Home Within Home Within Home Within Home** està en constant expansió espacial, casa coreana tradicional dins una arquitectura d'estil occidental, que a la vegada està dins un museu a Seul. Interior i exterior es superposen amb les transparències de la tela. Allò privat i allò públic queden exposats, els espectadors que hi entren s'immergeixen en un espai irreal on est i oest, passat i present, real i imaginari estan entrelaçats.

El teixit semitransparent de seda ens parla del tel que separa la vida i la mort, el món material i l'espiritual, els somnis i la realitat.

Amb l'ajuda de les transparències la relació entre els tres espais, les dues cases i la sala del museu que les conté, és pacífica i transformadora.

La casa coreana s'enlaira com si volgués sortir volant, però la casa americana que està per fora la manté a lloc, com una metàfora que la realitat anul·la els somnis mentre que aquests l'enriqueixen.

El fil de seda, una de les fibres naturals més resistents, genera teixits molt prims, sofisticats i fràgils, fins i delicats.

Símbol de transformació, perquè l'origen de la seda el trobem en una metamorfosi. El cuc de seda segrega una baba que es transforma en fil al solidificar-se, amb el qual s'embolica i es protegeix per poder transformar-se en papallona.

**Home Within Home Within Home Within Home Within Home**

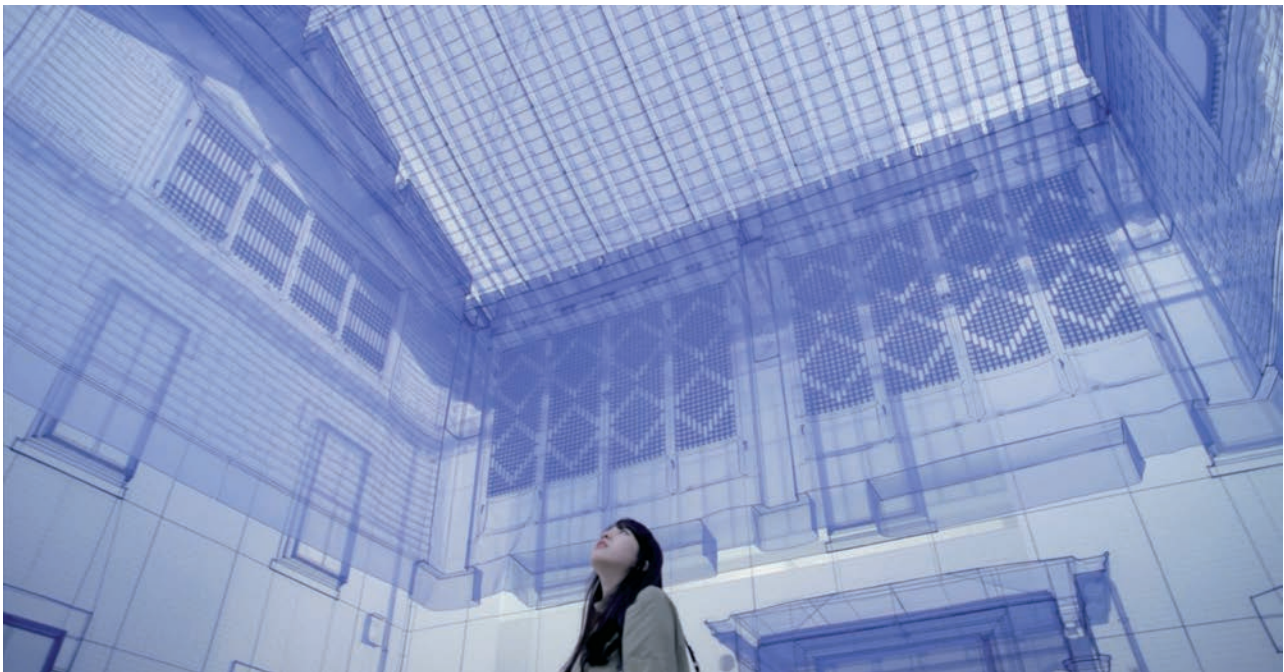
2013

Instal·lació, seda, metall

11500 x 1500 x 1200 cm

Seoul's National Museum of

Modern and Contemporary Art



També és el material que connecta Orient amb Occident a través de la ruta de la seda i els intercanvis comercials que s'hi han generat durant segles.

Do-Ho Suh aprofita totes aquestes simbologies de la seda per dir-nos que no oblida qui és ni d'on ve, que Corea està al seu interior, malgrat que visqui en una casa occidental.

“Uno experimenta la vida moviéndose a través de una serie de espacios.”<sup>2</sup>

És una obra de gran complexitat tècnica, en què s'han recreat tots els detalls: els cargols de l'interruptor de la llum, les vàlvules de les canonades, els poms de les portes...

L'espectador experimenta una confusió desconcertant perquè no sap si és dins o és fora, hi ha unes obertures que permeten entrar a un espai que no està tancat, que no és opac, a través del qual podem veure-hi tant des de dins com des de fora de les parets. Les cases es converteixen d'aquesta manera en vestits de seda, en arquitectures llestes per “vestir”.

## Secret Garden (2012)

Reproducció a escala reduïda (1/16) de la Hanok i el jardí de la casa familiar de Corea damunt un camió de plataforma de color vermell, d'estètica molt americana amb la cabina pintada amb unes llengües de foc grogues i blanques.

Al museu s'exposa la maqueta d'aquesta obra i la projecció del vídeo del camió carregat circulant per Madison Square Garden a Nova York i altres carreteres dels EUA.

Do-Ho Suh segueix reflexionant al voltant del concepte de llar i les dificultats d'adaptació en un país nou.

Quan arriba als EUA, directament de Corea, el xoc visual és impactant: l'estètica, les cases, la publicitat, els cotxes, els camions...

En aquesta obra també aplega els dos mons, EUA en moviment porta al damunt la delicada Corea. La primera en forma de camió i la segona en forma de casa amb jardí.

---

2 (“&quot;Perfect House&quot; por Do Ho Suh. | METALOCUS,” n.d.)





“En molts sentits, és una espècie d’edifici irreal, els meus pares encara hi viuen. Es tracta d’una casa estranya en el que viure-hi al segle XXI és com viure en una càpsula del temps – ha estat una casa molt idealitzada des del principi. Aquest és el tipus de sentit de desplaçament que tenia cada vegada que sortia de la porta per anar a l’escola. Vivia en un jardí secret.”<sup>3</sup>

### Secret Garden

2012

Diversos materials, animació digital

140 x 100 x 160 cm

Els dos mons conviuen bé, cap dels dos perd la seva personalitat ni el seu propòsit. L’artista més que ningú coneix la necessitat d’aquesta simbiosi, en té molta experiència, la practica des d’abans de tenir 30 anys.

El fet de col·locar el seu espai ideal, la casa dels seus pares, símbol de tranquil·litat i silenci damunt un camió, literalment i visualment sorollós és una aliança metafòrica entre les dues cultures, així com també és una excusa per confrontar allò que és col·lectiu i global amb allò que és individual i personal.

Tornen a aparèixer les característiques constants del seu treball: el nomadisme, la memòria, el sentiment de pèrdua, el desplaçament...

3 “In many ways it’s kind of an unreal building, my parents still live there. It’s an odd house in which to live in the 21st century it was like living in a time capsule – it was a very idealised house right from the beginning. That’s the kind of sense of displacement I had every time I went out of the gate to go to school. I was living in a secret garden.”

(“For Do Ho Suh, there’s no place like home | Apollo Magazine,” n.d.)



### Fallen Star 1/5

2008

Diversos materials

333 x 370 x 305 cm

### Fallen Star 1/5 (2008) i Fallen Star (2012)

Do-Ho Suh utilitza altres materials per reflexionar sobre els mateixos conceptes que motiven la creació de les cases de seda; és a dir, la idea de llar, el desplaçament físic i cultural i com es construeix la memòria d'un espai.

A **Fallen Star** juga amb el canvi d'ubicació i d'escala. Hi ha diferents versions d'aquesta obra; en comentarem dues.

### Fallen Star 1/5 (2008)

Veiem les conseqüències de la col·lisió entre una casa tradicional coreana i una mansió americana del segle XVIII, a escala 1/5. Es tracta de la Hanok familiar i la casa (ara dividida en apartaments) on Do-Ho Suh viu a principis dels noranta quan estudia a la RISD.

A través de les finestres i els forats a les parets veiem l'interior dels diferents apartaments recreats minuciosament a una cinquena part de la seva mida real, així com la runa ocasionada per la col·lisió.



**Fallen Star 1/5**

2008

Diversos materials

333 x 370 x 305 cm

La referència a les dos cultures de l'artista és constant, la coreana representada per la Hanok que s'ha estavellat contra la mansió americana.

La casa de la infància que just acaba de deixar per marxar a EUA arriba pels aires amb paracaigudes a fi de trasbalsar la realitat.

Els globus dels paracaigudes han estat sempre de seda fins a l'aparició de les fibres de poliamida.

La casa que vola, és la casa idealitzada, la que pertany al món dels records i fantasies, en canvi la que està subjecta al terra és la real i la pragmàtica.

La casa coreana malgrat ser de fusta, petita i fràgil aconsegueix generar desperfectes a la casa de pedra i totxanes, gran i robusta.

La col·lisió violenta crea una gran ferida en forma d'obertura amb grans desperfectes i runa pel terra. La vida tranquil·la s'ha trasbalsat.

L'obra ens parla d'una immersió en una altra cultura traumàtica.

En l'obra anterior, **Home Within Home Within Home Within Home Within Home**, la relació entre les dues cultures és pacífica perquè una està dins l'altra; en canvi, en aquesta no hi ha diàleg sinó enfrontament.

Aquest accident ens mostra les contradiccions inicials de ser fill d'una cultura i viure en una altra. Així com del dolor i l'enyor per la família.

Aquesta obra representa el xoc entre dues cultures i el sentiment de Do-Ho Suh quan va abandonar el seu país i va anar als EUA.



### **Fallen Star**

2012

Diversos materials

460 x 460 x 550 m

UCSD's Stuart collection, San Diego, Califòrnia, EUA

### **Fallen Star (2012)**

Segueix el mateix patró de l'obra anterior. Una casa, prototip de Providence (Rhode Island) on ell viu mentre estudia. Està situada mig a dins i mig a fora de la cantonada superior d'un edifici del campus universitari de la USD, com si s'hi hagués estavellat.

Aquesta casa es pot veure des de molt lluny ja que l'edifici que la suporta és molt alt. És una obra carregada de sorpreses. La primera és la imatge d'una casa que ha xocat contra una altra, la segona és que s'hi pot entrar. Per això cal pujar a l'última planta de l'edifici de la Jacobs School of Engineering, sortir al terrat i travessar el jardí, on hi ha la casa al fons. Per entrar-hi t'has d'ajupir. Un cop dins tens vistes al campus com si estiguessis flotant. La casa està inclinada i és més petita del que és normal, un 70 per cent i tot l'interior, mobles i objectes, està lleugerament reduït. Hi ha una barreja de mobles vells i nous, coixins al sofà, objectes als prestatges, fotografies a les parets, rellotges que marquen l'hora correcta... Per tal que l'espectador no deixi de tenir la sensació de canvi d'escala, les plantes del jardí es van seleccionar en funció de la mida de les fulles, i per això totes les plantes són de fulla petita.

Quan comença a fer-se fosc, els llums de la casa i el jardí s'encenen donant la sensació que hi viu algú, potser els records de l'artista.

En aquesta obra la col·lisió no és entre dues cultures, com en el cas anterior, sinó entre dos moments de la vida de l'artista. Entre la seva

joventut i la seva maduresa. Entre la casa on viu mentre estudia i l'edifici universitari, símbol de la vida professional.

La casa de la joventut, al ser un 70 per cent més petita, ens parla de la perspectiva del temps i com la mirada al passat allunya la realitat. Com més enrere mirem més lluny i petit ho veiem.

El fet de reduir tots els objectes i elements de la casa juntament amb la inclinació general a tanta alçada desubica completament a l'espectador.

**Fallen Star** és la divuitena escultura permanent del programa d'instal·lacions artístiques al campus universitari promogut per la Stuart Collection on fins ara han participat, entre d'altres John Baldessari, Niki de Saint Phalle, Ian Hamilton Finlay, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Bruce Nauman, Nam June Paik i Kiki Smith.

“La peça és sobre la meua lluita per adaptar-me a la nova societat, a un nou entorn. Potser m'incorporaré a la societat americana; potser seguiré sent un estrany i causar rebombori. No ho sé. És un procés del meu viatge espiritual.”<sup>4</sup>



**Fallen Star**

2012

Materials diversos

460 x 460 x 550 m

UCSD's Stuart collection, San Diego, Califòrnia, EUA

4 “The piece is about my struggle to adapt to the new society, new environment. Maybe I will be incorporated into American society; maybe I will still be an outsider and cause a noise. I don't know. It is a process of my spiritual journey.”

(“Do Ho Suh – Perfect Home, Studio International,” n.d.)



# Alteracions extravagants

## Joana Vasconcelos

París, França 1971

Sempre ha tingut interès en fer coses amb les mans, influenciada per la seva mare pintora i el seu pare fotògraf. Estudia dibuix, joieria i art a l'escola ArCo, Centro de Arte e Comunicação Visual, i un any de disseny a l'IADE, Instituto de Arte e Decoração de Lisboa. Viu i treballa a Lisboa.

Joana Vasconcelos juga molt sovint amb les tres alteracions, i és habitual trobar-les en una sola escultura. D'una manera extravagant i exagerada altera formes i objectes per aportar noves significacions a les seves escultures. Amb ironia, denuncia situacions de poder així com el paper de la dona en la societat.

Analitzarem tres obres sense fer referència explícita a cap alteració en concret.

- **A Noiva** (2001-2005) llum d'aranya en la qual investiga dues alteracions. La de material perquè ha substituït les llàgrimes de vidre per tamps per a la menstruació i la de dimensió perquè és molt més alta del que seria si fos una làmpada de veritat ja que arriba fins al terra.
- **Coração Independente** (2004-2006) tres grans cors formats amb coberts de plàstic. En aquesta sèrie d'escultures Joana ens proposa una alteració de material perquè estan fets amb coberts de plàstic en lloc de fil d'or o plata, la de dimensió per la seva gran ampliació i la d'ubicació perquè ja no guarneix el coll de la dona que desitja trobar marit sinó que penja en mig de l'espai expositiu.
- **Marilyn** (AP) (2011) sabates de taló en les quals altera la dimensió i el material. Les sabates són gegants i estan formades per olles i cassoles d'acer inoxidable.
- **Vigoroso e Poderoso** (2006), **Fanfan la Tulipe** (2010) animals i símbols masculins alterats amb la nova pell que els cobreix, una pell artesanal i femenina en forma de labor feta amb ganxet.

Els inicis de la seva trajectòria artística estan lligats al que va ser el seu professor, l'artista portuguès Pedro Cabrita Reis, de qui aprèn la determinació a fer i a no tenir por.

Rigorosa i perfeccionista, característiques que aprèn de la seva experiència com a cinturó negre en arts marçials.

Considerada hereva del ready-made i del Pop Art s'apropia d'objectes i procediments artesanals típics de la tradició portuguesa que descontextualitza, amb gran habilitat i capacitat de comunicació, per generar escultures icòniques, iròniques i de denúncia on el color i l'escala sobresurten per damunt d'altres característiques.

Els objectes que tria són objectes de consum seriats, amb més valor simbòlic que comercial.

La majoria dels quals provenen de l'entorn domèstic, més concretament del territori que a Portugal es considera de l'àmbit femení, com les tradicions, el fervor religiós, la cuina i la identitat nacional.

Joana Vasconcelos ofereix als objectes una nova vida, un nou entorn i una nova finalitat per acabar formant part d'escultures i d'instal·lacions extravagants i exagerades.

Tot i que treballa en l'àmbit femení i és una observadora de l'evolució del rol social de la dona, no li interessen les lectures feministes de la seva obra. Per a ella el feminisme té sentit als anys 60 i 70 quan la dona va haver de conquerir un espai social al qual no tenia accés. La seva obra és plena de dicotomies: artesanal i industrial, públic i privat, tradició i modernitat, cultura popular i cultura global. No qualifiquem aquí les seves obres com a kitsch perquè no li agrada gens aquest adjectiu.

### A Noiva (2001-2005)

Consisteix en un llum d'aranya de 6 m d'alçada, molt típic als salons més nobles d'Europa. De lluny sembla una imponent làmpada amb una excepcional cascada de penjolls brillants, però quan t'hi apropes i l'observes amb atenció descobreixes que en comptes de cristalls són tampons per a la menstruació per estrenar, blancs, immaculats i embolicats amb plàstic transparent, el qual fa que brilli com si fos cristall.





És una làmpada que no té llum pròpia sinó que està il·luminada per llums externs.

Aquesta alteració material fa una clara i irònica referència a la virginitat de les núvies, motiu pel qual ha estat censurada en diverses ocasions per no incomodar a espectadors de cultures i religions on el tampó i la sexualitat són encara un tabú social. Aquest és el motiu que a al·legar la direcció del Palau de Versalles per no acceptar-la a l'exposició que Joana Vasconcelos hi va fer l'any 2012.

Si la làmpada hagués estat feta amb un altre material la càrrega simbòlica no seria tan gran.

La segona alteració que ens mostra és la de dimensió perquè gairebé arriba fins al terra imposant-se en l'espai expositiu.

La primera versió d'**A Noiva** és de 2001 i estava exposada a la discoteca Lux de Lisboa mentre l'artista hi treballava com a cap de seguretat. La comissària d'art Rosa Martínez la selecciona per exposar-la en diferents mostres col·lectives, entre elles la 55a. Biennale di Venezia, "Always a Little Further" de 2005.

### **A Noiva**

2001-2005

Tampons OB, acer inoxidable, fil de cotó, cable d'acer

600 x Ø 300 cm



**Coração Independente**  
**Vermelho**  
**Dourado**  
**Preto**

2005

Coberts de plàstic translúcid, acer pintat, cadena de metall, motor, instal·lació de so amb cançons cantades per Amália Rodrigues

371 x 220 x 75 cm

**Coração Independente (2004-2006)**

Tres grans cors formats amb coberts de plàstic de colors.

Aquestes 3 escultures són una versió engrandida i contemporània del cor de Viana do Castelo, joia tradicional de Portugal feta en filigrana d'or o plata, que les dones porten per atraure la sort al matrimoni.

L'alteració material que proposa aquest conjunt és la substitució de l'or, material car i sofisticat, per coberts de plàstic d'un sol ús.

L'artista fa aquesta substitució per representar el canvi d'actitud de les dones davant el matrimoni. Ara ja no porta el cor penjat com un amulet de la sort i que l'ajudarà a trobar un bon marit, sinó que el fa amb un material d'un sol ús per parlar de nous esquemes socials, noves maneres d'entendre la parella i el matrimoni.

Amb aquestes obres Joana Vasconcelos recupera la tècnica de la filigrana que coneix molt bé a causa dels seus estudis de joieria.

Els tres cors estan suspesos d'unes cadenes i amb l'ajuda d'un motor fan un moviment rotatori que evoca el cicle de la vida i l'etern retorn. De fons, s'escolta la veu d'Amália Rodrigues que canta 3 fados diferents. Les lletres fan referència als conflictes entre les emocions i la raó, l'amor i la mort; temes recurrents en aquest tipus de música.



### **Marilyn (AP)**

2011

Olles i tapes d'acer inoxidable,  
formigó

(2x) 300 x 155 x 410 cm

### **Marilyn (AP) (2011)**

Com a les escultures anteriors, en aquest parell de sabates trobem més d'una alteració.

Es tracta d'una obra monumental composta per un parell d'elegants sabates de taló de 3 m d'alçada realitzada amb olles, cassoles i tapes d'acer inoxidable.

L'alteració material posa en evidència dues referències clares a la feminitat. Els estris de cuina: olles i cassoles de totes les mides que són un símbol tradicional en l'àmbit domèstic i les sabates de taló que representen la bellesa i l'elegància femenines.

L'artista fa coincidir aquests dos elements per criticar la societat que exigeix a la dona saber estar a la cuina i alhora estar sempre guapa i elegant.





### **Fanfan la Tulipe**

2010

Ceràmica de Rafael Bordalo Pinheiro, punta de coixí i de ganxet de cotó

82 x 31 x 60 cm

Les dones, que donen més valor a la família i a la tradició, veuran primer les diferents olles i cassoles; en canvi, les dones, a qui agrada la moda, veuran abans el disseny de la sabata.

### **Fanfan la Tulipe (2010)**

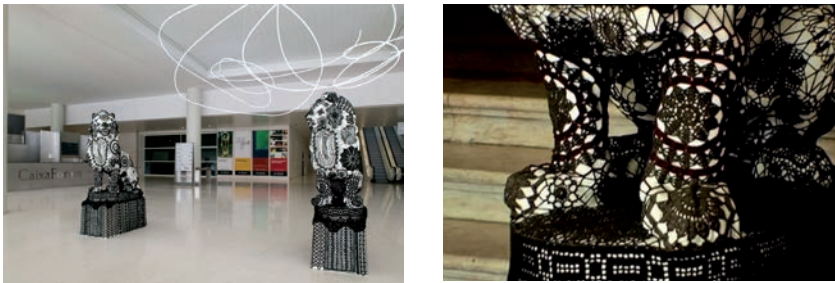
A partir del 2005, el seu interès per les tècniques tradicionals de l'artesania portuguesa la porta a incorporar el fil de cotó teixit amb ganxet o amb punta de coixí.

Investiga l'alteració de material en recobrir figures de ciment o de ceràmica amb treballs de punt fets a mà contraposant dos mons, el

masculí i el femení. El primer, està representat pel tipus de figures, normalment animals que han estat associats a patrons virils, com per exemple un cap de toro o un urinari; la part femenina està present en forma de labors de fil de cotó fetes a mà, ja sigui amb ganxet o amb puntes de coixí.

L'objectiu d'aquesta labor és la de pacificar i amansir la figura que cobreix com si fos una segona pell.

Joana Vasconcelos s'inspira en el costum dels anys setanta d'utilitzar peces de ganxet per embolicar i decorar aparells, electrodomèstics i mobles.



### Vigoroso e Poderoso (2006)

Dos lleons de ciment de color gris completament embolicats amb punta de ganxet de color negre.

Els lleons, els animals que vigilen l'entrada del Palau de les Corts de Madrid, també vigilen l'entrada del CaixaForum de Barcelona l'any 2006.

Dos lleons representants del poder, l'economia i la política apareixen recoberts amb un treball artesanal, tradicional i femení.



### Vigoroso e Poderoso

2006

Ciment, puntes de ganxet de cotó

Cada lleó: 110 x 57 x 136 cm

cada base 98 x 52 x 51 cm

CaixaForum, Barcelona





# Alteracions polítiques

## AI WEIWEI

Pequín, Xina 1957

Creix en el camp de treballs forçats on el seu pare està exiliat durant 20 anys. El 1981 marxa als EUA, estudia a la Parsons School of Design i a l'Art Students League de Nova York.

Artista multidisciplinari, poeta, escultor, fotògraf, editor, videoartista, instal·lador, arquitecte, urbanista, comissari d'exposicions i blogger. En totes les facetes desenvolupa un llenguatge personal. Lluita per la justícia social, ja sigui la llibertat d'expressió a la Xina o la millora de la situació dels refugiats sirians.

Viu entre Londres, Berlin i Lesbos.

Amb el seu treball desafia constantment les autoritats polítiques. D'Ai Weiwei estudiarem obres de les tres alteracions:

- Alteració de material:

**Profile of Duchamp, Sunflower Seeds** (1983) dibuix fet amb un penjador de fil de ferro.

**Coca Cola Vase** (2011), **Colored Vases** (2006) gerres neolítiques xineses transformades amb pintura japonesa.

**Surveillance Camera** (2010) rèplica en marbre de les càmeres que el vigilen.

**Sunflower seeds** (2010) 10 milions de pipes de gira-sol fetes en porcellana.

- Alteració de dimensió:

**S.A.C.R.E.D.** (2011-2013) versió reduïda de la cel·la on està empresonat durant 81 dies.

- Alteració d'ubicació espacial:

**Tables with Two Legs on the Wall** (1997), **Two Joined Square Tables** (2005), **Table with Three Legs** (2009) taules que ubica en una posició diferent a l'habitual.

**Remembering** (2009) 9000 motxilles infantils cobreixen la façana de la Haus der Kunst de Munich.

El seu pare, el poeta Ai Qing, estudia art a París als anys trenta. Al tornar a la Xina és detingut i tancat a la presó durant tres anys on escriu perquè no pot pintar. Influenciat per Apollinaire, Rimbaud i Baudelaire es converteix en un dels millors poetes xinesos del segle XX a la vegada que tradueix els poetes simbolistes.

Membre del partit comunista, critica la política literària del govern. El 1956 escriu “El somni del jardiner”, un conte curt en què un jardiner de roses s’adona de la discriminació que ell mateix exerceix quan les roses li demanen que volen viure amb les seves germanes, les altres flors.



La seva fidelitat al partit és qüestionada i com a intel·lectual i escriptor el 1958 és acusat d’antirevolucionari, anticomunista i d’anar en contra del poble. Li prohibeixen escriure i l’exilien, primer al límit del desert del Gobi, al costat de Corea del Nord i després a l’est del país, a prop de la frontera amb Rússia, on creix Ai Weiwei. Allí és forçat a realitzar el treball més denigrant, que és buidar les latrines dels banys públics. Durant 20 anys no pot escriure.

Ai Weiwei passa la infància a Xinjiang en unes condicions molt dures i pràcticament sense educació. Per altra banda, el fet de créixer en un entorn molt polititzat li dona la part positiva, l’exercici diari d’autocrítica i crítica a causa del context de la Revolució Cultural. Així com l’obligació d’estudiar els articles de Mao Tse-Tung, Karl Marx i Lenin.

El 1976, després de la mort de Mao Tse-Tung, la família és rehabilitada i torna a Pequín on Ai Weiwei estudia primer dibuix, amb amics proscrits del seu pare, i després a l’Acadèmia de cinema de Pequín. El 1979 és un dels fundadors de Stars (Xingxing), col·lectiu d’artistes precursor de l’art contemporani xinès, amb l’objectiu d’emfatitzar l’individualisme en contra de la uniformitat imposada per la Revolució Cultural.

Ai Weiwei abandona la Xina el 1981, dos anys abans de la dissolució del grup, per la pressió de les autoritats.

Viatja als EUA amb la intenció de no tornar mai més. Entra en contacte amb el món cultural de Nova York, coneix el pintor Keith Haring, el fotògraf Robert Frank i el poeta beat Allen Ginsberg, amb qui parla sobre poesia, moviments juvenils, política i budisme. Casu-

aliment, parlant amb Ginsberg sobre poesia xinesa, descobreix que havia conegut el seu pare en un viatge a la Xina.

Quan el seu anglès és acceptable es matricula a la Parsons School of Design on Sean Scully és un dels seus professors i a l'Art Students League de Nova York. Tot i ser un bon estudiant no obté cap titulació acadèmica perquè no acaba els estudis.

Durant aquest temps visita museus i descobreix l'art conceptual, el minimalisme, el Pop Art, Jasper Johns i Andy Warhol amb el llibre "The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)". També Marcel Duchamp, l'artista que més li interessa i que més l'influenciarà. A través d'ell descobreix el Dadaisme, el Surrealisme i la importància de la intel·ligència artística per poder representar una idea davant de les habilitats visuals i tècniques.

Ai Weiwei diu:

"Quería vivir el arte del momento hasta que conocí la obra de Duchamp y entendí que el arte era una actitud mental más que una cuestión de producir"<sup>1</sup>

Abandona la pintura i es centra en la fotografia, sobretot en blanc i negre, retratant principalment la diàspora d'artistes xinesos residents a Nova York, les manifestacions en contra de la guerra del Golf i les inauguracions de les exposicions. Molts dels rodets no els revela fins 10 anys més tard en tornar a la Xina. L'obsessió per la fotografia la tornarem a veure en la seva faceta de blogger.

Realitza també escultures espontànies i misterioses a partir d'objectes quotidians, com el perfil de Marcel Duchamp, **Profile of Duchamp, Sunflower Seeds** (1983) fet amb un penjador de fil de ferro i parcialment ple de closques de pipes de gira-sol, **Violin** (1985) violí al qual substitueix el mànec, les clavilles i la voluta per un tros de pal, i el mànec d'una pala similar a la que el seu pare utilitzava als camps de treball forçat, **One Man Shoe** (1987), un parell de sabates d'home de color negre tallades i unides pel taló, amb cada peu apuntant a una direcció oposada. Molts d'aquests objectes no sobreviuen als 10 canvis de casa que fa durant els 12 anys que viu a Nova York.



**Profile of Duchamp, Sunflower Seeds**

1983

C-print

20 x 29 cm

<sup>1</sup> ("La contra, 16 desembre," 2009)

Ai Weiwei realitza tot tipus de feines per sobreviure. Neteja cases, pinta parets, cuida jardins, emmarca quadres, fa de cangur, de fuster, d'impressor... Però no oblida mai que és un artista, no perd l'actitud ni la manera "especial" de mirar la vida.

Ai Weiwei comenta:

“Después de Duchamp me di cuenta de que ser artista era más una cuestión de estilo de vida y de actitud que de producir objetos.”<sup>2</sup>

El 1993 torna a la Xina per estar a prop del seu pare malalt. Torna sense diners, sense èxit, sense passaport nord-americà i amb el remordiment de no haver escrit a la família durant la seva estada als EUA. A més a més, està solter, sense feina ni carnet de conduir, coses molt difícils d'acceptar en la societat xinesa.

El seu pare capta aquest desencís i li dona un consell inoblidable:

“No siguis cortès. Tracta aquest país com casa teva. Fes el que vulguis”<sup>3</sup>

Ai Qing, el pare d'Ai Weiwei, recupera la reputació com a poeta a la dècada dels vuitanta i torna a ser molt popular, arribant a ser president de l'associació d'escriptors. Dona suport molt actiu als estudiants que demanen reformes polítiques durant les protestes del 1989, fins i tot assisteix a les manifestacions en cadira de rodes.

Mor el 1996 als 86 anys, i més endavant se'l reconeix públicament com una figura important de la cultura xinesa.

Ai Weiwei, instal·lat de nou a Pequín, participa en la construcció de l'escena artística publicant **El llibre negre** (1994). Considera que realitzar un llibre és un bon projecte per compensar la manca de galeries, museus i col·leccionistes i un bon lloc on recollir els testimonis de la realitat artística de la Xina.

Anima't pel fet que molts artistes van a parlar amb ell, s'imagina el llibre com una base conceptual per ser estudiada en el futur a la manera dels manifestos dadaistes, surrealistes, el Constructivisme rus o pel primer Fluxus de la dècada dels setanta.

2 (Ulrich Obrist et al., 2014) pàg 103

3 (“BBC Ai Weiwei, Without Fear or Favor - YouTube,” n.d.) minut 29,05

Per fer-lo, demana als artistes que escriguin què pensen, però tots li envien imatges de quadres i d'escultures. Al final els convenç i aconsegueix paraules, frases, poemes i escrits representatius del que hi ha al darrera de les seves obres.

A **El llibre negre** (1994) el segueixen dos llibres més, **El Llibre blanc** (1995) i **El llibre gris** (1997). En aquests, a més d'assentar les bases del nou art, introdueix a la Xina Marcel Duchamp, Andy Warhol, Jeff Koons, l'art conceptual i escrits essencials per entendre l'art contemporani.

A les portades dels llibres no hi ha cap lletra solament el color que els dona nom, característica que els cataloga com a clandestins. Les tres publicacions són un èxit i no suposen un problema per l'Oficina de la Seguretat pública, convertint-se en el que Ai Weiwei pretenia, una mena de manifest de l'art d'avantguarda de la Xina que influenciarà molts artistes posteriors.

Ai Weiwei diu:

“Escribir es lo que más me gusta. Si tuviera que valorar todas las actividades humanas, diría que la escritura es la más importante, pues está relacionada con todos y es una forma que todo el mundo puede comprender”<sup>4</sup>

Inspirat pel llibre de Ludwig Wittgenstein sobre la casa que el filòsof austríac va construir el 1926 per a la seva germana a Viena, s'anima a dissenyar el seu propi estudi habitatge en una barriada perifèrica de Pequín. Realitza uns esbossos i una maqueta, i al cap de sis dies ja el té fet i uns mesos més tard s'hi instal·la a treballar.

Ai Weiwei diu:

“Quan vaig acabar de construir la meva casa, vaig saber que jo era un arquitecte.”<sup>5</sup>

Aquest estudi esdevé molt conegut perquè revistes especialitzades el posen com exemple pioner d'una manera nova de construir a la Xina, ràpida, econòmica i amb pocs recursos. Molt diferent de les construccions del moment, tan similars que totes semblen fetes pel mateix despatx d'arquitectura.

4 (Ulrich Obrist et al., 2014) pàg 102

5 (Siemons et al., 2009) pàg 21



**Table with Three Legs**

2009

Taula de la dinastia Qing (1644-1911)

120 x 120 x 120 cm

**Two Joined Square Tables**

2005

Taules de la dinastia Qing (1644-1911)

136 x 168 x 92 cm

**Tables with Two Legs on the Wall**

1997

Taula de la dinastia Qing (1644-1911)

91 x 118 x 122 cm

Ajuda a establir al seu voltant el Caochangdi, una mena de poble d'artistes on també munta l'estudi **FAKE Design** per dur a terme encàrrecs d'urbanisme, arquitectura o disseny d'interiors, malgrat no ser arquitecte. Durant nou anys construeix més que molts arquitectes en tota la seva vida.

El nom FAKE és una provocació ja que en anglès significa fals i en xinès es pronuncia com "fuck" que vol dir "que es foti el disseny".

La Revolució Cultural promou la destrucció de qualsevol cosa que representi el passat amb l'objectiu de construir un país nou des de zero.

Ai Weiwei, fascinat per les tradicions i l'artesanía, freqüenta antiquaris i mercats de segona mà on compra objectes i mobles antics, plens d'història que han sobreviscut a la destrucció del passat.

Altera la funció dels mobles seguint estrictament el caràcter artesanal dels constructors originals, com per exemple unir les fustes amb encaixos i sense claus.

Alguns exemples són: **Tables with Two Legs on the Wall** (1997), **Two Joined Square Tables** (2005), **Table with Three Legs** (2009).



Ai Weiwei diu:

“Me gusta utilizar los objetos más comunes. También en mi trabajo artístico utilizo objetos como zapatos o mesas. Estos objetos están culturizados; en ellos se ha depositado mucho conocimiento y mucho pensamiento”<sup>6</sup>

Pinta gerres neolítiques amb pintura japonesa o hi dibuixa el logo de la Coca-Cola per denunciar la seva comercialització al país: **Coca Cola Vase** (2011), **Coloured Vases** (2006).

La popularitat d’Ai Weiwei es dispara el 2000 en organitzar a Shanghai, juntament amb el crític i comissari d’art Feng Boyi, l’exposició Fuck Off. Hi reuneixen artistes que ja havien col·laborat als tres llibres i altres de nous. La policia clausura la mostra perquè és plena d’obres provocadores.

També comissaria el projecte d’escultura urbana contemporània SOHO en què participen 13 artistes amb una obra cada un.

Lidera i organitza la urbanització d’un espai de més d’1’5 milions de m<sup>2</sup> a Ordos, a la regió de la Mongòlia interior de la Xina. És una ciutat amb molts recursos energètics i principal subministradora de carbó i gas natural del país i també el nou emplaçament de les indústries d’enginyeria química.

Ai Weiwei i el seu estudi FAKE Design fan el pla general d’urbanització. Planifiquen el terreny en 5 zones. Una d’elles està dividida en 100 parcel·les de 1000 m<sup>2</sup>, a cada una preveu construir-hi 100 vil·les amb jardí per a les famílies riques. Per fer-ho convida 100 arquitectes de 29 països diferents i els ajuda en les seves diferents propostes arquitectòniques.

Col·labora també amb l’estudi d’arquitectura suís Herzog & De Meuron en el disseny del **Niu**, l’estructura exterior de l’estadi nacional dels Jocs Olímpics de Pequín el 2008. Aquest projecte l’enfronta de nou amb les autoritats xineses per la utilització dels jocs olímpics com a element de propaganda del partit comunista convertint el país en un estat policial. Per aquest motiu es nega a assistir a la inauguració oficial dels jocs.



### Coca Cola Vase

2011

Pintura acrílica damunt gerro de la dinastia Han

30 x 30 x 27 cm



### Coloured Vases

2006

Gerros neolítics (5000–3000 a.c)

pintura industrial

Mides variables

<sup>6</sup> (Ulrich Obrist, Ai, & Muro, 2014) pàg 70



**Surveillance Camera**

2010

Marbre

40 x 40 x 19 cm



**Surveillance Camera amb peana**

2015

Marbre

118 x 52 x 52 cm

El 2006 l'empresa d'internet Sina.com li ofereix un blog per treure profit de la seva popularitat. Amb la seva ajuda i el seu assessorament converteix el blog en el seu quadern de dibuix. Comparteix amb milers de persones que no coneix escrits, reflexions i una mitjana de 100 imatges al dia.

Ai Weiwei diu:

“Creo que si supiera escribir bien dejaría el arte por la escritura, que para mí es la forma más bella y eficaz de ilustrar mi pensamiento.”<sup>7</sup>

“Bloggejar” és molt més subversiu a la Xina que a Europa. Ho és principalment per difondre informació i per parlar de política. Ai Weiwei l'utilitza com a altaveu dels temes que el preocupen, principalment la falta de llibertat d'expressió dels artistes. En una societat com la xinesa, qualsevol tema relacionat amb els drets individuals i les formes d'expressió es converteix en una qüestió política, per això el seu blog és cultural i polític al mateix temps.

De manera natural, Ai Weiwei esdevé una figura política. Comenta:

“No crec que pugui deixar completament de fer art per la política, però puc imaginar utilitzar totes les meves habilitats artístiques amb finalitat política.”<sup>8</sup>

Desafia constantment les autoritats polítiques xineses, fins al punt de preguntar-se com és possible que encara no l'hagin empresonat. Després de diversos intents, el 2009 les autoritats clausuren definitivament el seu blog tal i com veurem a **Remembering** (2009).

Els responsables del districte suburbà de Jiading prop de Shanghai, l'animen a construir un taller en un terreny, on hi ha un magatzem abandonat amb la intenció de desenvolupar-hi una zona artística similar a la de l'experiència de Pequín. Poc després d'invertir més de dos anys en la construcció, el 2011 és enderrocat amb l'excusa que no té els permisos legals.

Els enfrontaments d'Ai Weiwei amb les autoritats són cada vegada més freqüents. És sotmès a una vigilància constant, segueixen tots els seus moviments, escolten les seves converses telefòniques i

7 (Ulrich Obrist et al., 2014) pàg 61

8 (Siemons et al., 2009) pàg 105

instal·len càmeres de vigilància davant de casa seva. A **Surveillance Camera** (2010) en fa una parodia en reproduir aquestes càmeres en marbre.

Finalment, el mes d'abril de 2011 és detingut, acusat d'evasió de capital i empresonat durant 81 dies. Plasma l'experiència en l'obra **S.A.C.R.E.D.** (2011-2013)



### Sunflower seeds (2010)

En aquesta obra Ai Weiwei fa una alteració material: 10 milions de pipes de gira-sol fetes en porcellana cobreixen els 1000 m<sup>2</sup> i amb un gruix de 10 cm el terra de la Sala de les Turbines de la Tate Modern de Londres.

L'aspecte és tan real que els espectadors arriben a posar-se-les a la boca per assegurar-se que no són comestibles.

Les pipes es realitzen a Jingdezhen, ciutat a més de 1000 km al sud de Pequín, coneguda com la capital xinesa de la porcellana i on hi ha especialistes dels diferents processos del treball de la ceràmica des de fa més de 15 segles. Durant dos anys i mig 1600 artesans transformen de manera artesanal 150 tones de caolí en 10 milions de pipes seguint un procediment tradicional amb segles d'antiguitat. Són peces que no estan mecanitzades, sinó que tenen la singularitat del treball fet a mà. Semblen iguals però són totes diferents.

Per fer-les calen 30 accions diferents, totes imprescindibles: extreure i moldre el caolí, preparar la barbotina, fer i emplenar els motlles, pintar les dues cares, coure-les dues vegades...

### Sunflower seeds

2010

10 milions de pipes de porcellana

1000 m<sup>2</sup>



Durant 6 anys Ai Weiwei ajuda a que la porcellana de Jingdezhen i el seu ofici mil·lenari no caiguin en l'oblit. Col·labora amb artesans, dona feina als seus habitants i atorga contemporaneïtat al llenguatge de la ceràmica creant escultures, algunes amb tècniques de decoració tradicionals.

Aquest acte innocent va en contra del que estableix el govern que no està interessat en la porcellana perquè és símbol d'un passat imperial molt allunyat de la política social i econòmica del règim comunista.

Podem considerar aquesta instal·lació un reconeixement a una part de la història de la Xina: la multitud de llavors al·ludeix a la gran demografia del país i la llavor a la gana que van passar els ciutadans durant els anys de la Revolució Cultural.

En moments de pobresa i incertesa l'únic aliment que tenen milions de persones són les llavors dels gira-sols. Amb ironia Ai Weiwei diu que molts xinesos tenen les dents del davant trencades a causa de la gran quantitat de pipes que van menjar.

Amb aquesta obra Ai Weiwei ens parla d'individualitats i de la societat alhora que és un record emocionat a la situació política per la qual el seu el seu pare va ser exiliat durant 20 anys.

Durant la Revolució Cultural, Mao Tse-Tung dirigeix els seus atacs contra els que qualifica de "reliquies" en l'àmbit del pensament, els costums i la cultura, i mobilitza centenars de milers d'estudiants dedicats a la denúncia, la intimidació i la persecució de suposats contra-revolucionaris. La combinació de fervor revolucionari, igualitarisme extrem, esperit paramilitar i adhesió incondicional al líder, dels anomenats "guàrdies roigs", provoca situacions caòtiques i l'extensió del terror.

Aquests seguidors incondicionals són els que apareixen en els cartells polítics de la Revolució Cultural dels anys setanta que mostren el retrat de Mao Tse-Tung com un sol radiant i els fidels seguidors com a gira-sols encarats cap a la seva llum, amb una actitud d'obediència.

Els 10 milions de pipes de gira-sol de **Sunflower seeds** (2010) podrien ser de veritat si la intenció de Ai Weiwei hagués estat parlar només de la immensa població de la Xina, o del valor de la pipa com aliment, o del plaer col·lectiu de compartir les pipes com a gest d'amistat i solidaritat durant els anys de la Revolució Cultural. Amb-



**Sunflower seeds**

2010

10 milions de pipes de porcellana

1000 m<sup>2</sup>

dues versions parlarien de la individualitat enmig de la multitud i tindrien el mateix impacte visual.

En aquest aspecte podríem incloure l'obra com a alteració de dimensió perquè tot i que la llavor és a mida real, l'acumulació fa que la instal·lació es vegi com una immensitat i també com a alteració espacial per com l'abundància de pipes transforma l'espai del museu en un espai d'oci on els espectadors poden trepitjar, jeure i fins i tot cobrir-se amb les pipes com si fossin a la vora del mar i les pipes fossin la sorra.

Malauradament a les poques setmanes de la inauguració es prohibeix als espectadors caminar damunt les pipes a causa del núvol de sílex que genera la fricció de la porcellana. La inhalació continuada d'aquesta pols posa en risc la salut dels treballadors del museu, més que la dels visitants.

El fet de reproduir la simplicitat de la llavor amb total exactitud en un material que exigeix un procés lent, sofisticat i amb moltes dificultats tècniques, és un manifest poètic i una declaració política encara que no ho sembli. La porcellana afegeix una significació a l'obra que la pipa per si sola no tindria.

La primera reflexió és el poc valor de la llavor enfront de la preuada i exquisida porcellana xinesa de Jingdezhen. És la seva sofisticació la que sedueix les corts imperials esdevenint un dels tresors de la història de la Xina. Història que, en no tenir res a veure amb el comunisme, el govern nega i intenta fer desaparèixer. És en aquest punt on trobem una declaració política.

Associem el "Made in Xina" amb la producció massiva, les còpies i les rèpliques de productes occidentals amb materials i procediments més econòmics i de menor qualitat. Des d'Occident això és vist com una estafa i genera desconfiança, però en canvi n'és el principal consumidor. En aquesta obra és al revés. La rèplica, el "Made in Xina", té molt més valor, molta més importància i més significació que el punt de partida. Com que no són de veritat, introdueix també el concepte de fals. L'artista juga amb la sonoritat d'aquesta paraula, com hem vist, "fake" significa fals en anglès i en xinès és pronuncia com "fuck", de manera que es pot veure com un insult dissimulat, una crítica rebel i irònica.



### Sunflower seeds

2010

10 milions de pipes de porcellana

1000 m<sup>2</sup>

### Remembering

2009

9000 motxilles de diferents colors

1000 x 10000 cm



### Remembering (2009)

Consisteix en 9000 motxilles infantils en 5 colors diferents que, cobrint completament la immensa façana de la Haus der Kunst de Múnic, formen la frase “Va viure feliç en aquest món durant set anys”, amb lletres xineses.

D'aquesta obra, una de les que formen l'exposició **So Sorry**, sorprèn sobretot la seva grandària. La suma dels panells metàl·lics que suporten les motxilles mesura un quilòmetre, tota la façana de la Haus der Kunst.

Ai Weiwei transforma una frase emotiva en una composició que sembla més un eslògan publicitari que una denúncia.

També sorprèn la particularitat d'estar formada per motxilles infantils de colors vius, blau, vermell, groc, verd i blanc. Cada una és com un píxel i cada una representa un nen.

A primer cop de d'ull sembla una intervenció decorativa que anuncia una exposició relacionada amb la Xina.

El fet que les obres d'Ai Weiwei mai són innocents esperona l'espectador a preguntar-se què s'amaga darrere l'obra, què diuen els ideogrames i per què les lletres de la frase estan formades per motxilles escolars.

El títol i la informació que facilita l'organització desvelen que es tracta d'una denúncia per la mort de molts nens en edat escolar durant el



sisme de Sichuan el 2008. La transformació dels píxels que formen les lletres en motxilles infantils relaciona de manera directa l'obra amb l'esdeveniment. La traducció de la frase acaba per explicar-ho.

El 12 de maig del 2008 a 2/4 de 3 de la tarda hi va haver un terratrèmol de magnitud 8 a la província xinesa de Sichuan, el segon més gran de la història del país, en què més de 5 milions de persones es van quedar sense casa. La destrucció és tant gran que la Xina, per primera vegada en la seva història recent, demana ajuda internacional.

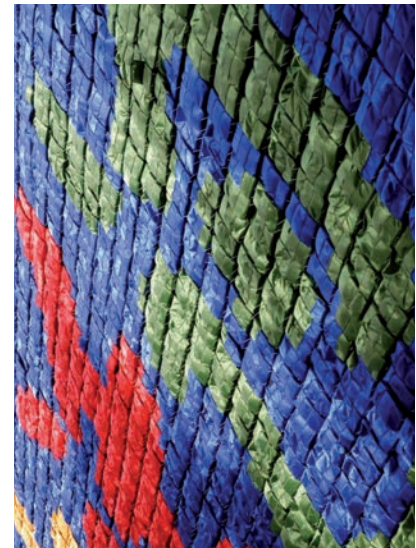
En tractar-se d'una zona sísmica, tots els edificis havien d'estar construïts seguint una normativa molt estricta per evitar el col·lapse en cas de sisme. Tot i així, milers de centres escolars de nova construcció es van ensorrar completament, sepultant milers d'estudiants ja que el sisme es produí en horari lectiu. Sorprenentment altres edificis de la mateixa època es mantenen dempeus.

Els fets devastadors van posar en evidència la corrupció d'intermediaris i polítics que havien desviat diners destinats a construir les escoles amb els materials reglamentaris així com la massificació dels centres escolars molt per sobre del que permet la llei.

Ai Weiwei impressionat per l'enorme quantitat de carteres infantils escampades per la zona afectada pel sisme, utilitza el blog que té obert des del 2006 per donar a conèixer la informació que les autoritats es neguen a fer pública. Després d'un any d'investigacions i amb l'ajuda d'un equip de voluntaris que van porta per porta preguntant als familiars, aconsegueix publicar informació bastant precisa (nom, cognom, data de naixement i adreça) sobre 5.000 infants morts, dels 100.000 que es calcula que van desaparèixer. Nens d'entre 3 i 19 anys, la majoria fills únics de famílies amb pocs recursos.

A la façana de la Haus der Kunst hi ha només 9000 motxilles penjades.

És simbòlica l'elecció d'aquest edifici per exposar-hi aquesta obra de denúncia. Construït entre el 1934 i 1937 és el primer edifici de propaganda del Tercer Reich i després de la segona guerra mundial és utilitzat per les tropes aliades com a oficines. Actualment és un espai d'exposicions d'art contemporani.



### **Remembering**

2009

9000 motxilles de diferents colors

1000 x 10000 cm

**Remembering**

2009

9000 motxilles de diferents colors

1000 x 10000 cm



Al blog penja les gravacions de les 200 trucades que els seus col·laboradors fan a diferents departaments de la policia preguntant el nombre de morts. La resposta és sempre la mateixa, “no podem respondre”. També penja la imatge d’una espelma encesa cada dia que afegeix noms a la llista. L’espelma com a símbol de responsabilitat personal i de record.

La societat no es pot imaginar la magnitud de la tragèdia. Aquesta investigació es pot considerar com la primera a favor dels drets civils a la Xina.

El govern dona diners a les famílies per compensar la pèrdua dels seus fills. A canvi, les obliga a firmar un acord que els prohibeix passar qualsevol tipus d’informació, amb l’amenaça que si no firmen mai més podran optar a cap ajuda estatal.

Una mare no només s’avergonyeix davant la idea d’acceptar diners per la mort de la seva filla sinó que torna els 5 yuans que rep de l’Estat en comprometre’s a tenir solament un fill. Ella és qui pronuncia la frase que Ai Weiwei reproduceix a la façana de la Haus der Kunst amb les motxilles: “Va viure feliç en aquest món durant set anys”. El seu nom era Wang Xiaovan.

El Govern considera aquesta informació com a secret d’estat, per la qual cosa tanca el blog i porta a judici l’activista i col·laborador Tan Zuoren. Ni Ai Weiwei ni cap dels altres col·laboradors poden testificar a favor seu perquè el dia abans són agredits i retinguts per la policia. El judici acaba amb una condemna per revelar secrets d’estat. A conseqüència d’aquesta agressió, un mes més tard, durant el muntatge de l’exposició **So Sorry** a la Haus der Kunst de Munich Ai Weiwei té una hemorràgia cerebral i ha de ser intervingut quirúrgicament.

L’equip de voluntaris continua investigant per demostrar les deficiències estructurals dels edificis.



### S.A.C.R.E.D. (2011-2013)

És una obra formada per sis caixes de ferro. Es tracta d'una rèplica reduïda de la cel·la on va estar empresonat durant 81 dies l'any 2011, i mostra 6 escenes de la terrible experiència, cada una identificada amb una de les inicials de l'acrònim, les inicials del títol.

En la part exterior de les capses hi ha una porta de metall amb el número 1135. És possible veure els interiors a través d'unes obertures al sostre a les quals s'arriba pujant damunt un escaló de ferro. Cada obertura està en funció del lloc on es desenvolupa l'acció. També és possible mirar a través d'una finestra que totes les capses tenen a la part superior de la paret lateral, damunt els peus del llit i formada per dos fulles corredisses amb un petit extractor al costat.

Durant els 81 dies de captiveri, la llum del sostre està ininterrompudament encesa i l'acompanyen sempre dues persones.

Les 6 escenes de **S.A.C.R.E.D.** són:

**Supper** (Sopar), l'artista assegut davant la taula menjant amb els dos policies drets al seu costat.

**Accusers** (Acusadors), l'artista assegut i esposat a la cadira amb dos funcionaris al davant, un l'interroga i acusa mentre l'altre escriu en un ordinador portàtil.

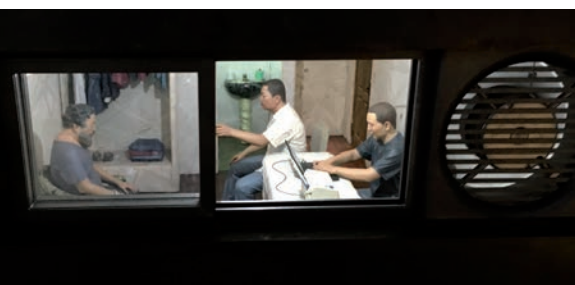
### S.A.C.R.E.D.

2011 - 2013

6 habitacles, acer, fibra de vidre

377 x 198 x 153 cm cada un





**S.A.C.R.E.D.**

2011 - 2013

6 habitacles, acer, fibra de vidre

377 x 198 x 153 cm cada un

**Cleassing** (Neteja), l'artista completament nu sota la dutxa amb els dos agents drets dins el petit bany.

**Ritual** (Ritual), l'artista caminant al llarg de la cel·la amb un policia a cada costat.

**Entropy** (Entropia), l'artista dormint tapat amb un llençol blanc amb els dos vigilants drets al costat del llit.

**Doubt** (Dubte), l'artista assegut a la tassa del wàter amb un guarda a cada costat.

De manera realista revela a l'espectador els moments més dolorosos i íntims de la seva captivitat a la Xina i el fa particip de l'atemptat a la dignitat personal i a la pèrdua de la llibertat. Durant aquest temps pensa molt en el seu pare, i el consola la idea que és durant l'empresonament que esdevé un gran poeta.

Durant els 81 dies observa tots els detalls de l'espai que com a artista i arquitecte no li costa gens d'esforç. En sortir-ne, Ai Weiwei n'encarrega la reproducció amb tots els detalls tal i com els recorda: una palangana al terra del bany, 4 peces de roba penjades dins l'armari, la bombeta del sostre sempre encesa i tot folrat amb un material tou i cinta adhesiva: parets, armari, taula, cadires, fins i tot la pica i el wàter.

El fet de narrar la seva experiència vital de manca de llibertat mitjançant la reproducció reduïda de l'espai incrementa a l'espectador la sensació de claustrofòbia, opressió i ofec equiparant-la a la que Ai Weiwei devia sentir durant els 81 dies d'empresonament. A la vegada és una manera metafòrica de facilitar l'entrada a l'espectador i situar-lo en posició de vigilant dels carcellers del presoner.



### S.A.C.R.E.D.

2011 - 2013

6 habitacles, acer, fibra de vidre

377 x 198 x 153 cm cada un





**ALTERACIONS**  
INVESTIGACIÓ  
EN LA PRÀCTICA  
ESCULTÒRICA  
DE MATILDE GRAU



# Alteracions pròpies

## MATILDE GRAU

Tàrrrega, Espanya 1962

Estudia ceràmica i escultura a l'Escola Massana de Barcelona. En l'últim curs descobreix l'art contemporani i s'anima a estudiar escultura a la Facultat de Belles de Arts de la Universitat de Barcelona.

Treballa des de materials com el fang, la seda, el fil o el vellut fins al bronze, la fusta, el ferro o el llautó, combinant procediments delicats amb altres físicament més exigents.

Actualment ensenya a la Facultat de Belles Arts de la UB, a l'Escola Massana i al Màster universitari oficial "Máster en Cerámica: Arte y Función" de la UPV-EHU. Anteriorment ho ha fet a l'Escola Tècnica Superior d'Enginyeria Industrial de Barcelona ETSEIB i al Màster "Arquitectura, art i espai efímer", de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, ETSAB, UPC.

Exposa i desenvolupa projectes escultòrics amb regularitat.

Viu i treballa a Barcelona.

De Matilde Grau analitzarem obres principalment de l'alteració de material i de l'alteració de dimensió:

- Alteració de material:

**Ones dures** (1988) geometrització volumètrica del pla.

**Carícies** (1996) escultures per a ser acariciades, fetes amb estructures metàl·liques tramades amb cordó de neoprè.

**Ferides** (1997-2000) escultures on la dualitat està sempre present posant en evidència situacions antagòniques.

**Wachsen - Creixement** (1999) soca d'un arbre viu embolicada amb papers de diaris europeus.

**Paisatges interiors** (2001) muntanyes mòrbides de seda daurada que representen paisatges íntims dins formes tancades.

**Northen sun** (2002) escultura de fusta i llautó que simbolitza el sol del nord. **Golden protection** (2002) branca d'un arbre caigut folrada amb llautó.

**Golden dream** (2003) arbre mort, dempeus, pintat de daurat en un parc natural de Finlàndia.

**Sharing II** (2003) rèplica d'una branca en bronze dividida en 64 fragments, és una escultura per a ser compartida.

**Crepe Myrtle details** (2003) branca convertida en 200 dibuixos.

**Branca teixida** (2003) rèplica d'una branca feta amb fil de llautó amb la tècnica de fer cistells amb vímet.

**21.III.2003** (2003) ombres dibuixades i brodades amb fil daurat.

**Rastres** (2003) branques de vidre transparent dins boles, també de vidre, plenes de líquid i purpurina daurada.

- Alteració de dimensió:

**Entrant al passadís** (1988), **Sortida** (1989) són escultures on apareixen escales i portes en una escala reduïda.

**Xemeneies** (1992) xemeneies deu vegades més petites que les industrials fetes amb petites totxanes.

**Paisatges interiors** (2001) muntanyes de seda daurada que situen l'espectador en posició d'observador extern.

**Paisatges teixits** (2000) muntanyes teixides amb fil de ferro amb la tècnica de fer cistells amb vímet.

**Intersticis** (2001) cub de fusta format per diferents paralelepípedes on l'espectador experimenta un canvi d'escala sense que l'obra canviï, només avançant per la ruta marcada.

**e pluribus unum** (2007) plat de 160 cm de diàmetre realitzat amb fragments de plats trencats.

**BOL D'OR, de molts UN** (2009) escultura pública en forma de bol recobert amb múltiples i variats objectes de porcellana utilitària.

**si parva licet componere magnis** (2011) 21 tasses grans de ceràmica esmaltada. **ab origine** (2011) 21 imatges petites de les tasses grans de l'obra anterior.

**Des-memòria** (2013) seqüència d'imatges que mostren la descomposició d'una tassa de fang de 100 cm de diàmetre.

**in ludo** (2015) gran acumulació de petits atuells de porcellana o d'argila vermella.

- Alteració d'ubicació espacial:

**Informació** (1994-1998) escultures en forma de gàbia o de dispensador plenes de paper triturat amb informació important.

**Batecs de dolOR** (2001) intervenció espacial en una habitació d'hotel.

**Nius** (2010-2012), tasses de porcellana situades damunt branques, arbres o a la part alta d'una paret, com si fossin nius.

Iniciem el recorregut per la trajectòria escultòrica de Matilde Grau amb dues reflexions. Una fa referència al material i l'altra al fet de treballar obres petites i obres de gran format:

“Escojo el material de una manera intuitiva, azarosa, casi como si me encontrara con ellos, por tanto están relacionados con mi presente y mi pasado. Cada material lleva implícito una carga simbólica por lo tanto antes de hacer una escultura es muy importante encontrar el material adecuado en función de lo que quieres transmitir.”<sup>1</sup>

El fet de realitzar escultures petites i precises asseguda en una cadira demana compensar-ho amb altres que exigeixen un esforç físic més gran. Aquest és el motiu pel qual en totes les sèries apareixen simultàniament obres de petit i gran format.

Al full de sala de l'exposició **Paisatges interiors**, Esther Montoriol escriu: “I és que aquesta artista sorprèn per la seva capacitat per realitzar al mateix temps grans escultures i peces delicades.”<sup>2</sup>

1 (Sasiain Camarero-Nuñez, 2012) pàg 272

2 (Montoriol, 2000)

## GEOMETRIA

Blanc i negre (1985), En quatre parts (1985), Cunya en blau (1988), Ones dures (1988)



**Blanc i negre**  
1985  
Gres, porcellana  
45 x 35 x 12 cm

En aquestes obres inicials encara no apareix cap tipus d'alteració de manera evident tot i que es comença a veure com les formes i els materials aporten significat a les obres.

Les formes geomètriques i el metall remetent a disciplina, ordre i control.

**Cunya en blau**  
1988  
Gres  
45 x 30 x 10 cm

Falten encara uns anys per experimentar amb les alteracions metafòriques.

**En quatre parts**  
1985  
Gres, refractari  
80 x 50 x 10 cm

La geometria és la constant en els treballs dels primers cinc anys després d'acabar els estudis a l'Escola Massana i estan clarament influenciats pel Minimal Art i el moviment Neo-Geo dels anys vuitanta.

En ceràmica, les formes geomètriques estan fetes amb pastes d'alta temperatura amb acabats que imiten pedres i roques naturals fets amb una àmplia varietat d'esmalts, generalment mates, formulats gràcies als estudis de ceràmica.

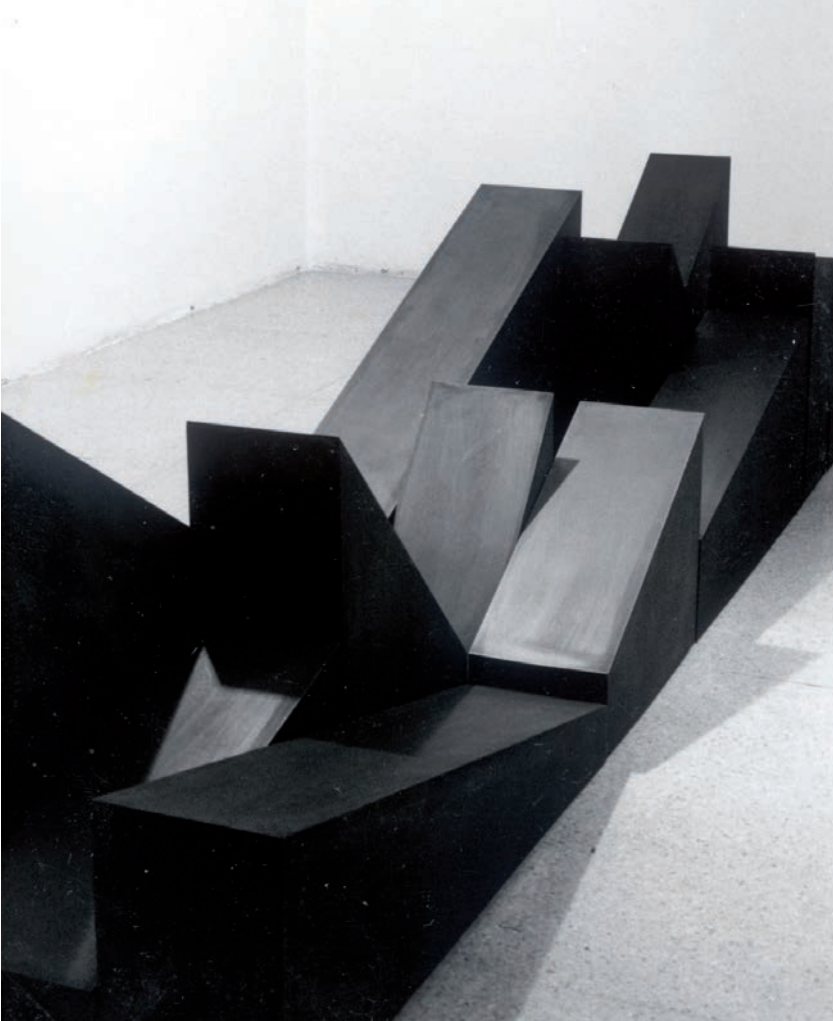
Les escultures en metall estan construïdes amb planxes.

A la llibreta d'aquell moment hi ha escrit:

“Treballar amb la geometria em dona seguretat i em manté en una zona de confort. Possiblement és una manera d'esquivar la part intuïtiva i emotiva”.<sup>3</sup>

3 (Grau, 1985)





**Ones dures**

1988

Ferro

400 x 400 x 200 cm

IIIA (Institut d'Investigació en Intel·ligència Artificial)

Bellaterra

**Ones dures**

1988

Ferro

Mides variables

L'origen de l'obra **Ones dures** és la geometrització volumètrica del pla i està formada per mòduls que es munten de manera diferent en funció de l'espai expositiu.

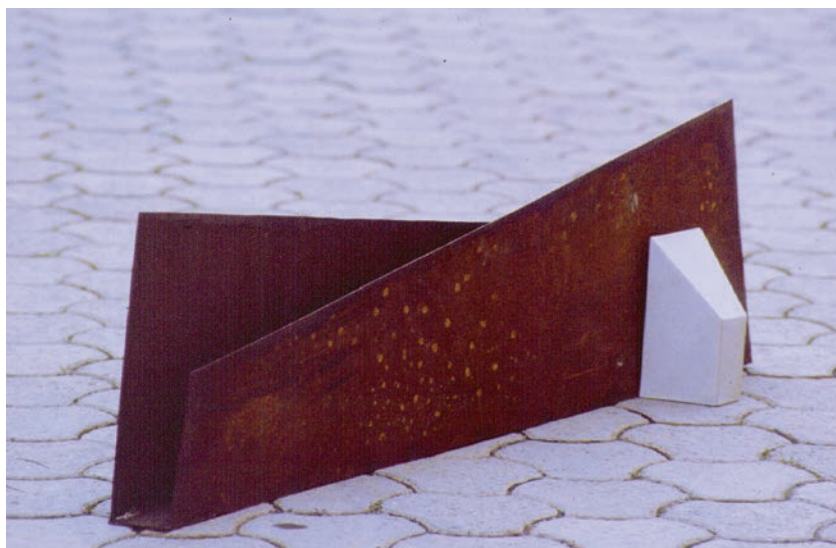
A l'Espai 83 del Museu d'Art de Sabadell, aquests mòduls estan disposats al terra formant tres línies de 6 metres de llargada cada una. En canvi, al Centre Cultural de la Florida estan alineats en diagonal dividint l'espai i obliga els espectadors a creuar la línia per accedir a les instal·lacions del centre. Actualment, aquesta escultura, està ubicada a l'IIIA, Institut d'Investigació en Intel·ligència Artificial de Bellaterra, al centre d'un pati obert de forma quadrada que recorda un antic claustre.

**Entrant al passadís**

1988

Ferro, gres

200 x 60 x 60 cm



**Sortida**

1989

Ferro, refractari

200 x 75 x 60 cm



**Entrant al passadís (1988), Sortida (1989)**

Aquestes obres proposen l'alteració de dimensió en aparèixer escales, portes i passadissos de mida reduïda que conviden l'espectador a recórrer els espais amb la mirada.

Els dos materials, el fang i el ferro, comencen a aparèixer junts en una mateixa obra.

El metall és dúctil, tenaç, mal·leable, resistent, es pot soldar amb ell mateix i té moltes possibilitats per fer obres de gran format.

Aquestes característiques compensen la fragilitat i les limitacions de dimensió de la ceràmica. Treballar simultàniament els dos materials facilita la realització d'obres de format més gran.

## XEMENEIES

Ja pots passar a buscar l'aigua (1992), No pots passar a buscar l'aigua (1992)



**Ja pots passar a buscar l'aigua**  
1992

Fang, ferro  
300 x 80 x 80 cm

**No pots passar a buscar l'aigua**  
1992

Fang, ferro  
250 x 80 x 80 cm

Amb l'alteració de dimensió es transformen fumerals industrials en figures antropomòrfiques.

Amb aquesta dimensió remetent a individualitats tancades i enigmàtiques.

El 1990 comença una sèrie on les xemeneies són les protagonistes. La seva inspiració material, formal i constructiva neix de les xemeneies de maons que a finals dels anys vuitanta, en destruir el barri industrial del Poblenou de Barcelona, es descobreixen i mantenen en peu mentre al seu voltant es construeix la nova Vila olímpica.

Les xemeneies industrials tenen l'alçada necessària per evitar que hom respiri els gasos i per facilitar el tiratge. Com més alta és, més diferència de temperatura hi ha entre l'entrada i la sortida fet que activa la combustió. L'alçada dialoga amb les construccions arquitectòniques del voltant.

En canvi, les escultures d'aquesta sèrie tenen una alçada que es relaciona amb els espectadors que les observen i es pregunten per a què serveixen.



### **Ja pots passar a buscar l'aigua**

1992

Fang, ferro

300 x 80 x 80 cm

De forma lleugerament troncocònica, per tal de conferir la màxima estabilitat a l'estructura, estan formades per centenars de petites totxanes modelades a mà amb una barreja de diferents tipus de gres i unides amb ciment cola formant cercles concèntrics cada vegada més petits. La disposició aleatòria dels maons de diferents colors genera una gama ocre que imita les construccions industrials reals. Fer una obra gran amb la suma de peces petites ajuda a esquivar la limitació de les mides del forn.

En el moment de fer-les, el plantejament no és autobiogràfic, però mirant enrere i recordant el moment, s'arriba a la conclusió que sí ho són.

Totes les escultures tenen detalls de ferro, com ara una escala, una barana o un dipòsit. Un altre element que totes tenen en comú és que el títol sempre fa referència a l'aigua. L'aigua com a símbol de vitalitat, allò que s'adapta, que circula.

La ceràmica és extraordinària, però quan pesen més els inconvenients que els avantatges és el moment de deixar-ho.

I així és com el 1993, després d'obtenir el Premi Diputació de València a la Biennial Europea de ceràmica de Manises amb **Ja pots passar a buscar l'aigua** (1992), la ceràmica desapareix del taller com a procediment d'investigació escultòrica.

Hauran de passar vint anys perquè torni a tenir il·lusió per treballar el fang.

Tot el procés de creació de les obres resulta feixuc i lent: preparar les pastes, formular i elaborar els colors, el temps d'assecatge, les diverses coccions... Durant el procés de construcció tot és molt fràgil. Les peces s'esquerden, es deformen i es trenquen. L'esmalt sovint no queda com estava previst, ni de color ni de textura. És com treballar a cegues sense controlar el procés. Un altre entrebanc són les limitacions del forn que condiciona les mides de les peces, per la qual cosa sempre cal buscar solucions per fer-ne de grans.

Des que es comença una peça fins que s'acaba passen setmanes i és molt fàcil perdre el fil del que es volia fer.

Sempre queda l'opció de treballar en tallers professionals. Com quan un familiar ofereix la possibilitat de coure les escultures grans en una bòbila a Sant Martí de Maldà (Lleida). Aquesta alternativa és bona



però també comporta dificultats. A la bòbila no hi ha obrador i les peces s'han de realitzar al taller i traslladar-les quan estan seques, moment de màxima fragilitat. Un altre inconvenient és que la temperatura de les fornades és molt incerta, irregular i variada, fins al punt que una mateixa escultura pot tenir la part superior clarament molt més cuïta que la part inferior.

Aquestes característiques fan que les peces resultin “singulars”, però mai són el que esperes. Cal ser tolerant i ser sensible a aquestes irregularitats i és difícil ser-ho als 20 anys i als inicis de la trajectòria escultòrica.

## INFORMACIÓ

Saved information (1994), Dosificador (1995), Dosis guardades (1995)



Aquesta sèrie s'inicia durant l'etapa d'estudiant a la Facultat de Belles Arts. Les escultures són principalment de metall i paper d'ordinador continu tallat a tires.

L'alteració d'aquesta sèrie és d'ubicació espacial perquè la “informació important”, en forma de papers destruïts, es troba dins de gàbies metàl·liques tancades o boles de plàstic com les que es troben a les màquines que regalen objectes a l'atzar en lloc d'estar guardada en arxivadors, com era habitual en aquells moments.

A través del material i el canvi d'ubicació, aquestes obres qüestionen irònicament la importància i el valor de la informació.

El seu origen es troba en un article de premsa i en un reportatge televisiu. L'article qualificava la informació com el bé més valuós i afirmava que darrera les lluites de poder hi ha sempre la voluntat d'obtenir i controlar la informació. En el reportatge apareixien dones i

### Saved information

1995

Ferro, paper d'ordinador  
34 x 25 x 25 cm

### Dosis guardades

1995

Ferro, fusta, boles de plàstic, paper d'ordinador  
34 x 25 x 34 cm



### Dosificador

1995

Ferro, fusta, boles de plàstic, paper d'ordinador  
24 x 33 x 180 cm

nens d'Orient Mitjà reconstruint els fulls de paper tallats, enganxant les tires que surten de les màquines de destrucció de documents per refer-los i aconseguir informació.

Paradoxalment, la informació que hi ha a les gàbies no és més que paper d'ordinador triturat i el fet de protegir-la dins de gàbies és una ironia perquè es pot cremar fàcilment amb només una espurna.

També és una ironia que la informació pugui anar a parar a mans de qui no la sàpiga interpretar, aleshores, per molt valor que tingui, no serveix per a res.



### Wachsen - Creixement (1999)

Amb l'alteració de material, fruit de la incorporació a l'arbre d'una nova coberta feta amb materials carregats de simbologia i biodegradables, aporta noves significacions.

És una obra posterior però pertany a aquesta sèrie pel concepte i pel fet d'utilitzar el mateix material.

Es tracta d'una intervenció artística en un bosc a Selm, Alemanya, en el marc d'unes jornades culturals per parlar sobre Europa. Consisteix a embolicar la part baixa i les arrels d'un arbre amb diferents diaris europeus, farina i aigua.

En estar feta amb papers de diaris de tot Europa és una manera de dir que el nou projecte europeu el construïrem entre tots, entre els països de la comunitat.

L'engrut, material natural fet amb farina i aigua i per tant biodegradable, fa referència a l'aliment bàsic de la cultura occidental. D'una manera especial, el paper i la farina tornen a la natura, el lloc d'on provenen.

#### Wachsen - Creixement

1999

Paper de diari, farina, aigua,  
soca viva d'arbre  
Selm, Alemanya

Àngels Viladomiu l'explica molt bé a la seva tesi doctoral "Baumkunst l'arbre com a objecte, subjecte i territori d'experimentació en l'art contemporani":

"A l'estiu de 1999 l'artista catalana Matilde Grau, juntament amb d'altres vuit artistes d'Espanya, Itàlia, Bolívia, Turquia i Alemanya, va ser convidada a participar en les jornades culturals de Selm, dedicades en aquesta ocasió a la naixent idea o concepte d'Europa. Sota la denominació d'EuroLandart es demanava als



artistes que treballessin dins del bosc proper a Selm i que només fessin ús de materials naturals.

L'artista Grau resol les tres condicions des de l'austeritat i la immediatesa dels materials usats i l'arbre triat. La seva intervenció consisteix en folrar amb papers de diaris de tota Europa la part inferior de la soca d'un majestuós arbre. L'elecció d'aquest arbre no va ser pas fortuïta. Grau explica que en endinsar-se en el bosc dens i ombrívol una clariana va cridar la seva atenció. Es tractava d'un focus, un punt de llum que cridava especialment l'atenció i que estava situat en un punt més alt, un monticle, sobre el qual s'alçava un arbre senyorial d'un tronc francament imponent, majestuós. En aquest cas, l'espai, la natura i la seva màgia varen captivar la creadora estimulants el desencadenament del projecte. L'artista mitjançant la utilització de diaris d'arreu de Europa recobreix la part inferior del tronc de l'arbre. Els fragments de diari varen ser adherits meticulosament amb una pasta realitzada amb farina. Grau explica la seva preocupació en dur a terme una intervenció poc contaminant. I fins i tot la utilització de materials biodegradables i comestibles varen desencadenar la intervenció de les formigues. El folre es realitza amb un modelat que s'ajusta fidelment a les formes del tronc i tan sols afecta al tram de l'arbre inferior i a la part arrelada. D'aquesta manera, els fragments d'arrels emblanquinats que sobresurten de la terra contrasten amb la negror del sòl del bosc.

Mitjançant aquest imponent faldó arbori, suport de textos, d'informació, l'artista ens presenta la natura com a transmissora de la nostra pròpia història. Per tant, la imatge resultant reforça el sentit que Grau volia conferir a l'obra per parlar d'aquella Europa que els polítics ens volen fer creure: "Europa està creixent sobre una base sòlida". Potser l'esmentada intervenció atzarosa de les formigues i la incidència dels factors climatològics que van esborrar la intervenció de Grau també caldria interpretar-les en termes metafòrics. **Wachsen - Creixement** actuava amb aquest canvi de pell de la natura, i en particular de l'escorça d'un arbre, per parlar metafòricament d'aquest estat canviant de l'Europa de l'Euro."<sup>4</sup>



### **Wachsen - Creixement**

1999

Paper de diari, farina, aigua,  
soca viva d'arbre

Selm, Alemanya

4 (Viladomiu, Valera, & Universitat de Barcelona. Departament d'Escultura., 2010) pàg 143

## CARÍCIES

Extraversió (1996), Introversió (1996), Cubs de carícies (1996), Bol de carícies (1996)



**Introversió**  
1996

Malla metàl·lica, cordó de neoprè  
25 x 15 x 15 cm

**Extraversió**  
1996

Malla metàl·lica, cordó de neoprè  
35 x 45 x 20 cm

Escultures formades per estructures metàl·liques recobertes amb gomes de làtex, cordó de PVC i neoprè.

L'alteració material es produeix amb la incorporació d'un material tou a una base dura per impregnar d'emoció les escultures. Són peces de mida corporal que pots agafar, tocar, inclús ficar-hi el cap. No n'hi ha prou amb mirar-les, aquestes escultures s'han de tocar i t'han d'acariciar.

Estan fetes amb procediments tèxtils apresos durant l'adolescència; el cordó de neoprè entra dins l'estructura metàl·lica, surt, es fa un nus i es talla, els mateixos gestos d'aleshores.

Les formes geomètriques, els espais racionals, el control absolut de les formes no ajuden a expressar els sentiments i les contradiccions del dia a dia. A la llibreta d'aleshores hi ha escrit:

“Els instints han estat molt de temps en aquell calaix que no t'atreveixes a obrir perquè saps que està completament desordenat, però un dia decideixes que aquesta situació no es pot allargar més, poses ordre i apareixen reaccions que havies



**Cubs de carícies**

1996

Planxa d'alumini perforada, làtex,  
PVC

Mides variables

oblidat que existien. És com una lluita entre els sentiments i els pensaments, entre l'instint la raó.”<sup>5</sup>

I més endavant:

“En el moment que canvio la geometria per la intuïció, les contradiccions del dia a dia, les lluites personals, els somnis, els desitjos passen a ser materials amb els quals construir formes, imatges i realitats.”<sup>6</sup>

Alaitz Sasiain escriu sobre aquesta sèrie a l'article “Pequeños fragmentos de vida en la escultura de Matilde Grau”:

“En las pequeñas piezas de la serie **Carícies** tituladas **Extraversió** (1996) y **Introversió** (1996), la artista anuda unos cilindros de neopreno en una estructura rectangular de malla metálica. En **Extraversió** los cilindros de goma salen hacia fuera y en **Introversió** hacia dentro. La artista nos habla de una sensación haciéndola física a través de la pieza. **Extraversió** es un festival de cilindros de goma que se abren hacia el exterior como una flor provocando un sentimiento de expansión y comunicación. La textura y la forma de los cilindros incitan a tocar y a jugar con



**Bol de carícies**

1996

Malla metàl·lica, cordó de neoprè  
35 x 35 x 25 cm

5 (Grau, 1995)

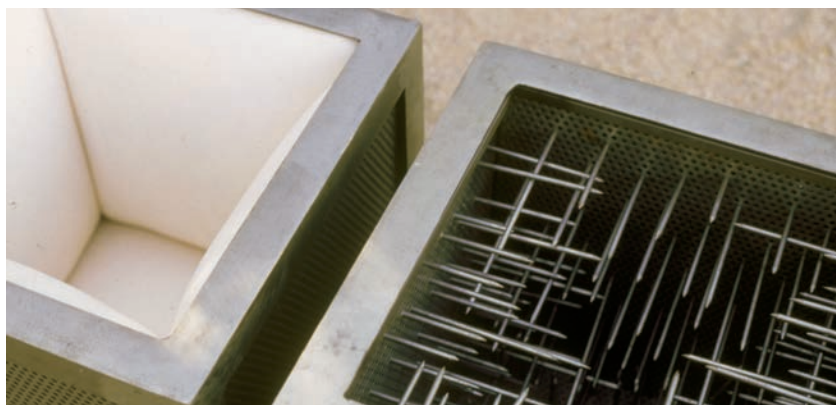
6 (Grau, 1995)

ellos dejando la parte interior del rectángulo vacía. Con la pieza **Introversió** ocurre justamente lo contrario, al tener los cilindros de goma hacia el interior la parte exterior del rectángulo queda visible y la parte interior se llena completamente simulando un nido o un bosque de pequeñas ramas donde cobijarse o buscar refugio. Pienso que Matilde transmite dos maneras de ser de un modo sencillo y muy gráfico, dos estados opuestos que buscan su complemento en la mirada del otro. Las dos piezas dialogan entre sí dejando visible sus carencias. Lo que uno muestra, el otro lo esconde.”<sup>7</sup>

Els materials tous agafen cada vegada més presència i a finals dels anys noranta el vellut substitueix el neoprè per ser combinat amb el metall.

## FERIDES

La Mel i la Fel (1997), El petó (1998), El meu costat vulnerable (1998), Sobreeixir (1998), Cota de malla (1998), La ferida de la carícia I (1998), La ferida de la carícia II (1998), Ferides (1998)



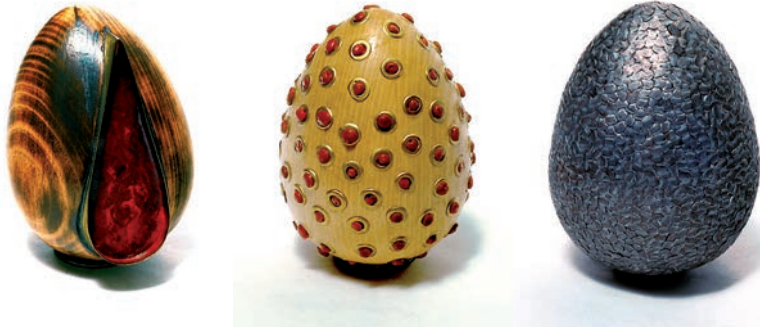
**La Mel i la Fel**  
1997  
Ferro, claus, vellut  
2 uds de 35 x 35 x 35 cm

En aquestes obres veiem una alteració de material. La tria dels materials està directament relacionada amb les seves connotacions, posant en evidència la capacitat que tenen d'aportar sensacions completament diferents i transformar una mateixa estructura.

El vellut, ja sigui blanc o vermell, és per si mateix un material càlid,

7 (Sasiain Camarero-Nuñez, 2013)





**El meu costat vulnerable**

1998  
Fusta, llautó, lacre  
12 x 9 x 9 cm

suau, que transmet sensació d'acolliment i de refugi, agradable de tocar i d'acariciar.  
En canvi, el metall és fred, esquerp, hostil fins i tot pot arribar a ser agressiu, fet que genera rebuig.

**Sobreeixir**

1998  
Fusta, llautó, lacre  
12 x 9 x 9 cm

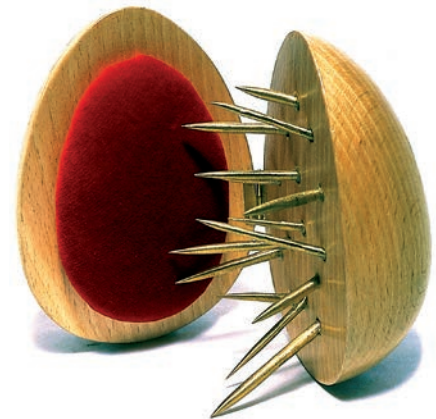
La dualitat està sempre present en les peces d'aquesta sèrie; bé perquè estan formades per dues unitats o perquè hi ha dues situacions antagòniques, com interior i exterior, dolor i plaer, protecció i vulnerabilitat, ferides i carícies, mel i fel...

**Cota de malla**

1998  
Fusta, claus  
12 x 9 x 9 cm

Les peces que contenen vellut semblen un refugi per a la nostra ànima; si fossin més grans hi podríem entrar i reposar arraulits com a l'úter matern, salvaguardats de l'exterior.

En canvi, en les que predomina el metall no només no ve de gust entrar-hi, sinó que la mateixa obra no ens hi deixa entrar.  
En escultures de la mateixa sèrie, el metall és reemplaçat per la fusta esdevenint una metàfora antropomòrfica.



**El petó**

1998  
Fusta, vellut, llautó  
12 x 18 x 10 cm

La transformació material ens aporta significacions de manera molt clara.

Les escultures amb el vellut vermell ens parlen del que és corpori, com el cos i la sang, i també del que és invisible, el temperament, els sentiments, l'afecte, l'amistat i l'amor.

El llautó daurat és agressiu, punxa, fereix i provoca dolor, i podem interpretar-ho com angoixes, tristeses i patiments. El metall deixa cicatrius i traus que a vegades sagnen lacre.

El lacre representa el que és intern, la sang o el temperament.  
Aquestes cicatrius són memòries i records que no podem eliminar

**Ferides**  
1998  
Vellut, llautó  
30 x 30 x 15 cm



**La ferida de la carícia I**  
1998  
Fusta, vellut, llautó  
25 x 25 x 12 cm

**La ferida de la carícia II**  
1998  
Vellut, llautó  
25 x 25 x 12 cm

de la nostra ment, de la mateixa manera que no les podem esborrar del nostre cos.

La unió de materials de color vermell amb materials daurats ens remet inevitablement a la simbologia religiosa i ens fa pensar en altars, ofrenes, reliquiaris, martiris o sacrificis.

Alaitz Sasiain parla de les dues sèries, **Carícies** i **Ferides**, a l'article "Pequeños fragmentos de vida en la escultura de Matilde Grau":

“**Ferides** es el título de la serie en la que la artista crea una especie de bolsas-recipiente de terciopelo rojo y clavos dorados donde está presente el contraste entre placer-dolor, vida-muerte, amor-odio, ternura-agresividad... Los clavos dorados nos remiten a la violencia y al dolor mientras que el terciopelo rojo nos sugiere protección y amparo. Pueden referirse a una relación de pareja o a la relación con la vida misma donde los sentimientos contradictorios están a flor de piel y no nos dejan indiferentes.

Entre la serie **Carícies** y la serie **Ferides** se intuye un salto hacia un discurso más íntimo y cada vez más sincero donde se perciben las heridas y las huellas que va dejando la vida. La artista abandonará la geometría y las líneas rectas para entrar en diálogo con los sentidos, los sentimientos y las sensaciones, dando paso a formas más flexibles, a materiales menos rígidos y al color, concretamente el dorado que se convertirá en una constante en sus piezas posteriores.”<sup>8</sup>

8 Sasiain Camarero-Nuñez, 2013)



## PAISATGES INTERIORS

Aquesta sèrie proposa una alteració material i una alteració de dimensió espacial.

Alteració de material per la creació de paisatges amb elements no habituals .

Alteració espacial perquè són paisatges que poden ser transportats, carregats i que ofereixen a l'espectador la possibilitat de sobrevolar-los i d'observar-los des d'una posició diferent.

Després d'abandonar la geometria i la raó i experimentar escultòricament amb conceptes més intuïtius, les obres comencen a aparèixer de manera més fluida. Les casualitats i coincidències que es donen intervien en el procés de creació de les noves escultures.

En relació als paisatges interiors i en resposta a una pregunta que em fa Alaitz Sasiain en una entrevista que apareix a la seva tesi dic:

“Siempre he pensado que todos tenemos un paisaje interior y las vivencias, el día a día, crean paisajes nuevos y las luces y las sombras son los sentimientos y las emociones.

Cuando hago escultura entran en diálogo los dos paisajes, el interior y el exterior. La escultura siempre es un paisaje interior que toma forma en el exterior.”<sup>9</sup>

Així, la llavor de la sèrie **Paisatges interiors** la trobem en una experiència docent. El relat detallat desvela com una obra artística es pot iniciar de la manera més sorprenent.

El primer any com a professora coincideix amb el traspàs del segle XX i el canvi de mil·lenni. Amb aquest motiu s'anima els alumnes a presentar una obra per una exposició col·lectiva en finalitzar el semestre.

La proposta es fa extensiva a altres grups de primer curs, amb els quals s'afegeixen tres professors i els seus alumnes. Així, el vuitanta per cent dels alumnes d'escultura de primer, del curs 1999-2000, que a la vegada són la primera promoció del segle XXI, participen a l'exposició.



### El/la primer/a... del 2000

2000

Fusta, cinta daurada

18 x 13 x 8 cm

9 (Sasiain Camarero-Nuñez, 2012) pàg 274

Exercici alumnes, la primera  
del 2000:  
**El/la primer/a... del 2000**  
2000  
Capses de fusta  
18 x 13 x 8 cm

La clausura, per trasllat, d'un magatzem de capses de fusta de pi dona l'oportunitat d'aconseguir-ne moltes d'iguals a un preu molt assequible. D'aquesta manera, cada alumne rep una capsa amb una mateixa consigna: "Fer, durant els primers dies de l'any 2000, una obra que sigui una declaració d'intencions de cara al teu futur com a artista en aquest simbòlic moment de canvi de segle".

La fitxa de treball **El/la primer/a... del 2000**, l'escriu en Salvador Juanpere i inclou un text inspirador:

"El primer dia. La primera reflexió. El primer somni. El primer propòsit. El primer desig. La primera idea. El primer pensament. El primer estímul. La primera voluntat. La primera pedra. El primer impuls. El primer gest. El primer acte. La primera impressió. La primera obra. La primera escultura. El primer buit. El primer desconcert. El primer paisatge. La primera paraula. El primer coneixement. La primera mirada. El primer espai. El primer volum. El primer pla. La primera absència. El primer quadre. La primera exposició. La primera generació..."



S'adverteix als alumnes que només poden treballar la part interior de la capsa de fusta, ja sigui com a suport o com a contenidor, i que poden utilitzar qualsevol tècnica pictòrica, escultòrica o fotogràfica. La part exterior ha de quedar sense intervenir i pot tenir la tapa oberta o tancada.

En tornar de les vacances de Nadal, el primer dia lectiu del segle XXI, tots els alumnes porten la capsa transformada en escultura. Un a un, la dipositen al terra de la sala d'exposicions de la Facultat de Belles Arts que queda completament cobert de capses. Unes obertes i altres tancades, amb tots els desitjos pel nou segle-mil·lenni en forma de metàfores artístiques.

Els alumnes ens animen a participar. Personalment no puc fer gran cosa ja que passo les vacances de Nadal lluny del taller, sense eines ni materials. Tot i així, a base de tallar i cosir retalls de la cinta plastificada daurada de l'arbre de Nadal familiar, surten unes formes similars a muntanyes.

El resultat, un paisatge transparent i plastificat, no és artísticament interessant, però sí prou suggeridor com per inspirar una sèrie d'obres que s'exposaran més endavant a la Galeria Esther Montoriol el març de 2001 amb el títol **Paisatges interiors**.



**Paisatge interior**

2001

Vellut, seda daurada

30 x 25 x 15 cm

**Paisatge interior (2001)**

És un paisatge amagat dins una capsa de vellut de color vermell de les mateixes mides que la capsa de fusta de **El/la primer/a... del 2000**.

La dimensió d'aquest paisatge només permet ser recorregut amb la mirada.

La capsa és la cova que amaga i a la vegada protegeix un paisatge sorprenent format per muntanyes d'or. Són unes prominències toves que recorden imatges de dos paisatges completament allunyats quant a mida i escala. Tant podem veure una serralada muntanyosa vista des de les alçades com una flora intestinal vista a través d'un microscopi.

A diferència de la primera capsa de fusta, aquesta està tancada però té una obertura longitudinal a la part superior que deixa entreveure un paisatge opac i daurat.

El vellut vermell és una metàfora del cos, del que és carnal i físic, i la seda daurada del que és immaterial, com els sentiments.

Són moments personals de molta introspecció i aquests paisatges interiors permeten parlar dels paisatges de l'ànima i relatar records, experiències i solituds. Alguns estan oberts, mostrant el seu interior daurat, i altres tancats i protegits.

Aquestes peces de vellut, seda i cotó són una oportunitat per aplicar tècniques de costura apreses durant la infància i adolescència i que apareixeran en obres posteriors.

**Paisatge desplegat**  
2001  
Vellut, seda daurada  
Ø 130 cm



### **Paisatge desplegat (2001)**

És un cercle de 130 cm de diàmetre de vellut vermell a la part exterior i inferior i de seda daurada a la part interior i superior. El cercle de seda daurada és ple de muntanyes que, una al costat de l'altra, creen un paisatge vist des de dalt. El paisatge està envoltat de vellut vermell amb un seguit d'ullets de llautó daurat pels quals passa alternativament un cordó vermell que forma unes bagues fluïxes que recorden les cintes d'una bossa plegable.

El diàmetre d'aquest paisatge desplegat és la distància que hi ha entre les dues mans amb els braços oberts. Aquesta és la mesura que connecta el paisatge desplegat amb el nostre cos. Com una moneda de dues cares, la cara de color vermell ens revela el que és corpori i la creu, daurada, el que és invisible, com el temperament, els sentiments, l'afecte, l'amistat i l'amor.

És un paisatge que es desplega al terra, per tant, l'espectador el pot observar amb atenció des de dalt, fins i tot el pot recórrer amb els dits i/o recollir-lo i portar-lo a un altre lloc.





### El paisatge del caminant (2001)

És una motxilla reversible, de pell blanca i llisa per fora i de seda daurada plena de muntanyes toves per dins. A la galeria es presenta penjada del sostre en una posició que mostra les dues cares.

L'acompanyen unes imatges que mostren la seva reversibilitat. En la primera imatge apareix completament tancada i sembla un ou de color blanc. En les altres s'aprecia l'evolució de l'obertura de la cremallera i el desplegament del paisatge interior daurat. En l'última imatge la motxilla està completament girada amb totes les muntanyes daurades cap a l'exterior.

La mateixa obra ens ofereix dues imatges completament diferents: com un sol radiant o com una closca hermètica.

Unes cintes blanques unides a la motxilla amb un clic es posen dins o fora en funció de si el paisatge està obert o tancat.

Aquesta obra parla de moments anímics d'introspecció, d'aquells dies que et convé estar recollit dins una cuirassa protectora per viure una intimitat solitària i amagada. A la vegada també és una metàfora de com la suma dels camins recorreguts teixeixen el paisatge interior del caminant mentre continua explorant paisatges exteriors.

L'alteració de dimensió que presenta permet que puguem carregar aquest paisatge a l'esquena per descobrir nous indrets.



### Paisatge del caminant

2001

Pell, seda daurada

60 x 50 x 50 cm



**Paisatge del caminant**

2001

Pell, seda daurada

60 x 50 x 50 cm

Tània Costa ho descriu de la següent manera:

“La bossa de viatge embolcalla les experiències acumulades en el camí, en forma de monticles, però el passejant també pot capgirar l’ordre preestablert i fer de la interioritat una pell exterior i, a la inversa, de la superfície exterior un receptacle preparat per rebre noves vivències.”<sup>10</sup>

Alaitz Sasiain parla dels paisatges interiors a la seva tesi “Una herida arropada: Reminiscencias del vestido en la escultura contemporánea, una apuesta pedagógica desde la práctica artística”:

“De la serie **Paisatges Interiors** quiero destacar dos obras que muestran el carácter del caminante que transporta consigo sus experiencias. En la obra **Paisatge desplegat** (2001) Matilde nos muestra un círculo de un diámetro de 130cm en cuyo interior sobresalen una especie de montañas de seda doradas que forman un paisaje. Un círculo de terciopelo rojo con un cordón formando una especie de asas enmarca el paisaje dorado. Las asas permiten encerrar el paisaje en lo que parece una bolsa transportable. **Paisatge del caminant** (2001) el carácter portátil de la pieza es más explícito. Se trata de una mochila de piel blanca cerrada por el centro con una cremallera. Al abrirla aparecen multitud de pequeñas montañas de seda dorada como una flor o un erizo. Ambas piezas hablan de la memoria que se va posando en nuestro interior a lo largo de la vida. A través del paisaje Matilde Grau nos habla del recuerdo de lo vivido y de la inevitabilidad de tener que llevarlo siempre con nosotros.

En estas obras la artista juega de nuevo con la duplicidad: interior/ exterior, protección/vulnerabilidad. Pueden abrirse o cerrarse. Al abrirse surgen las formas puntiagudas a modo de montañas que crean un paisaje. Al cerrarse, estas mismas formas quedan ocultas, resguardadas por el terciopelo rojo o la piel blanca. De esta manera la artista muestra o protege su intimidad según le plazca.”<sup>11</sup>

10 (Costa, Grau, & Montoriol, 2003) pàg 7

11 (Sasiain Camarero-Nuñez, 2012) pàg 262



## PAISATGES TEIXITS

Aquesta sèrie són versions de muntanyes i proposa dues alteracions: de material, perquè utilitza fil de metall; i de dimensió, perquè situa l'espectador en una posició com d'ocell que sobrevola les muntanyes.

### Mountain of mine (2000)

És una escultura pública en forma de muntanya teixida amb fil ferro.

Tània Costa escriu:

“Una de les estratègies que utilitza l'artista per a subjectar aquest jo fugisser és teixir un record junt a un altre, amb perseverança i paciència –com en els seus Paisatges teixits (2000) o en els Paisatges interiors (2001).”<sup>12</sup>

Les escultures teixides amb fil de metall són una versió ampliada dels petits paisatges de seda. L'actitud artesanal és similar. Aquí recupera la tècnica de fer cistells amb vímet apresada de l'oncle, el Sereno de Guimerà, durant la infància.

Les muntanyes més grans formen unes cavitats interiors que conviden l'espectador a mirar a l'interior i buscar-hi altres muntanyes, altres paisatges amagats.

Tània Costa escriu:

“La construcció de monticles teixits, de “muntanyes de mi”, comporta la creació de valls entre els elements. El perfil positiu dona pas al mateix contorn però invertit, en negatiu. No existeix el jo sense l'altre, anar vivint és el mateix que anar morint, no esdevé la carena sense els corresponents abismes... A vegades, més aviat sembla que les escultures parlin de fets i no de coses; tal i com apunta Matilde «de comportaments humans com la introversió i l'extraversió». Potser per aquesta raó les seves “muntanyes de si” son plenes d'esclatxes i d'intersticis susceptibles de ser travessats per la llum, pel vent o per la mirada. L'aïllament es presenta finalment més permeable del que sembla a primera vista. Fins i tot la solitud pot ser compartida.”<sup>13</sup>

<sup>12</sup> (Costa et al., 2003) pàg 7

<sup>13</sup> (Costa et al., 2003) pàg 8

### Mountain of mine

2000

Ferro

325 x 150 x 150 cm

Santa Perpètua de Mogoda



Alaitz escriu sobre els paisatges teixits en la seva tesi:



“Matilde nos presenta una serie de montañas realizadas con la técnica de la cestería, pero en vez de emplear el material habitual, es decir, las varillas de mimbre, emplea un material no propio del oficio, varillas de hierro. El hierro, al ser un material más rígido y fuerte que el mimbre, aporta presencia y peso a la pieza. Las montañas de hierro surgen de la tierra recordándonos a los hormigueros de África que se elevan hacia arriba generando una especie de edificio o montaña. La trama de los hierros deja entrever el interior vacío, las ranuras que se observan entre línea y línea confieren un carácter frágil a la pieza a pesar de la fuerte coraza o armadura que nos ofrece la masa de hierro. Se intuye el interior ante el aspecto agresivo y duro que nos transmite el hierro. Esta dualidad entre exterior e interior, frágil y fuerte, lleno y vacío... es una constante en la obra de Matilde Grau. A través de los opuestos y sus contradicciones muestra la complejidad de la personalidad humana. La técnica empleada transmite el esfuerzo y el duro trabajo que debe haber supuesto para la artista manipular todas esas indomables varillas de hierro y nos informa acerca del carácter trabajador y persistente de la artista.”<sup>14</sup>

**Paisatge teixit**

2000

Ferro

50 x 150 x 50 cm

**Batecs de dolOR (2001)**

Intervenció espacial en l'habitació d'un hotel per parlar de vivències i emocions.

El NewArt és un esdeveniment artístic anual organitzat per l'Associació Art Barcelona en què les habitacions d'una planta d'un hotel es converteixen en espais expositius.

S'inicia el 1996 a l'Hotel Majestic del Passeig de Gràcia de Barcelona on es realitzen dues edicions. A partir del 1998 i fins al 2002 es trasllada a l'Hotel Barceló-Sants, situat damunt de l'estació de Sants.

A partir del 2003 el NewArt és substituït pel festival de vídeo-art Loop Barcelona que, fins al 2005, té lloc en el mateix hotel i en l'actualitat a diferents espais de la ciutat.

14 (Sasiain Camarero-Nuñez, 2012) pàg 259

En el NewArt els ocupants de les diferents habitacions són galeries d'art que conviden un o com a màxim dos artistes a intervenir en els dos espais: el dormitori i el bany. En l'edició del 2001 la galeria Esther Montoriol presenta una instal·lació composta per tres sèries d'obres diferents però connectades: **Batecs de dolOR** (2001), **Pedres** (2001) i **Records** (2001).

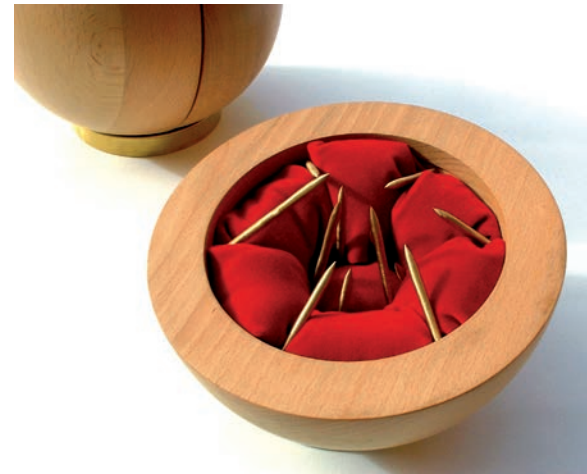
**Batecs de dolOR** (2001) està formada per esferes de fusta buides i tallades per la meitat que es mantenen tancades si estan damunt un cilindre de llautó.

Cada meitat de l'esfera està intervinguda amb un material que es complementa amb l'altra meitat. Així, per exemple, en veiem una que té una meitat plena de muntanyes toves de seda daurada i l'altra meitat plena de punxes de llautó, o una amb punxes de llautó i l'altra amb ullets que treuen lacre...

La dualitat d'una unitat, en aquest cas per l'esfera tallada en dues meitats i pels diferents materials utilitzats, serveix per parlar d'amor i de dolor, de carícies i de ferides, d'alegria i de tristor...

Al full informatiu de la galeria Esther Montoriol hi diu:

“Entre les parets d'una habitació d'hotel s'hi barregen molts mons, molts records, moltes històries viscudes, algunes amb dolor, altres amb il·lusió, algunes alegres, altres frívoles, unes amb rialles altres amb llàgrimes... tots aquests mons es solapen i creen una atmosfera especial.



**Batecs de dolOR**

2001

Fusta, llautó, vellut

Ø 21 cm



**Batecs de dolOR**

2001

Fusta, llautó, vellut

Ø 21 cm





**Records**  
2001  
Vidre, llautó, líquid, plàstic  
Ø 12 cm

Els objectes que Matilde Grau ha realitzat ens recorden totes aquestes vivències alhora que fan referència a diferents moments personals de l'espectador, tots amuntegats en un mateix espai.

Són formes esfèriques tancades que se separen per mostrar-nos en l'interior, petits espais que guarden sentiments i records tan abstractes e irrealment com els d'un somni.

En el bany grans pedres, reals i tangibles teixides amb filferro, parlen del present. Les mateixes que trobem, en petit i daurades, dins el món dels records, de les urnes del passat.

El conjunt és un món íntim, oníric que recorda el món nocturn que es viu en la habitació d'un hotel o el que tots portem a l'interior.<sup>15</sup>

15 (Montoriol, 2001)



### Intersticis

2001

Fusta

200 x 200 x 200 cm

Val di Sella, Itàlia

### Intersticis (2001)

És un cub de 2 metres format per paral·lelepípedes de fusta de mides variables. Els diferents blocs de fusta no es toquen entre ells ja que estan subjectats a una estructura interior de metall. Aquesta separació dona títol a l'obra.

Si mires a través dels intersticis veus una cavitat interior protegida a la qual no es pot accedir, similar a la que veiem a **Mountain of mine** (2000).

A causa de l'emplaçament, aquesta obra ens suggereix una alteració de dimensió ja que l'espectador passa de veure-la molt gran a veure-la molt petita en pocs metres de distància.

Aquesta escultura pública forma part del certamen internacional d'art i natura Arte Sella, a la zona del Trentino-Alto Adige, al Nord d'Itàlia.

Els organitzadors veuen, en una exposició a Borgo Valsugana, els **Cubs de carícies** (1996) formats per cubs amb gomes i PVC i consideren que es poden reproduir amb materials naturals, condició *sine qua non* per participar a Arte Sella.

En el lapse de temps entre rebre la invitació i concretar l'estada a Itàlia per a la realització in situ de l'obra, el marc de treball ha canviat, és el moment dels **Paisatges interiors**. El comissari d'Arte Sella accepta la proposta de continuar amb la forma cúbica, però amb referències d'introspecció i mirades interiors.





**Intersticis**  
2001  
Fusta  
200 x 200 x 200 cm  
Val di Sella, Itàlia

Un cop realitzada l'escultura es decideix ubicar-la en un punt del camí en què el paisatge i el bosc canvien d'aspecte. La pista forestal del vessant sud de la muntanya Armentera, que travessa prats i boscos verds, oberts i lluminosos, es converteix en un sender costerut dins un bosc espès i ombrívol i el terra cobert amb les fulles marrons dels faigs majestuosos.

Com es descriu a la presentació del “percorsi espositivi”:

“El descobriment d'un bosc viu i no contaminat, de pedres recobertes de molsa i d'arbres majestuosos, fan gaudir encara més de l'encant i l'harmonia de les obres que des del 1986 neixen, viuen i moren en aquests llocs, d'indubtable bellesa. L'obra de Matilde Grau, “Intersticis”, marca el canvi de ruta. A mida que ens endinsem per tant, en un camí estret de terra batuda molt suggeridor s'arriba al biòtop, que té un interessant estany alpí on sovint els artistes d'Arte Sella han deixat la seva empremta.”<sup>16</sup>

---

16 (“Arte Sella / Percorsi,” n.d.)



Es tria aquest indret perquè en pocs minuts l'espectador experimenta un canvi d'escala considerable. A l'inici del sender costerut es pot veure el cub a poca distància però amb un desnivell molt pronunciat. Sorpren una presència geomètrica perfecta a l'interior del bosc i sembla molt més gran del que realment és. En pocs metres, si continues per la drecera que passa per darrera del cub igual d'escarpada, veus el cub tant petit com el dau d'una taula de joc, molt més petit del que és en realitat.

En aquesta obra l'espectador experimenta un canvi d'escala sense que l'obra canviï, només avançant per la ruta marcada.

El fet que els blocs no es toquin entre ells i sembli que flotin encuroseix i convida a mirar entre els intersticis per veure què hi ha a l'interior.

L'obra emfatitza aquestes dues característiques, el canvi de dimensió i la mirada interior. La sorpresa arriba quan els habitants de la regió relacionen aquesta invitació a mirar l'interior protegit amb la història de la fageda on es troba.

Expliquen que en aquests boscos s'hi van lliurar algunes de les batalles més cruentes de la Primera Guerra Mundial entre les tropes austrohongareses del nord i les italianes del sud juntament amb els respectius aliats, coneguda com la Guerra de les Trinxeres.

Més sorpreses... en el punt on està instal·lada l'escultura encara s'hi pot veure la trinxera més gran de la zona. Té forma de creu i una rotonda gran en el creuament i era on es protegien els comandaments militars. L'esvoranc encara és visible, però no es reconeix a causa que està cobert de fulles, branques i alguns arbres joves.

Aquesta coincidència, que relaciona l'actitud de l'espectador de mirar cap a l'interior de l'escultura amb la que van tenir els soldats quasi cent anys abans en el sot del costat, enriqueix l'obra.

Després d'aquest descobriment comencem a mirar aquest bosc amb uns altres ulls.

A la llibreta d'aleshores hi ha escrit:

“A un costat i a l'altre descobreixo sots, cavitats i rases que no puc mirar amb ulls innocents. Mai hagués imaginat el que ha via passat en aquest bosc tan silenciosos.”<sup>17</sup>

17 (Grau, 2001)



**Northen sun**  
2002  
Fusta, llautó  
300 x 150 x 150 cm  
Kakslauttanen, Finlàndia

### **Northen sun (2002)**

És una escultura formada per 9 blocs verticals de fusta. Les parts situades al perímetre exterior de 8 d'ells estan tallades amb l'objectiu que formin un cub. La part d'aquests 8 blocs que mira a l'interior més tota la superfície del novè, situat al centre del cub i que encara té la forma arrodonida inicial dels troncs, està recoberta amb llautó. Aquesta obra proposa una alteració de material en substituir l'escorça natural per una de llautó de color daurat per referir-se al sol del nord.

A Lapònia anomenen “Sol del nord” la claror ininterrompuda de les nits d’estiu i la penombra dels dies hivernals. El sol està molt present en la seva cultura i en els seus símbols. Per exemple, en els vestits tradicionals apareix en forma de cercles daurats units com un cinturó pels homes i com un gran penjoll per les dones.

El títol de l’obra fa referència a aquest sol que brilla els mesos d’estiu i s’oculta durant l’hivern. Les planxes de llautó daurades estan ubicades a la part interior del cub, amagades com el sol de l’hivern, però que brillen quan el sol surt radiant els mesos d’estiu.

Àngels Viladomiu parla d’aquesta obra a la seva tesi doctoral “Baumkunst”:

“A Kakslautten, Lapònia, l’artista farà dues estades els mesos d’estiu, quan la natura es mostra en la seva plenitud i el clima esdevé amable per treballar amb els arbres a la intempèrie.

El resultat de la primera estada és la intervenció **Northern Sun**, on nou blocs de fusta presentats a la manera de columnes conformen un espai cúbic. Aquests pilars de fusta han estat col·locats deixant la part plana serrada cap a l’exterior, mentre la part interior manté la forma corbada del tronc adoptant una escorça daurada. L’espai cúbic de 1’50 x 1’50 per 3 metres d’alçada ens deixa entreveure que en el seu interior conté un tronc escorçat d’or, sense donar la possibilitat de transitar pel seu interior. Els troncs-taulons que ja havien estat manufacturats retornen al seu estat d’arbre en adoptar una nova pell, una escorça metàl·lica de llautó. Aquesta escorça, realitzada amb xapa de llautó recuit, havia estat manipulada prèviament per l’artista sobre la imponent escorça dels arbres vius de la zona. L’artista, mitjançant la tècnica del frottage a grosso modo traspassa la textura de l’escorça de diversos arbres vius a la planxa de llautó, per finalment folrar o enganxar parcialment amb la xapa de llautó, a manera d’escorça, als pilars. Únicament el tronc interior serà folrat en la seva totalitat. D’aquesta manera allò manipulat mecànicament retorna al seu estat original, i en la seva cúbica disposició els troncs esdevenen pilars que conformen un espai compacte, però alhora obert, i en cap cas transitable.”<sup>18</sup>



### **Northern sun**

2002

Fusta, llautó

300 x 150 x 150 cm

Kakslauttanen, Finlàndia

18 (Viladomiu et al., 2010) pàg 145



## LONELY GOLDEN WALK

Sense saber-ho, durant aquesta estada a Lapònia el mes de setembre de 2002 s'inicia una nova sèrie que acaba l'octubre de l'any següent i que conformarà l'exposició **lonely golden walk** (solitària passejada daurada) a la Galeria Esther Montoriol el mes d'octubre de 2003.

En aquesta sèrie veiem obres amb alteració material ja que la constant d'aquesta exposició són branques reproduïdes amb diferents materials i or.

La solitària passejada daurada es duu a terme al llarg d'un any de beques i viatges per EUA, Itàlia i Finlàndia.

Durant l'estada a Lapònia, el mes de setembre de 2002, hi ha dues sorpreses. La primera, la gran quantitat de buscadors d'or provinents de tot el país que s'instal·len als marges del riu Ivalo, també conegut com el riu d'or des de la febre de l'or de Lapònia, i els seus afluents a la fi del s.XIX.

La bona disposició dels buscadors locals permet experimentar amb la tècnica del plat i la sort del principiant fa que al primer intent aparegui una petita palleta d'or.

Cal dir que abans d'anar a Lapònia desconeixia completament la vinculació del lloc amb l'or. És una felicitat coincidència.

La segona sorpresa influirà enormement en el treball posterior: la gran quantitat d'arbres morts, alguns caiguts i d'altres dempeus, que hi ha als boscos de Kakslauttanen. El motiu no és altre que intentar mantenir els boscos de la manera més original possible i esborrar els rastres de la intervenció de l'home, deixant que es regeneri amb naturalitat.

Amb aquest xoc marxo a Itàlia, al Lago di Garda per realitzar una escultura a la natura, concretament a Rocca di Manerba. Uns dies abans d'arribar, un vendaval molt fort desarrela un arbre. Encara té les fulles verdes. Quina casualitat!

### Golden protection (2002)

Branca vertical d'un arbre desarrelat i ajagut folrada amb llautó daurat. L'alteració material d'aquesta obra és simbòlica per molts motius.

El metall daurat, amb tota la seva simbologia, fa visible aquest arbre "insignificant" des de molt lluny, quasi com una antena energètica enmig del paisatge i també es pot fer l'analogia de com n'és d'important mantenir-se dempeus tot i les dificultats.





**Golden protection**

2002

Llautó

Rocca di Manerba, Lago di Garda,  
Itàlia

A la regió van veure aquesta obra com un homenatge a la Rocca, un dels punts tel·lúrics més importants d'Itàlia.

Alaitz Sasiain escriu:

“En 2002, en el lago di Garda en Rocca di Manerba, Italia, realiza **Golden protection** cubriendo con latón dorado un fragmento de un árbol caído. De esta manera acentúa una parte del tronco, la protege y le proporciona una nueva identidad. En la lejanía se percibe el fragmento como una línea de luz, como algo desconocido y diferente dentro de un paraje natural.”<sup>19</sup>

La palleta d'or i les branques i arbres caiguts són la llavor d'una sèrie d'obres que es desenvoluparan al llarg d'un any.

<sup>19</sup> (Sasiain Camarero-Nuñez, 2012) pàg 267



### Sharing I (2002)

A la tornada de l'estada a Lapònia, el compromís de fer l'escultura-regal de Nadal pels companys del Departament esdevé un repte per la manca de temps.

La casualitat fa que just en el moment d'haver de comunicar que no tenia cap idea concreta aparegui una branca caiguda al terra al mig del pas entre la facultat i el taller de foneria. Aquesta felicitat coincidència genera l'obsequi institucional del desembre de 2002.

L'alteració material de convertir una branca natural en bronze és una manera de donar importància al fet de pertànyer a un col·lectiu.

La transformació aporta valor i estabilitat. Aquests 64 fragments de branques ja no són efímers, no es podran cremar, no es podriran... Passaran els anys i restaran immutables.

Alaitz Sasiain escriu sobre l'obra:

“Ese mismo curso la Facultad de Bellas Artes le encarga una obra de regalo institucional y decide continuar con el tema del árbol, la rama muerta, el envoltorio dorado protector, el recuerdo de un origen perdido. Esta vez se basa en la reinterpretación de la estructura de una rama. La obra, titulada **Sharing I** parte de la reproducción de una rama muerta y fragmentada en múltiples trozos que forman una especie de árbol genealógico. La artista reproduce en bronce la rama que después fragmentará y dibujará sobre un trozo de fieltro a modo de mapa. Cada fragmento se entregará envuelto en ese fieltro que, por medio de un número, permitirá ubicarlo dentro de la rama.

De esta manera tan sencilla y gráfica la artista nos habla del origen y de la necesidad de pertenecer a un lugar, a un colectivo. Cada unidad pertenece a su vez a un todo.”<sup>20</sup>

#### Sharing I

2002

Bronze, feltre

122 x 210 x 5 cm 64 peces

20 (Sasiain Camarero-Nuñez, 2013)





### Sharing II (2003)

Igual que l'anterior, és una escultura per ser compartida, no amb companys de feina sinó entre persones que probablement no es coneixen. Branca de bronze formada per 61 peces que es presenten damunt una tela de cotó amb la silueta de la branca sencera dibuixada i amb el corresponent segment ressaltat en daurat.

Al quadern del moment està escrit:

“La branca és un petit fragment de la natura que conté coses tan grans com el creixement, el pas del temps, el caminar de les estacions, la vida com a cicle. És una unitat com a part d'un tot, és un fragment d'un bosc, que a la vegada és un fragment d'una regió, que és un fragment d'un país, que és un fragment d'un món...

És una obra que converteix el que és efímer en etern, que perviurà com els fòssils que ens remetent a milions d'anys i ens ensenyen quins són els nostres orígens dels quals tots en formem part.

Sense branques no hi ha arbres, ni boscos.

Més enllà d'una escultura és una manera de veure i interpretar la realitat. Tots som importants, com ho és el petit brot, les ramificacions, les grans arrels i el tronc de l'arbre.”<sup>21</sup>

La transformació material emfatitza la importància del compartir i recalca que som una porció indestructible d'un conjunt més gran.

Els propietaris dels 61 fragments no es coneixen però saben que comparteixen una obra amb altra gent.

21 (Grau, 2001)

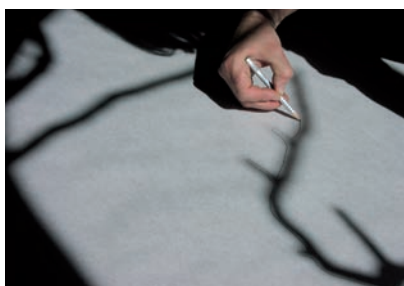
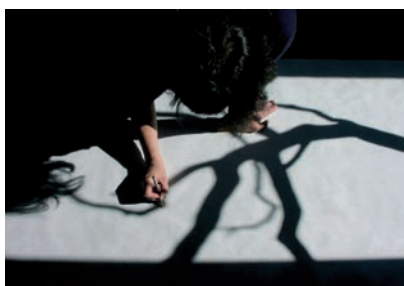


### Sharing II

2003

Bronze, cotó

122 x 210 x 5 cm 61 peces



## 21.III.2003 (2003)

Permeteu-me que us expliqui l'origen d'aquesta sèrie en primera persona:

“Poques setmanes després d’entregar la branca regal als companys de la facultat, marxo als EUA. El motiu: una beca per una residència a Charlotte, Carolina del Nord, que ara es diu Mac Coll Center for Art + Innovation.

És la primera setmana de gener, fa fred però no neva. Sorprèn la gran quantitat d’arbres i branques que hi ha pel terra. El taxista diu “abans d’ahir hi va haver una tempesta de gel”. A la meua terra plou, neva i pedrega, però ni idea del que significa una tempesta de gel. El que està clar és que els seus efectes són devastadors.

Llegeixo a internet que la tempesta de gel té lloc quan coincideixen precipitacions congelades damunt una capa d’aire calent amb posteriors temperatures sota zero. No és molt habitual, però a la costa est cada any en tenen alguna. Queda tot cobert de gel, penso que m’hagués agradat veure-la. Els somnis a vegades es fan realitat. Un diumenge del mes de març a mig matí, com que és festiu, al McColl Center no hi ha ningú, solament tres artistes estrangers. La directora ens avisa: “Cal que marxeu cap a casa. Per la ràdio estan avisant que hi haurà una tempesta de gel”.

A través de la finestra es veu com cauen volves de neu molt petites. No n’hi ha per tant, penso; aquests americans són una mica exagerats. A les 5 de la tarda comença a bufar un vent molt fort i comença a ploure gel, cada vegada més intensament. És hora de marxar.

Sorpresa, no podem sortir. Una capa de gel ha cobert tota la façana est. Finalment aconseguim sortir per l’altre costat de l’edifici, però no serveix de res perquè està tot gelat, el cotxe, la tanca, el carrer...

Ens espantem perquè solament se senten sirenes.

Ara ja sé com són les tempestes de gel.”<sup>22</sup>

De camí al centre, unes branques caigudes criden l’atenció per la seva analogia amb fragments de cossos. És un arbre especial, un Crepe Myrtle, no té escorça i és de color rosat, molt similar a la pell humana. No hi ha dubte que cal treballar amb branques mortes. Trobar-ne

22 (Grau, 2001)

tantes després de l'experiència de Lapònia i de la facultat, és una casualitat que cal treballar.

Una de les branques escollides del terra, situada davant d'una de les quatre finestres de l'estudi, crea unes ombres fascinants.

El sol avança ràpidament. L'ombra de les finestres ogivals de l'antiga església presbiteriana convertida en centre d'art juntament amb la de la branca són inspiradores. Dibuixar l'ombra cada mitja hora i observar-ne els canvis esdevé la principal ocupació.

El títol de cada un dels dibuixos és el dia i l'hora exacta en què s'ha capturat l'ombra.

Acostumada a fer treballs artesanals, lents i llargs, el fet de dibuixar l'ombra i deixar-la tal qual sembla poca cosa. Al taller només hi ha una bobina de fil daurat que he portat de Barcelona. El material encomanat encara no ha arribat.

Amb ombres i fil daurat no hi cap altra opció que començar a cosir primer i a brodar després.

L'alteració que proposa aquesta obra és la de material en transformar l'ombra immaterial en un brodat amb fil daurat.

Des de l'antiguitat l'or ha representat la llum, per tant en aquestes teles la foscor es converteix en llum. Una excusa per parlar de coses importants i per donar valor a les més insignificants i fugisseres.

A la llibreta hi ha escrit:

“Mentre estic asseguda en una cadira i brodant davant la finestra ogival, rebo la visita d'una dona catalana casada amb un nord-americà i em canta una cançó. Una cançó d'una princesa que espera. No sóc princesa, però m'hi sento identificada.”<sup>23</sup>

Alaitz Sasiain explica els inicis d'aquesta sèrie a la seva tesi:

“Ese mismo curso Matilde Grau fue seleccionada para una beca de residencia en McColl Center for Visual Art de Charlotte (Carolina del Norte, EE.UU). A lo largo de los tres meses (de enero a marzo) que duró su estancia se dedicó a explorar las posibilidades del tiempo. Como la propia artista suele contar, “cuando estás trabajando un tema en concreto las casualidades de la vida te recuerdan y te llevan una y otra vez a esa misma



**21.III.2003**

2003

Lli, fil daurat

264 x 148 cm cada una

23 (Grau, 2001)



**21.III.2003**  
2003  
Lli, fil daurat  
264 x 148 cm cada una



idea”. La noche anterior a su llegada a Carolina del Norte se desató una tormenta que dejó toda la calle en la que estaba su taller llena de enormes ramas. Escogió una de esas ramas y se la llevó al taller. El taller disponía de unas ventanas en forma de arco que la luz exterior reproducía en el suelo del estudio. Apoyó la rama en la ventana y se dedicó a observar cómo cambiaba la sombra de la ventana y la rama a lo largo del día. Seguidamente se decidió a dibujarla a distintas horas del día. Finalmente, con el único material que había traído desde casa, hilo dorado, empezó a bordar las siluetas dibujadas.

El resultado acabó siendo una serie de cinco telas que empezó con 21.IV.2003, 14:00 y terminó con 21.IV.2003, 16:00 (en tiempo real y en tiempo efectuado por meses).

A través de la persecución de la sombra la artista intenta captar el tiempo y la transformación que éste ejerce a su alrededor a lo largo del día. Una vez más el rastro que deja el tiempo se convierte en paisaje. La artista reflexiona sobre el paso del tiempo y las huellas que éste deja a su paso. La elección de la técnica y el material nos acerca de nuevo a la artesanía. La artista traslada una labor tradicionalmente asociada a la mujer (la tela y la costura) a la escultura integrando las técnicas artesanales en el mundo del volumen.

Vemos como se repite también el empleo del color dorado como símbolo de aquello que late en el interior de las cosas, el tesoro oculto que a través del color dorado brilla desde el interior.”<sup>24</sup>

Tània Costa escriu sobre l'afany de capturar les ombres:

“Durant aquella estança Matilde Grau dona forma a la sèrie de cinc teles que comença amb **lat. 35° 10 long. 80° 45 21.IV.2003, 14:00** i acaba amb **lat. 35° 10 long. 80° 45 21.IV.2003, 16:00**. La traducció de la branca –i dels significats que va acumulant amb cada un dels destins abordats pel viatge– es materialitza en l'aprehensió de la seva ombra sobre una tela al llarg de diversos moments del dia. El reflex de l'ombra es representa cosit amb fil daurat sobre la fina roba blanca. La proposta es converteix en un exercici de persecució d'un vessant de la realitat que, tot i ser sempre present, mai es comportarà com a presència. L'afany per enregistrar el moviment impalpable de les coses a través de la creació del seu rastre ombrívol es trasllada, també, a una sèrie de dibuixos.”<sup>25</sup>



**3.III.2003**

2003

Lli, fil daurat

61 x 46 cm cada una

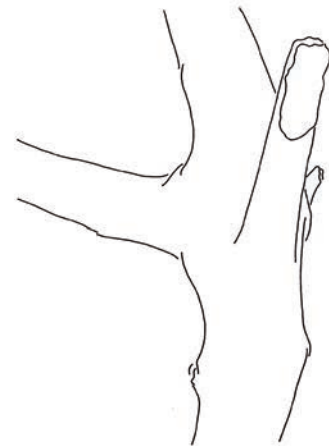
### Crepe Myrtle details (2003)

L'última setmana de la residència americana és plena de comiats: a companys, a artistes, a amics, a treballadors del centre, però també cal de dir adéu a la branca de Crepe Myrtle. Amb aquesta voluntat es fan 200 dibuixos de tots els detalls, fragments, fissures, nusos, plecs, ramificacions... La branca real es queda als EUA, però arriba a Catalunya d'una altra manera.

En aquests dibuixos no hi ha cap alteració evident, però sí que n'hi ha a nivell metafòric perquè es converteixen en el retrat minuciós de la branca original.

Aquella branca que durant mesos ha estat il·luminada davant la finestra i també al terra en forma d'ombra és substituïda per aquests 200 dibuixos de tots i cada un dels seus detalls.

La branca, d'uns quants quilos de pes i un volum considerable, s'ha transformat en 200 fulls de paper.



**Crepe Myrtle details**

2003

Tinta sobre paper

30 x 21 cm

24 (Sasiain Camarero-Nuñez, 2012) pàg 269-271

25 (Costa et al., 2003) pàg 12



**Branques teixides**

2003

Llautó

Mides variables



**Branques teixides (2003)**

L'alteració material consisteix en copiar unes branques amb la tècnica de fer cistells de vímet utilitzant fil de llautó.

Per aquesta sèrie es recupera la tècnica de teixir el metall dels Paisatges teixits.

L'alteració material de convertir branques naturals, massisses, dures i fosques en altres buides, toves i daurades els confereix connotacions antropomòrfiques misterioses.

Imitant la tècnica de la cistelleria, les branques es formen al voltant de l'ordit però, en aquest cas, no s'acaba de tramar i l'estructura queda a la vista.

En resulten branques que ens remetent a moments de formació i creixement, com a persona i com a artista.

Totes aquestes branques buides per dins creen unes ombres inquietants.



## Golden Dream (2003)

A la tornada dels EUA, un altre somni es fa realitat. Els gestors del parc nacional Urho Kekkonen accedeixen a la petició de la direcció de Kakslauttanen d'intervenir artísticament un dels centenars d'arbres morts que encara resten dempeus. La intervenció escultòrica consisteix en pintar l'arbre de daurat.

Amb l'alteració material de la seva superfície l'arbre deixa de ser anònim, perquè abans ningú s'hi fixava, per esdevenir un referent en els 250 km de pista d'esquí de fons de la regió que passa pel davant. La pintura daurada el converteix en un fanal misteriós, en la penombra diürna hivernal finesa.

La complexitat tècnica de la realització és considerable. L'accés als 15 metres d'alçada que té l'arbre fa que sigui necessària una grua. La neteja de la superfície de l'arbre és costosa.

Àngels Viladomiu escriu a la seva tesi:

“L'estiu de 2003 Matilde Grau retorna a Lapònia, en aquest cas amb l'experiència acumulada d'un munt de canvis de pell practicades sobre diverses branques; es proposa el repte d'aconseguir aquest mateix efecte sobre un arbre mort però encara arrelat. Fascinada per la idea que aquests arbres morts dels boscos de Lapònia es mantenen dempeus des de fa més de cent anys, intervindrà sobre un d'aquests espectaculars exemplars esdevingut esquelet.

**Golden Dream** es conforma de la solemnitat i espectacularitat d'aquest arbre de quinze metres d'alçada. En aquest cas, el canvi de pell ha estat aplicat paradoxalment amb l'extracció de la seva escorça, l'artista pacientment enfilada dalt d'una grua desescorça i neteja la superfície de l'arbre fragment a fragment. Gairebé podem pensar que estem davant d'un treball portat a terme des de la minuciositat del biòleg o del restaurador. La minimitzada gesta de l'artista es tradueix en una impressionant intervenció on l'arbre esdevé espectre del seu ésser. La seva és una experiència dels llocs i de la natura a través de la llum i com aquesta incideix sobre la pell de les coses.”<sup>26</sup>



### Golden dream

2003

Arbre, pintura daurada

1400 x 500 cm

26 (Viladomiu et al., 2010) pàg 146



### Rastres (2003)

El mes de setembre de 2003, durant el muntatge de l'exposició **lonely golden walk** a la Galeria Esther Montoriol i després d'un any de tenir-los molt presents i haver donat resultats molt diversos, en bronze, dibuix, brodades, teixides amb fil de llautó, en vidre...; les branques i els arbres comencen a esvair-se.

És una sensació curiosa. Per una banda, ja està bé que desapareguin; treballar amb branques durant un any sencer és suficient; però per altra banda fa una mica de por no saber què vindrà.

Totes aquestes sensacions les recull **Rastres** (2003), un conjunt de boles de vidre plenes de líquid i purpurina daurada amb una branca de vidre transparent a l'interior.



### Rastres

2003

Vidre, llautó, líquid, purpurina  
Ø12 cm

L'alteració material consistent en transformar unes branques de fusta opaques en branques de vidre transparents que il·lustren molt bé la sensació que comences a oblidar.

Les boles de **Rastres** semblen buides. És quan les bellugues que la purpurina daurada cau com una pluja fina damunt l'arbre cristal·lí.

És una manera metafòrica de parlar dels somnis i dels records a la vegada que representa de forma literal el fet que les branques mortes estan desapareixent del pensament.

Les boles recorden els típics "souvenirs" en què l'edifici més emblemàtic de la ciutat és dins d'una bola amb aigua que, en sacsejar-la, fa caure damunt l'edifici unes partícules blanques que fan pensar en la neu.

Amb aquesta obra s'acaba la solitària passejada daurada. Noves aventures estan a punt de començar i les branques seran substituïdes per objectes de porcellana.

## FRAGILITATS

Una sèrie de circumstàncies relacionades amb els espais de vida i de treball fa que quasi totes les pertinences personals estiguin encapsades durant quasi dos anys. Les obres de construcció de l'espai que actualment acull l'habitatge i taller s'allarguen més del previst i el moviment de capses dins l'espai en construcció, sumat a un embalatge precari, provoca la ruptura de moltes peces de ceràmica i de vidre. Aquesta situació desencadena la propera exposició **Fragilitats** a la Galeria Esther Montoriol al mes d'octubre de 2007.



**Tassa de te**  
2003  
Porcellana, pa d'or  
10 x 6 x 12 cm

### Tassa de te (2003)

La restauració de la tassa de te preferida que s'ha trencat és l'origen de la propera exposició.

Inconscientment, en enganxar els fragments de la tassa trencada i omplir-ne els buits amb massilla i pa d'or, aplico fil per randa la filosofia "Kintsugi".

Aquesta filosofia planteja que les ruptures i les reparacions formen part de la història d'un objecte i defensa que cal mostrar-les en lloc d'amagar-les. Aquesta tècnica es pot traduir com marqueteria d'or i era tan apreciada que hi havia qui trencava peces de porcellana per poder reparar-les sota els seus paràmetres.

## Mallum nullum est fine aliquo bono (2006)

(No hay mal que por bien no venga)



### **Mallum nullum est fine aliquo bono**

2006

Porcellana, pa d'or  
200 tasses de 5 x 9 x 7 cm cada una

És el regal de Nadal de l'Escola Massana i consisteix en 200 tasses de porcellana trencades i restaurades amb un fragment daurat.

L'alteració material d'aplicar or damunt un fragment de la tassa és una manera de dir que, després d'experiències doloroses i trencaments emocionals, el que en resulta és molt millor. Aquest és el sentiment que domina l'execució d'aquestes obres i que lliga amb la filosofia oriental "Kintsugi".

A l'exposició es mostren les fotos de les 200 tasses impreses damunt paper vegetal amb pa d'or pel darrera.

Alaitz Sasiain descriu així aquest canvi d'etapa:

"Como hemos podido ir viendo la obra de Matilde Grau camina paralela a su vida. A través de sus obras conocemos parte de su vida.

Más adelante se centrará en el objeto.

A raíz de un traslado de casa durante el cual se le rompen unas tazas de porcelana, decide recomponerlas pegando los distintos trozos que consigue recuperar. Quedan espacios vacíos que llena y tapa con pan de oro. De esta manera la herida queda cerrada pero visible. Una vez más, une fragmentos, intenta curar y transformar una realidad mostrando otra realidad, hablando de la dificultad de la unión y del diálogo con el otro."<sup>27</sup>

Els objectes de ceràmica utilitària ocupen la realitat escultòrica i ho fan a partir dels punts en comú amb les escultures dels inicis: la forma i el recipient.

La ceràmica torna a entrar al taller, de moment en forma de plats i tasses. És com tornar als orígens i per aquest motiu els títols de les obres, a partir d'ara, seran en llatí.

Alaitz Sasiain escriu:

"A lo largo de su trayectoria artística su discurso va cambiando desde una geometría que funciona como recipiente a una escultura donde los sentidos se derraman para expresar

27 (Sasiain Camarero-Nuñez, 2012) pàg 272

sensaciones y vivencias del día a día. En esta última etapa recupera el recipiente en forma de objeto cerámico pero continúa hablando de sentimientos y sensaciones reutilizando ambos discursos y a su vez creando nuevas maneras de mostrarlo.”<sup>28</sup>



### simile gaudet simili (2007)

(cada cosa es complau en la seva semblant)

Com és habitual, una escultura porta a una altra i sense tenir-ho previst, les més de 200 tasses del regal de Nadal, trencades i disperses damunt les taules del taller, es barregen entre elles, s'intercanvien parts i es formen parelles de tasses sorprenents, tasses amb dues nanses i altres sense. La unió entre les dues parts està feta amb pa d'or.



Alaitz Sasiain escriu:

“La pieza **simile gaudet simili** (2007) es parte de una serie donde une fragmentos rotos de porcelana en forma de taza, intenta curar y transformar una realidad mostrando otra realidad, hablando de la dificultad de la unión y del diálogo con el otro. Este encuentro con el objeto cerámico la conecta de nuevo con su pasado no dejando atrás temas que se van repitiendo y son esenciales en su obra como es el paisaje, el color dorado, el recipiente, la dualidad, la repetición, la fragmentación... de esta manera su trayectoria artística y su evolución personal se ven reflejadas en las diversas elecciones que la artista realiza en cuanto a la temática, la técnica o el material escogido a medida que sus inquietudes y su camino de vida van variando.”<sup>29</sup>

### **simile gaudet simili**

(cada cosa es complau en la seva semblant)

2007

Porcellana, or, massilla

Mides variables

28 (Sasiain Camarero-Nuñez, 2014)

29 (Sasiain Camarero-Nuñez, 2014)





**e pluribus unum**

(de molts, fer-ne un)

2007

Porcellana, resina d'epoxi, fibra de vidre, acer, ciment de juntes

Ø 165 x 15 cm

**e pluribus unum (de molts, fer-ne un) (2007)**

Plat de 1,65 cm de diàmetre construït amb la suma de fragments de dos models de plat, un modern blanc i llis amb un lleugera tonalitat blavosa i un altre, tradicional amb una decoració de flors de colors càlids.

Aquesta escultura recorda el **Paisatge desplegat** (2001), les dues són circulars i les dues tenen una mida que fa referència al propi cos. En l'escultura tèxtil era la distància entre les dues mans amb els braços oberts i en aquesta és l'alçada.

**e duabus unum (de dos, fer-ne un) (2009)**

És la suma de tots els plats d'una vaixela antiga per fer dos plats grans units que formen una unitat.

Alaitz Sasiain escriu:

“De la reconstrucció de estas pequeñas tazas de porcelana pasa a realizar platos gigantes, en la obra **e pluribus unum** (2007) de una vajilla de platos hecha añicos construye un plato enorme donde el concepto de la descontextualización, la pluralidad y la fragmentación se multiplica dotando a la pieza de un aire misterioso y poco usual. El cambio de escala del objeto altera la





**e duabus unum**

(de dos, fer-ne un)

2009

Porcellana, resina d'epoxi, fibra de vidre, acer, ciment de juntes

150 x 93 x 11 cm

percepción de la misma obra. Al observar la pieza se aprecia la dedicación constante al trabajo que la artista tiene en todo lo que se propone donde la perseverancia, la delicadeza y el amor por la sencillez conectan con la emoción y el respeto por lo artesanal.”<sup>30</sup>

**Bol d'Or. De molts un**

2009

Porcellana, vidre, ciment, acer, ciment de juntes

400 x Ø 700 cm

Tàrrrega, Lleida

**Bol d'Or. De molts un (2009)**

És una escultura pública en forma de bol, de 4 m d'alçada i 7 m de diàmetre.

La superfície exterior està formada per milers de plats i objectes de porcellana utilitària de color blanc i la interior per tesselles daurades de vidre.

L'alteració d'aquesta obra és la de dimensió. Una escultura pública amb la forma d'un bol típic és un homenatge a les petites coses, simples, quotidianes i a moments de recolliment i introspecció.

Al fulletó de presentació, Albert Casañé escriu:

“Aquest canvi d'escala ens situa en un altre pla de la realitat. Ens fa entrar en un món d'imaginació i fantasia i ens allunya per uns moments de la feixuga quotidianitat. És per això que els gegants



30 (Sasiain Camarero-Nuñez, 2014)



**Bol d'Or. De molts un**

2009

Porcellana, vidre, ciment, acer,  
ciment de juntes  
400 x Ø 700 cm  
Tàrrrega, Lleida

igual que aquest objecte que hem creat tenen a la vegada dues funcions: per una part, ens fan sentir petits i ens fan reflexionar sobre la fragilitat de la nostra existència i per una altra, ens fan entrar dins un univers oníric i lúdic que ens remet a la nostra infantesa, com si visquéssim dins un conte.”<sup>31</sup>

El 2009 el consistori municipal de Tàrrrega encarrega l'escultura pública per celebrar el nomenament de Tàrrrega com la XXIVa. Ciutat Gegantera de Catalunya, el 125è aniversari de la concessió de Títol de Ciutat i també per cohesionar un nou barri en construcció a l'altre costat del riu Ondara.

La condició és que ha resistir la intempèrie i el vandalisme.

En un moment on el treball està protagonitzat per objectes de porcellana és difícil allunyar-se'n i escollir-ne un altre. Després d'una recerca de sistemes de construcció i de materials es troba una solució per tirar l'escultura endavant.

El cos de l'obra consta d'una estructura metàl·lica amb 32 costelles de planxa d'acer tallades amb làser i recoberta amb planxes de nervo metall damunt de les quals s'hi projecta una barreja de ciment i resina. La part exterior està completament coberta amb objectes de porcellana; l'interior, recobert amb tessel·les daurades de vidre que fan referència al rastre del líquid que ha contingut.

31 (Casañé, 2009)

Alaitz Sasiain escriu sobre el Bol d'Or:

“Esta obra nos transporta al mundo onírico de la artista donde un objeto cotidiano como es el tazón del desayuno aumenta su escala y queda expuesto en plena calle alterando el paisaje urbano. La superficie de la pieza muestra todo un mundo de pequeños fragmentos de porcelana que reconstruyen un todo, de ahí su título De muchos uno. El interior dorado del bol queda oculto por la elevada altura de la pieza. El color dorado representa para la autora: “lo sagrado, el centro, una metáfora de la luz interior, de lo valioso pero no en términos económicos sino espirituales”.<sup>32</sup>

Altres peces d'aquesta sèrie són:

### Present (2006)

Una parella de tasses on el líquid que contenia ha deixat el seu rastre en forma d'una preciosa taca daurada.



#### **Present**

2006

Porcellana, or ceràmic

29 x 42 cm

#### **més a prop**

2007

Porcellana

### més a prop (2007)

Plats tallats amb l'objectiu que les boques de les tasses es toquin.

<sup>32</sup> (Sasiain Camarero-Nuñez, 2014)





**si parva licet componere magnis** (si és permès de comparar les coses petites amb les grans) (2011)

Reproducció ampliada de 21 tasses de ceràmica antigues.

L'alteració de dimensió aporta a aquestes tasses gegantines connotacions simbòliques. És una manera de donar importància als moments d'intimitat i de recolliment.

Ho llegim al quadern del moment:

“En els meus últims treballs apareixen els objectes de porcellana que cada dia tenim entre les nostres mans. Em fascina la seva simplicitat, la seva utilitat i sovint m'identifico amb la calidesa, en familiaritat i en quotidianitat de la seva presència. Treballar amb aquests objectes és donar importància a les petites coses, als moments d'intimitat i és la meva manera d'agrair l'escalfor que ens proporcionen.”<sup>33</sup>

**si parva licet componere magnis** (si és permès de comparar les coses petites amb les grans)

2011

21 tasses de ceràmica esmaltada

Mides variables

El fet de treballar amb peces de porcellana trencades durant tant de temps, fa que molts amics, parents i coneguts em facin arribar peces trencades de vaixelles de tots els estils. Moltes d'aquestes tasses s'han “aparellat” sense tenir-ho previst.

33 (Grau, 2010)

Tot aquest conjunt forma una col·lecció de tasses solitàries que espera el seu moment en una prestatgeria del taller.

I el moment arriba amb l'exposició **Hora 10** amb motiu del desè aniversari de la galeria Esther Montoriol. La galerista convida 10 artistes a participar-hi i és l'excusa per a tornar a treballar amb aquestes tasses trencades i reconstruïdes.

El fang tou entra de nou al taller. Les últimes escultures de ceràmica són les de la sèrie **Xemeneies** (1992) de fa quasi vint anys.

A **si parva licet componere magnis** (2011), 21 tasses de ceràmica s'han engrandit en la proporció d' 1 a 5, per tant les que originàriament eren de 6 cm d'alçada ara són de 30 cm. A diferència de les tasses originals, que tenien gairebé totes sanefes i flors, a més d'esquerdes i escantells, aquestes són de color blanc trencat, sense cap decoració.

La ceràmica ha arribat de nou al taller a través de l'objecte ceràmic.



### **ab origine** (des de l'origen) (2011)

21 imatges fotogràfiques de petites dimensions de les 21 tasses de **si parva licet componere magnis**.

Les imatges es presenten penjades a la paret, alineades i formant com una línia d'horitzó.

A cada fotografia la tassa té la mateixa mida de la tassa original, és la referència a l'origen.



En aquesta obra veiem, de manera poc evident, diverses alteracions: les tasses petites, decorades i trencades s'han convertit en tasses grans, blanques i sense cap fissura. Al seu torn, s'han reduït en forma d'imatge fotogràfica a la mida de les primeres tasses.

Com el cercle de la vida.

**ab origine**  
(des de l'origen)  
2011  
21 imatges  
Mides variables

Alaitz Sasiain escriu:

“Más adelante con la obra **si parva licet componere magnis** (2011), reconstruye las pequeñas tazas de café aumentando su tamaño real, descontextualizando el objeto en sí y aportando una nueva mirada a lo ya realizado. Esta vez los fragmentos rotos son sustituidos por tazas nuevas, construidas por ella misma, donde se intuye una nueva ilusión por dejar atrás las viejas heridas. La ausencia del color dorado aporta un sentimiento de inicio, de lienzo en blanco donde comenzar nuevos relatos. Estas 21 tazas de distintos diseños instaladas en el espacio expositivo forman una unidad caótica donde la singularidad de cada una se funde con el colectivo creando una masa blanca de recipientes en espera. Esta instalación fue expuesta en la exposición colectiva “Hora 10” conmemorando el décimo aniversario de la galería Esther Montoriol.”<sup>34</sup>



**per arbore ad lunam**

2010

Bronze, porcellana

42 x 20 x 30 cm

## NIUS

**per arbore ad lunam** (2010), **Nidum** (2015), **Flors d'hivern** (2012)

L'alteració que proposen aquestes obres és la d'ubicació espacial en transformar les tasses en nius i ubicar-les damunt arbres o branques. Amb aquestes branques es recupera el procés, de transformar en bronze una branca natural, que ja es va desenvolupar a **Sharing**. Les tasses es converteixen en nius.

<sup>34</sup> (Sasiain Camarero-Nuñez, 2014)





Els recipients, que sovint tenim entre les mans en moments de recolliment, s'han transformat en espais simbòlics d'acolliment.

El 2012, la direcció del Parc Natural de Zell and See a Àustria proposa a quatre escultors realitzar una escultura per diferents espais exteriors del parc.

El requisit és que han d'estar fetes amb un material resistent a les condicions meteorològiques de les muntanyes austríaques: pluja a la primavera, neu i temperatures sota zero a l'hivern.

El fet que les propostes que reben són sempre per ser realitzades en pedra, fusta o metall fa que la direcció del Parc Natural s'entusiasmi amb la iniciativa d'una escultura de gres cuita a alta temperatura.

Les dues tasses s'instal·len damunt les branques d'un roure majestuós. A l'hivern, quan tota la muntanya està coberta de neu, les úniques flors que s'hi veuen són les de les tasses.

Alaitz Sasiain ho explica:

“Finalmente, en la obra **Flors d'hivern**, 2012 abandona el acabado blanco impoluto para dar paso al color, cubriendo el objeto de flores. La artista conoció a la comisaria de arte de

### **Nidum**

2015

Bronze, porcellana

35 x 20 x 30 cm



Künstler Schmitt en Corea y después de coincidir en Caldaro (Italia) la invitó a presentar una propuesta para un parque natural y estación de esquí de Zell and See en Salzburg (Austria), la condición era que fuera un material resistente a la intemperie y a las bajas temperaturas. La artista decidió continuar con el objeto cerámico ya que es un material idóneo para las bajas temperaturas y teniendo en cuenta que es un paisaje nevado la mayor parte del tiempo, Grau decidió poner flores a los jarrones e instalarlos encima de un árbol creando un espejismo al transeúnte. En esta última pieza la artista se permite jugar con el factor sorpresa, con la fantasía del color y con el misterio de guardar y mostrar a la vez un objeto que no esperas encontrar al alzar la mirada.”<sup>35</sup>

### Flors d'hivern

2012

2 tasses de gres esmaltades i decorades

75 x Ø70 cm

Zell and See, Àustria

### Des-memòria (2013)

Seqüència d'imatges que mostra la descomposició d'una tassa de fang de 100 cm de diàmetre.

Aquesta obra planteja dues alteracions.

La primera, la de dimensió perquè té unes dimensions antropomòrfiques. La tassa que tenim sempre entre les mans ha augmentat de mida per acollir-nos, a la vegada que ens ajuda a parlar sobre el tema

35 (Sasiain Camarero-Nuñez, 2014)



que ha motivat la seva creació, una reflexió sobre les malalties neurodegeneratives.

I la segona alteració és la d'ubicació espacial. La tassa es troba en un entorn natural, damunt una terra que l'ha format, per tornar a la mateixa terra després de desfer-se, trencar-se i desaparèixer. El naixement i la mort es troben en un mateix punt.

La seqüència fotogràfica mostra la descomposició fent una analogia amb el que passa amb les malalties neurodegeneratives com l'Alzheimer.



**Des-memòria**

2013

Tassa de fang Ø100 cm

Seqüència d'imatges



**Floribus vase**

2015

Gres esmaltat

Mides variables entre 20 i 35 cm  
d'alçada

**Floribus vase (2015)**

Gerros amb la boca tancada i la superfície plena de flors.

El retorn de la ceràmica com a procediment escultòric motiva la recuperació de tècniques que no he practicat durant anys, com ara tornejar gerros i aprendre, de nou, a tancar-ne la boca. Aquest exercici, purament tècnic, acaba formant aquesta sèrie de gerros per a flors que no en poden contenir.

L'alteració que proposen es troba en el fet d'anul·lar la seva funció i incorporar-hi les flors en forma de decoració a la superfície.





**Sine amore locisque nil est  
lucundum**

(Sense l'amor i els jocs, res no és  
agradable)

2015

Porcellana, instal·lació de mides  
variables

1000 atuells de Ø 3 a 5 cm

**Sine amore locisque nil est lucundum**

(Sense l'amor i els jocs, res no és agradable) (2015)

1000 petits atuells de porcellana.

Aquesta obra proposa una alteració de dimensió ja que tots els recipients són en miniatura. El canvi d'escala emfatitza la idea de joc i de retorn a la infància.



### **in ludo nigrum (joc en negre) (2016)**

Centenars de petits recipients realitzats en fang de Safí, Marroc.



### **in ludo nigrum**

(joc en negre)

2015

Argila de Safí, instal·lació de mides  
variables

800 atuells de Ø 3 a 5 cm

La proposta de realitzar una obra per a la 3a. Biennale Internationale de l'Art Contemporain de Casablanca és l'excusa per investigar les formes dels objectes de la ceràmica popular de Marroc, així com les diferents pastes i sistemes de cocció.

Els atuells d'aquesta escultura són versions diminutes dels de la ceràmica popular de Safí i estan fets amb la mateixa argila.

Agrupats en petits monticles que s'han deformat i enganxats entre ells perquè s'han cuit a la màxima temperatura abans que l'argila vermella comenci a fondre's.

L'aspecte final és molt similar al ferro colat.

En aquesta acumulació de petits atuells trobem diverses transformacions.

Els recipients són còpies diminutes d'objectes de la terrissa tradicional del país.

La mida és molt més petita, però l'argila és la mateixa.

El foc que l'ha transformat en ceràmica és el mateix.

La temperatura és diferent. En aquest cas s'ha portat l'argila al límit de la seva resistència. Uns graus més i s'hagués convertit en líquid. Més transformacions.



Aquestes últimes obres són de petit format, però aborden l'alteració de dimensió per la gran acumulació.

Al catàleg de la Biennial de Casablanca, Mostapha Romli escriu:

“La mejor manera de aproximarse al trabajo de Matilde Grau es hacerlo a través de su última obra. Sus esculturas le permiten retener algunos episodios de su pasado para comprender su presente por lo que reflejan perfectamente su realidad, su vida y sus emociones.

El arte es donde se siente protegida y donde constantemente busca puntos de apoyo. Para ello, une un recuerdo junto a otro, con perseverancia y paciencia, como cuando tejía paisajes con hilo de oro, construía montañas con alambre de acero, versionaba ramas de árboles con latón y bronce, cuando rompía y pegaba tazas de porcelana y cuando crea refugios y recipientes para proteger los recuerdos.

Las técnicas artesanales son imprescindibles en su trayectoria artística, no sólo por la técnica de construcción en sí, sino también por la actitud que se necesita frente a ellas, como la paciencia, el esfuerzo, la constancia y el contacto directo con el material. El trabajo manual es evidente cuando se observan sus manos, fuertes y grandes y a la vez delicadas y precisas.

No es de extrañar pues su afición a elaborar un currículum con los de materiales en vez de hacerlo con las referencias habituales.”<sup>36</sup>



Ara és moment de fer peces petites.

**in ludo nigrum**

(joc en negre)

2015

Argila de Safí, instal·lació de mides variables

800 atuells de Ø 3 a 5 cm

36 (Romli, 2016)



**ALTERACIONS**  
MUTACIONS:  
JOC DE PEDRES



acolorir	Ugo Rondinone
afirmar	Kris Martin
amagar	Leah Raintree
amuntegar	Ariel Reichman
augmentar	Michelangelo Pistoletto
canviar	Gabriel Orozco
contrastar	Lee Ufan
copiar	Perejaume
desmuntar	Isamu Noguchi
donar cops	Leah Raintree
ennegrir	Eduardo Basualdo
equilibrar	Gao Weigang
escampar	Leah Raintree
escriure	Ian Hamilton Finlay
esmicolar	Leah Raintree
fer suau	Piero Manzoni
fotografiar	Leah Raintree
imantar	Olafur Eliasson
impactar	Leah Raintree
inquietar	Jimmie Durham
invertir	Leah Raintree
motoritzar	Alicja Kawade
mutació	Clarissa Tossin
naturalitzar	Olafur Eliasson
numerar	Mel Bochner
pintar	Lionel Estève
plaçar	Carl André
polir	Lucy Skaer
rebaixar	Pablo Picasso
reduir	Francis Alÿs
situar	Jana Sterbak
tallar	Alicja Kawade
tenyir	Kris Martin
trencar	Olafur Eliasson
versionar	Alicja Kawade
xocar	Jimmie Durham





A les pàgines següents veurem un joc visual que il·lustra d'una manera molt clara la hipòtesi de sortida de la tesi: les aportacions de les alteracions a un mateix element, les pedres.

Sota la influència de la llista de verbs de Richard Serra cada pedra està alterada d'una manera diferent.

Totes les escultures estan fetes amb o a partir de pedres i es presenten aparellades amb la definició d'una alteració. Els verbs estan ordenats alfabèticament.

La corporeïtat de la pedra, la seva materialitat i l'activitat escultòrica fa que les següents paraules de l'escultor Henry Moore resultin significatives:

“Esto es lo que el escultor debe hacer. Debe esforzarse continuamente en pensar en la forma, y utilizarla, en su completa totalidad espacial. Capta la forma sólida, por así decirlo, en su cabeza; piensa en ella, cualquiera que sea su tamaño, como si la estuviera sujetando completamente cerrada en el hueco de su mano. Visualiza mentalmente una forma compleja a partir de todo lo que le rodea; mientras mira aun lado sabe cómo es el otro; se identifica con su centro de gravedad, su masa, su peso; es consciente de su volumen y del espacio que la forma desplaza en el aire”<sup>1</sup>

La pedra és un element que tots hem tingut entre les mans que, només en veure-la ens podem imaginar la seva consistència, duresa, pes i tacte. És un element de veritat, que parla de temps i d'història.

Juhani Pallasmaa descriu la pedra com un element agradable de tocar i carregat d'història:

“Un guijarro pulido por las olas es placentero para la mano, no solo por su forma relajante, sino porque expresa el lento proceso de su formación; un guijarro perfecto sobre la palma de la mano materializa la duración, es tiempo convertido en forma”<sup>2</sup>

---

1 (Pallasmaa, Puente, & Muro, 2014) pàg 76

2 (Pallasmaa, Puente, & Muro, 2014) pàg 68

## acolorir

1 1 v. tr. [LC] Donar color (a alguna cosa). El sol acoloria els núvols de vermell. Acolorir alcohol amb anilina.

1 2 intr. pron. [LC] Prendre color, tenyir-se. La broma de les muntanyes s'acoloria.

2 tr. [AR] [LC] Pintar (un dibuix, una estampa). Acolorir un gravat.

### **Sinònims:**

colorar, pintar, tenyir, policromar, pigmentar, il·luminar.



Ugo Rondinone  
**Clouds + mountains + waterfalls**  
2015  
Pedres, pintura



Ugo Rondinone a coloreix amb colors molt vius pedres que ubica en posicions de difícil equilibri.

La naturalitat del material i l'artificialitat de l'aparença estableixen una relació tan especial com la posició de les pedres.

La intervenció escultòrica de grans proporcions que realitza en el desert de Las Vegas recorda els monuments megalítics a la vegada que n'altera l'aparença amb el color, connectant l'estètica ancestral amb l'artificial i la consumista de la ciutat dels casinos.

**Seven Magic Mountains**

2016

Pedres, pintura

Las Vegas, EUA

## **afirmar**

v. tr. [LC] Dir, declarar, que (una cosa) és. Ell afirma que és veritat, que no és veritat. Ell no ho afirma ni ho nega.

### **Sinònims:**

dir, declarar, asserir, asseverar, confirmar, certificar, garantir, assegurar, atestar, ratificar, assentir, sostenir, admetre, posar-s'hi de peus, corroborar, fer constar, donar fe, autenticar.





Kris Martin  
**I am not an idiot**  
2010  
Pedres trobades

Kris Martin utilitza les marques, betes i diferències de color de còdols de riu per afirmar que ell no és idiota, “I am not an idiot”. Transforma el gest infantil de recollir pedres a l’atzar en un acte de reivindicació personal presentant amb una gran sensibilitat, intel·ligència, capacitat d’observació i poder de comunicació; un manifest, una declaració de principis.

## amagar

1 1 v. tr. [LC] Sostreure a la vista, impedir de veure. Aquell núvol ens amaga la lluna.

1 2 v. tr. [LC] Posar (quelcom) en un lloc retret a fi que altri no ho vegi o li sigui difícil de trobar-ho. Vaig amagar la clau darrere la cortina, entre els papers. Amagaren els diners sota terra, sota una pedra. Amagaren el fugitiu en un armari.

1 3 intr. pron. [LC] Amaga't darrere la cortina. La lluna s'amagà darrere un núvol. Ves-te a amagar.

1 4 [LC] [JE] fet i amagar

2 1 tr. [LC] Sostreure a la coneixença d'altri, no manifestar, no mostrar. Tot aquell dia li van amagar la notícia de la mort del seu fill. No podia amagar la por que tenia. Li amagaren la veritat.

2 2 [LC] amagar l'ou a algú Enganyar-lo.

### **Sinònims:**

ocultar, escondir, dissimular, encobrir, apartar, tapar, cobrir, tancar, sostreure, celar, entaforar, enforatar, enfonyar.



Leah Raintree amaga el seu rostre darrere pedres com a solidaritat als Squamish, un poble indi americà del sud-oest de la Columbia Britànica, que des de fa molt temps, reivindica participar en el projecte d'exploració de les pedreres situades en el seu territori.

En aquesta acció es manté fidel a la tradició índia on l'home i la natura són una mateixa entitat. La natura, representada per la pedra, protegeix l'home.

La persona que hi ha darrera la pedra podria ser qualsevol membre de la tribu ja que aquesta és la metàfora del territori i de la identitat de la seva raça.

Leah Raintree

**Becoming Imperceptible**

2011

## amuntegar

1 1 v. tr. [LC] Disposar formant un munt. Anem a l'era a amuntegar les garbes.

1 2 intr. pron. [LC] Les mercaderies s'amuntegaven al moll.

2 tr. [LC] Acumular. Amuntegar riqueses.

### **Sinònims:**

1. apilar, acimar, estibar, acastellar.

2. acumular, amassar, emmagatzemar, congriar, atresorar.



Ariel Reichman  
**Hold me**  
Pedres gravades  
2016

Ariel Reichman grava la paraula “Hold me” damunt moltes pedres arrodonides que amuntega en mig de l’espai expositiu.

Resulta fàcil veure cada pedra com un personatge que demana que l’aguantis. Aquest crit, repetit tantes vegades com pedres hi ha al monticle, ens recorda l’esperit de col·laboració, un conjunt o un col·lectiu format per individualitats que s’ajunten per crear una nova forma, on cada pedra, cada personatge se sosté amb l’ajuda del que té al costat, el que és singular està al servei del que és plural. Per mantenir l’equilibri, totes són imprescindibles.

## augmentar

**1 1 v. tr.** [LC] Fer més gran (una cosa). *Augmentar els guanys i disminuir les despeses. Augmentar la llargària, l'amplària, el gruix, el volum, d'una cosa. Augmentar el preu d'una mercaderia. Augmentar a algú el sou, els honoraris. Als treballadors, els hem augmentat d'un deu per cent.*

**1 2 v. tr.** [LC] per ext. Això li augmentarà encara la febre.

**2 1 intr.** [LC] Una quantitat, un nombre, esdevenir més gran. *El preu de la farina ha augmentat. La intensitat de la febre augmenta.*

**2 2** [LC] [FIF] **augmentar la temperatura d'un cos** Un cos, escalfar-se.

### **Sinònims:**

acréixer, créixer, engrandir, ampliar, amplificar, incrementar, desenvolupar-se, complementar, posar, addicionar, sumar, agregar, annexar, sobreposar, allargar, apujar, encarir, afegir, alçar, aportar, ascendir, dilatar, elevar, eixamplar, estendre, intensificar, pujar.





Michelangelo Pistoletto embolica una pedra de granit amb papers de diari, l'augmenta i la treu del museu fent-la rodar per la ciutat.

La pedra de Pistoletto és més que una pedra. Els papers que l'emboliquen, símbol d'informació, cultura i diversitat social, transformen la pedra en un element simbòlic.

Amb aquesta alteració construeix una metàfora en què l'art surt del museu i es passeja pel carrer de manera improvisada i participativa. L'acció emociona, diverteix i sensibilitza "artísticament" a una part de la població que normalment es troba al marge de l'art.



Michelangelo Pistoletto  
**Escultura per caminar**  
 2013  
 Paper de diari, granit

## canviar

**1** *v. tr.* [LC] Treure (alguna cosa) i posar-ne una altra al seu lloc. *Heu de canviar les tovalles perquè són brutes. Veig que heu canviat el mobiliari de la sala. Canvia't les sabates: no veus que aquestes et fan mal? La fàbrica torna a anar; ara canviaran el director.*

**2** *1 tr.* [LC] Transformar. *Els companys d'Ulisses foren canviats en bèsties.*

**3** *1 tr.* [LC] Fer esdevenir diferent. *La malaltia l'ha canviat. Canviar lleugerament la direcció del moviment. L'educació pot canviar el caràcter.*

**4** *tr.* [LC] **canviar de lloc** Transportar d'un lloc a un altre. *Canviar de llit un malalt. Canviar de test una planta.*

**5** *1 tr.* [LC] Donar a algú (alguna cosa) i rebre d'ell una altra cosa com a equivalent, bescanviar. *He canviat el rellotge per un aneroide de butxaca. Vull canviar aquest gos perdiguier per un bulldog. Canvien-me aquesta moneda.*

**6** *1 intr.* [LC] Esdevenir diferent, sofrir una transformació. *El temps ha canviat. Trobo que el noi ha canviat molt amb la malaltia. Aquest noi ha canviat molt: abans era un dimoni.*

### Sinònims:

1. substituir, alterar, variar, transformar, modificar, reemplaçar, mudar, metamorfosar, innovar, capgirar, invertir, evolucionar, desviar, esmenar, girar, tombar, commutar.
2. bescanviar, baratar, trocar, permutar, intercanviar, convertir.



Gabriel Orozco

**Piedra que cede**

1992

Pedra de plastilina del mateix pes  
que l'artista

36 x 43 x 43 cm

Gabriel Orozco canvia el material d'una pedra en fer una bola en plastilina del mateix pes que el seu cos que fa rodar pels carrers de la ciutat. Veient aquesta esfera de plastilina imaginem molt fàcilment un personatge viu que passeja pel carrer rebent la influència de l'entorn en forma de marques en la seva superfície. En aquesta obra, el que realment té significat és el material amb què està feta la pedra.

## contrastar

1 v. tr. [LC] Disputar, cercar d'impedir. L'enemic ens contrastarà el pas.

2 1 tr. [FIM] [NU] Comprovar el pes i la llei (de l'argent, de les joies o de les monedes), comprovar l'exactitud (dels pesos i de les mesures).

2 2 tr. [FS] Comparar (una hipòtesi o una teoria científica) amb l'experiència a fi d'escatir-ne el grau de confirmació.

3 1 intr. [LC] Estar en contrast, mostrar una diferència o una oposició notables. Les seves paraules d'avui contrasten amb les d'ahir. Dos colors que contrasten.

3 2 [LC] no contrastant loc. prep. Malgrat. En certs casos no s'aprecien símptomes d'insuficiència en cap glàndula i, no contrastant aquesta absència, la pertorbació nutritiva existeix.

3 3 [LC] no contrastant això loc. adv. Malgrat això.

### **Sinònims:**

1. disputar, contrariar, dificultar, obstaculitzar, impedir.
2. oposar-se, diferir, diferenciar-se, divergir, ressaltar, detonar.
3. comprovar, controlar.





Lee Ufan  
**Relatum**  
2006  
Pedra, ferro



**Relatum** (formerly Phenomena  
and Perception B)  
1969 / 2012  
Pedra, vidre

Lee Ufan ubica materials naturals i industrials en una relació de contrast. Les seves obres donen sempre la sensació d'una gran senzillesa creant una atmosfera que ell anomena "l'art del buit".

Ens mostra la identitat de la pedra com si fos un individu, enfrontant-se a diferents barreres i obstacles. La pedra és capaç de destrossar el vidre o quedar-se perplexa davant una planxa de ferro.

La dualitat, la desmaterialització, la identitat i la diferència predominen en les instal·lacions senzilles, però carregades de tensió de Lee Ufan.

## **copiar**

**1** *v. tr.* [LC] Reproduir el text (d'un escrit). *Copiar un manuscrit, un document, una acta, una carta. Copiar música.*

**2** *1 tr.* [LC] Reproduir (quelcom) per imitació. *Un artista que copia la natura. Copiar una pintura, una estàtua.*

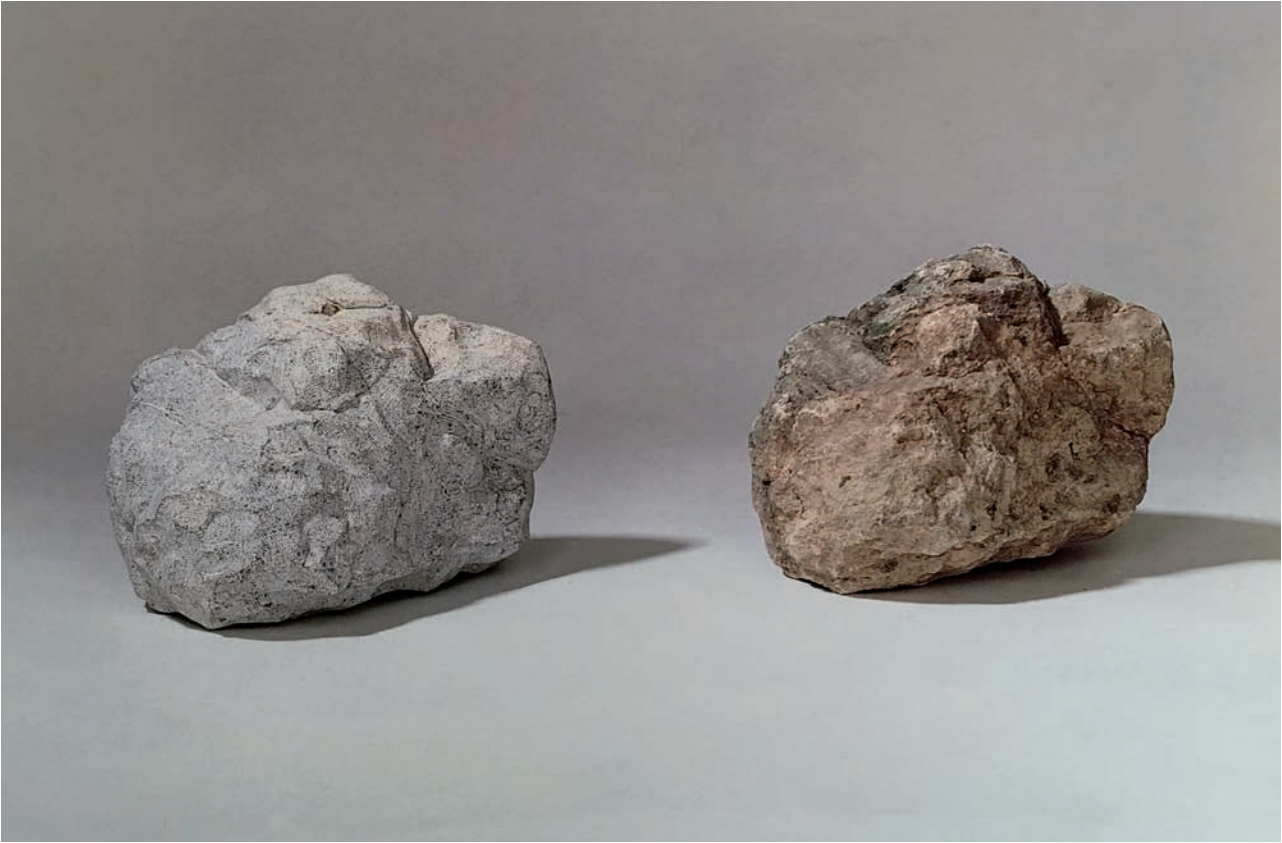
**2** *2 tr.* [LC] Imitar servilment. *He trobat dos fragments en què aquest compositor copia Wagner.*

**2** *3 tr.* [LC] Tractar d'assemblar-se (a algú) imitant-ne les maneres, el llenguatge, etc. *Sempre el blasmes, però després el copies en tot.*

### **Sinònims:**

reproduir, imitar, calcar, contrafer, plagiar, transcriure, traslladar, afusellar.





Perejaume copia una pedra de la natura amb total precisió i titula l'obra *Natura i Signatura*, és a dir, una pedra és feta per la natura i l'altra per l'home.

Amb aquesta alteració provoca una reflexió al voltant del que és natural i el que és artificial. El material és el mateix, però canvia la manera en què ha estat feta.

És el retorn a l'artesania, a la capacitat de fer com a mètode d'escultura capgirant la concepció tradicional del significat d'originalitat.

En aquesta rèplica veiem un elogi a la natura, elevant a la categoria d'art el que s'ha fet amb milers d'anys a la intempèrie.

Perejaume

**Natura i signatura**

1990

Dos pedres, una original i una còpia

32 x 32 x 35 cm cada una

## desmuntar

1 1 v. tr. [LC] [AGR] Una muntura, treure's (la persona que la cavalca) del damunt. El cavall feu un salt i el desmuntà.

1 2 intr. [LC] [AGR] Descavalcar.

1 3 [DE] desmuntar un canó Treure'l de la curenya.

2 1 tr. [LC] Desfer (una cosa que ha estat muntada) desajuntant-ne les parts. Desmuntar una bastida. Aquest rellotge, s'ha de desmuntar i tornar a muntar. Desmuntar un diamant.

2 2 intr. pron. [LC] Desmuntar-se un armari.

3 tr. [LC] Posar fora de servei. El nostre foc desmuntà l'artilleria enemiga.

4 1 tr. [LC] Confondre, desconcertar. Els teus arguments m'han desmuntat.

4 2 intr. pron. [LC] Confondre's, desconcertar-se, perdre la serenitat. Per tan poca cosa et desmuntés?

5 tr. [MI] [OP] Fer un desmunt (en un terreny).

6 1 tr. [IT] desmuntar el color Descarregar el color.

6 2 [IT] desmuntar l'aprest Eliminar productes d'aprest presents en un fil o en un teixit.

### **Sinònims:**

1. descavalcar, baixar.

2. desfer, descompondre, desarmar, desaparellar, desunir, desguarnir, desencaixar.



Isamu Noguchi  
**Listening to stone**  
1972  
Pedra



Isamu Noguchi talla pedres i les torna a muntar.  
Amb aquesta acció deixa l'empremta de la tecnologia en un element inert.  
La forma es manté gairebé intacta, però les línies primes deixen entreveure que aquella unitat està fragmentada en petites porcions.  
Noguchi juga amb la descomposició del conjunt, amb la destrucció i el renaixement.

## donar cops

1 1 m. [LC] Encontre violent, brusc, d'un cos contra un altre. Em va donar un cop a l'esquena. Vaig rebre un cop al cap. Em vaig donar un cop al braç, contra la paret. Del cop va restar sense sentits. Errar el cop. Parar el cop. Em va donar un cop amb una barra, amb una canya, amb el colze. Cop de martell, de maça, de bastó. Cop de cap, de peu, de colze. M'he donat un cop de cap a la paret. Fer entrar un tascó a cops de martell.

2 1 m. [LC] cop baix Mala passada, acció malintencionada o indigna contra algú.

3 1 m. [LC] Acció sobtada exercida per un element natural.

4 1 m. [LC] [MD] cop d'aire Estat morbós produït per un corrent d'aire, per l'aire massa fred. No es pot moure, té un cop d'aire a l'esquena.

5 1 m. [LC] Moviment repetit que s'imprimeix a certs instruments en fer-los funcionar, que comporta una operació breu, ràpida. Donar un cop de planxa a una peça de vestir. Amb quatre cops de tisores ho talles, això. Amb un cop de pedal hi ets. Un cop de llima, de pinzell, de raspall.

6 1 m. [LC] cop d'ull a) Esguard ràpid. Donar un cop d'ull a un llibre. Al primer cop d'ull.

7 1 m. [LC] Senyal produït en un cos pel contacte brusc d'un altre objecte. Després de l'accident, tenia la cara plena de cops. Has comprat unes pomes totes plenes de cops.

8 1 m. [LC] Acció notable, que causa admiració o impressiona profundament. Presentar-se a casa seva sense avisar-los va ser un cop genial.

### Sinònims:

1. xoc, topada, aürt, batec, impacte, empenta, col·lisió, embat, escamesa, impulsió, batzac, batzacada, patac, patacada, encontre, trompada.

2. blau, morat, trenc, xiribec, ferida.

3. infortuni, desgràcia, calamitat, mal, dissort, trastorn, adversitat, contratemps, malastre, pega.

4. acció, acte, gest, fet, moviment, intent, operació.

5. vegada, volta, camí, dia, ocasió, avinentesa.



Leah Raintree  
**8,807**  
2010

Leah Raintree documenta fotogràficament la transformació d'un bloc de granit produïda per la insistència d'un martell de picapedrer en la seva superfície.

L'acció de la seva mà femenina donant cops de martell damunt la dura pedra no li altera la forma. Emfatitza la força de la natura contraposada a la fragilitat i debilitat de l'ésser humà alhora que parla de lluites impossibles.

## ennegrir

1 v. tr. [LC] Fer tornar negre, tenyir de negre.

2 intr. pron. [LC] Esdevenir negre. El cel s'ennegrí de sobte.

### **Sinònims:**

enfosquir, enfoscar, entenebrir, aombrar.





Eduardo Basualdo  
**Teoría** (La cabeza de Goliath)  
2014  
Palais de Tokio, París

**No Here, No There**  
2012

Eduardo Basualdo transforma un cos natural, compacte, massís, pesat i dur en formes buides fetes amb un material clarament artificial, prim, aparentment fràgil, lleuger i de color negre, el color més dens. Ens demostra que les aparences són enganyoses i que cal observar amb deteniment per conèixer la verdadera naturalesa de les formes. Ens fa sentir el pes on no hi és i la duresa on no existeix.

## equilibrar

1 1 v. tr. [LC] Posar en equilibri. Equilibrar dues forces oposades. Equilibrar els ingressos i les despeses.

1 2 intr. pron. [LC] Estar en equilibri. La pèrdua de bestiar s'equilibra amb la producció de la terra. Equilibrar-se dues forces, dues influències.

2 tr. [EI] Anul·lar (en una peça o en un mecanisme que ha de girar a gran velocitat) els efectes de les forces centrífugues i de llurs moments resultants. Equilibrar les rodes d'un automòbil.

### **Sinònims:**

igualar, ajustar, neutralitzar, compensar, contrabalançar.



Gao Weigang interpreta un balancí, similar als que es troben en els parcs infantils, i en fa una escultura de grans dimensions on hi hauria d'haver mainada asseguda; hi ha dues enormes pedres que mantenen el balancí en posició estàtica, però no equilibrada.

Aquesta escultura ens parla de la innocència, del joc, de l'equilibri, de pujades i baixades, de l'estar a baix i de l'estar a dalt. Aquesta forma senzilla té la capacitat d'evocar els complexos ritmes de la vida quotidiana.

Gao Weigang

**Fate**

2016

Ferro, bronze

1000 x 430 x 100 cm

## escampar

1 1 v. tr. [LC] Separar en diverses direccions les parts que integraven un conjunt. No escampis les escombraries passant-hi pel damunt. Havíem apilotat les fulles, però el vent les ha escampades. Vaig escampar els meus homes pels volts de la masia. Escampar sal, pebre.

2 1 tr. [LC] Fer que (un líquid) s'estengui sobre una superfície. Escampar licor sobre un pastís.

3 1 intr. pron. [LC] Els núvols, el temps plujós, la temperatura carregada, etc., aclarir-se. Si la boira s'escampa, sortirem.

4 1 tr. [LC] Divulgar. Aquesta notícia, cal escampar-la.

5 tr. [LC] pop. Despendre (diners). En un cap de setmana va escampar més de tres-cents euros. No li deixis pas diners, perquè li agrada molt escampar.

### **Sinònims:**

1. dispersar, separar, dispergir, disseminar, dissoldre, esparpallar, espargir, estendre, vessar.

2. divulgar, difondre, propagar, propalar, anunciar, proclamar, expandir, popularitzar, esventar, esbombar, explicar, comunicar, fer saber, declarar, revelar, manifestar.





Leah Raintree  
**Working and Walking in Space**  
2012

Leah Raintree realitza durant un període de sis mesos l'acció d'esmicolar i d'escampar pedres al terra del seu estudi.

Amb un esforç esgotador imita el procés natural de transformació que les pedres experimenten durant milers d'anys. La naturalitat del paisatge exterior contamina l'espai interior.

Amb pocs recursos ens parla de l'erosió que l'ésser humà provoca a la natura i com les nostres accions són capaces d'articular un element tant dur com les roques.

## escriure

1 1 v. tr. [LC] Representar per mitjà de lletres, de xifres o qualssevol signes convencionals (idees, mots, nombres, sons musicals). Darrere el quatre he escrit un vuit. Aquest mot, escriu-lo sota l'altre. Un mot que ha escrit de la seva mà. Escriu el que et dictaré.

2 1 tr. [LC] Consignar, comunicar (alguna cosa) escrivint. Ací, escriu-hi l'adreça. Escriu-li el que hem fet. Si hi vas, escriu-m'ho.

3 tr. [LC] [FLL] Compondre (un llibre, una obra literària). Ha escrit un tractat de física. Ha escrit una bella novel·la, moltes poesies líriques. Escriu amb elegància, amb sobrietat. Escriure com es parla.

4 intr. [LC] escriure en l'arena Fer propòsits, prendre resolucions, etc., vans, de curta durada.

### **Sinònims:**

1. representar, anotar, apuntar, estendre, autografiar.
2. copiar, transcriure, cal·ligrafar.
3. consignar, comunicar, fer saber, expressar, manifestar.
4. redactar, compondre.





Aquesta escultura és una de les pedres que Ian Hamilton Finlay anomena “pedres salvatges”.

Com molts dels seus treballs es troba en el límit entre art i natura. Són pedres pensades per ser ubicades al terra d'un jardí, poder-hi seure com en qualsevol altra pedra i sorprendre l'espectador amb el missatge escrit a la superfície.

Amb molt sentit de l'humor està dedicada al poeta surrealista francès René Char (1907-88), a qui Finlay admirava per la seva manera d'escriure sobre la innocència i l'alegria del món natural combinada amb un sentiment de perill i de mort.

En aquest escrit llegim que un indret de Cambridge és el Louvre de les pedres.

Les paraules gravades a la pedra recorden les làpides funeràries on prima la voluntat de perpetuar missatges, idees i voluntats.



Ian Hamilton Finlay

**Kettle's yard**

1974

Pedra

**Beware of the Lark**

1974

Pedra

22 x 43 x 42 cm

## esmicolar

1 v. tr. [LC] Reduir a miques. El pagès esmicolava les gleves a cops de peu.

2 intr. pron. [LC] Amb el cop, el càntir es va esmicolar.

### **Sinònims:**

esmicar, trinxar, esgrunar, desgrunar, trossejar, esbocinar, tallar, bocinejar, fer a miques, fer a trossos, picar, picolar, espedaçar.



Leah Raintree  
**Estimated Ultimate Recovery  
(EUR)**  
2012

Aquesta obra de Leah Raintree consisteix en un dibuix de grans dimensions realitzat en esmicolar unes pedres amb un martell damunt un paper.

Amb aquestes pedres que provenen de la conca geològica Apalache, formada fa 400 milions d'anys sota un mar interior, estableix associacions entre la formació i extracció del material i les ferides que causen aquestes pràctiques en les poblacions indígenes del lloc.

Contraposa la duresa del material, la pedra i la seva acció amb la fragilitat del paper creant un nou paisatge.

## Fer suau

1 adj. [LC] Plaent als sentits o a l'ànim com a exempt de tota aspresa. Suau al tacte.

2 adj. [LC] Que hi exerceix una acció d'una intensitat moderada, sense res de violent, de bruscat. Un perfum suau.

3 adj. [LC] Que no ofereix canvis bruscos, contrastos violents. Una llum, una veu suau.

### **Sinònims:**

assuaujar, endolcir, alleujar, alleugerir, assuavir, amorosir, mitigar, lenificar, amollir, ablanir, moderar, calmar, allisar, afinar.





Piero Manzoni suavitza la rugositat d'una pedra en embolicar-la amb pell de conill de color blanc i ubicar-la damunt una base de fusta cremada.

Amaga un cos dur, pesat i fred sota una aparença càlida, tova i blanca. Ens parla de la dualitat de les aparences i de com les capes exteriors poden amagar un interior totalment diferent.

Piero Manzoni

**Achrome**

1961

Pell de conill, base de fusta cremada

## fotografiar

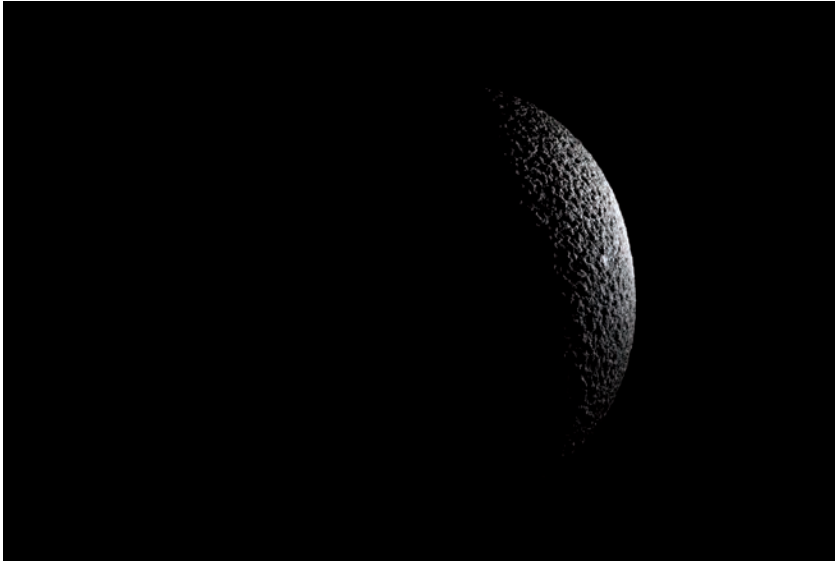
1 v. tr. [LC] [CO] Reproduir la imatge (d'alguna cosa) per mitjà de la fotografia. Fotografiar un monument.

2 v. tr. [LC] per ext. L'has fotografiat amb poques paraules.

### **Sinònims:**

reproduir, representar, dibuixar, pintar, retratar.





Leah Raintree  
**Another Land: After Noguchi**  
2016

Mitjançant la fotografia, Leah Raintree proposa una nova mirada a les escultures de Isamu Noguchi alterant-ne la dimensió.

Inspirada per les imatges que va transmetre la sonda espacial Rosetta de l'Agència Espacial Europea, reimagina i converteix les escultures en llunyans asteroides espacials.

## imantar

1 v. tr. [FIF] [LC] Comunicar (a un tros de ferro o d'acer) la propietat d'atreure el ferro. Imantar un tros d'acer per construir una brúixola. Una agulla imantada.

2 intr. pron. [FIF] Un tros de ferro o d'acer, adquirir la propietat d'atreure el ferro. Una molla de rellotge, com que és d'acer trempat, s'imanta fàcilment.

### **Sinònims:**

1. magnetitzar, atreure.
2. hipnotitzar.
3. fascinar, seduir.



Olafur Eliasson

**Attraction**

2015

Meteorit, imant, fil d'acer

Olafur Eliasson ubica un meteorit suspès en mig de l'aire amb l'ajuda d'un imant.

El sòlid celeste, format per partícules metàl·liques, està ancorat a terra amb un fil de metall prim i es manté suspès amb l'ajuda de la força d'atracció d'un imant que penja del sostre.

Les longituds dels dos cables, el de l'imant i el del meteorit, no permeten que els dos elements es toquin, però no eviten que la parella es mogui en una subtil dansa antigraetat.

Els meteorits són una font d'inspiració poderosa per a Olafur Eliasson, que en el simple acte de tocar-los sembla que següents puguin comunicar la immensitat de l'espai.

Parla de l'equilibri entre la tecnologia i la natura i la poderosa atracció entre l'una i l'altra, a la vegada que ens dona a conèixer la verdadera natura metàl·lica del meteorit amb aparença de pedra.

## Impacte

1 1 m. [FIF] [LC] [MD] [DE] Xoc amb penetració.

1 2 m. [LC] Senyal que deixa aquest xoc.

2 1 m. [LC] Efecte produït per alguna cosa. L'impacte de la publicitat.

2 2 m. [LC] Impressió intensa causada per algú o algun esdeveniment.

### **Sinònims:**

impacció, xoc, cop, penetració, senyal, aürt.



Leah Raintree  
**A Falling Rock A Thrown Rock**  
2010

Leah Raintree documenta amb fotografies l'acció d'impactar una pedra contra una paret.

El títol fa referència a la distinció que Aristòtil fa entre l'impacte d'una roca quan el moviment és natural i quan el moviment és violent.

## inquietar

1 v. tr. [LC] Causar inquietud (a algú). Aquesta malaltia l'inquietava molt.

2 v. tr. [LC] No deixar estar tranquil·la (alguna persona o alguna bèstia). Li agrada d'inquietar les bèsties.

3 intr. pron. [LC] Sentir inquietud. No t'inquietis: no poden tardar a venir.

### **Sinònims:**

neguitejar, alarmar, pertorbar, agitar, excitar, intranquil·litzar, turmentar, alterar, trastornar, amoïnar, preocupar, anguniejar, desassossegat, esverat, impacientat.





Jimmie Durham  
**Head**  
2006

Jimmie Durham converteix pedres en caps amb la incorporació d'elements que recorden les parts del rostre humà, els ulls, la boca o les orelles.

Com a les antigues cultures, el fet de transformar pedres en rostres els dona una dimensió mitològica i ritual. En una manera de fer ancestral ens mostra una visió innocent i naïf, però carregada de ritus, creences i cultes inherents a la raça humana.

## invertir

1 1 v. tr. [LC] [MT] Posar en una direcció oposada, col·locar en un ordre oposat. Invertir una figura. Invertir els termes d'una proposició.

1 2 v. tr. [LC] [FS] Substituir per l'oposat (un ordre, una disposició, una direcció). Invertir l'ordre dels termes.

2 1 tr. [LC] [ECT] Esmerçar (diners) en béns no fungibles, especialment els dedicats a la producció. Per a salvar aquesta empresa, hauríem d'invertir-hi molts milions. Si vols invertir, compra aquestes accions. Caldrà invertir en nova maquinària.

2 2 tr. [LC] per ext. Invertir temps i esforços en un projecte.

### **Sinònims:**

1. canviar, alterar, capgirar, tombar, commutar, transposar.
2. esmerçar, posar, comprar, col·locar.

Leah Raintree ubica sota la finestra de la sala d'exposicions del Lo-



Leah Raintree  
**Shore**  
2011

wer Manhattan Cultural Council's Arts Center una muntanya de pedres provinents d'unes barraques militars recentment demolides. El canvi d'ubicació canvia completament el sentit. Les pedres, que a l'exterior eren elements de protecció, s'han convertit en invasores de l'espai. El que era una defensa ara és un atac.



## motoritzar

- 1 v. tr. [TRG] [LC] [EI] Proveir d'un motor mecànic.
- 2 v. tr. [TRG] [LC] Dotar de mitjans de transport automòbil. Motoritzar el camp. Motoritzar l'exèrcit.
- 3 [LC] estar motoritzat Posseir un vehicle automòbil per als desplaçaments propis.



Alicja Kwade  
**Stellar Day** (23 hores, 56 minuts,  
4.099 segons)  
2015  
Pedra, motor  
60 x 100 x 115 cm

Alicja Kwade ubica una pedra de grans dimensions damunt un motor que, a un ritme gairebé imperceptible, fa girar la roca 360° en quasi 24 hores.

La pedra sembla recolzada de manera natural al terra de la sala d'exposicions, res fa pensar que està suspesa damunt un motor.

Com en la majoria de les seves instal·lacions, l'artista força l'espectador a observar i qüestionar-se la realitat fent referència al cicles naturals i al moviment de la terra.

## mutació

v. tr. [LC] Posar en un lloc determinat.

1 f. [LC] Canvi, mudament, especialment de decoració en el teatre.

2 f. [BI] Alteració permanent d'un o més caràcters hereditaris com a conseqüència d'un canvi en el material genètic d'una cèl·lula, que es transmet a les cèl·lules filles.

3 f. [MU] Evolució de la tessitura de la veu, especialment quan els nens es fan homes.

4 1 f. [MU] Canvi d'hexacord en el cant pla.

4 2 f. [MU] Transformació de la resposta de la fuga per tal de mantenir el pla de relacions entre la tònica i la dominant.

### **Sinònims:**

canvi, mudament.





Clarissa Tossin

**Portuguese Vowels**

2008

Sucre

8 x 10 x 8 cm aprox cada una

Clarissa Tossin realitza pedres amb sucre. Les pedres opaques apareixen transparents i càlides, de color groc. Canvia la composició i el material fent veure un objecte dur, pesat i opac en una forma translúcida, lleugera, fràgil i dolça demostrant que l'aparença d'un objecte és molt diferent en funció del material que el forma. Aquestes petites pedres estan més a prop de les palletes d'or que de les pedres.

## naturalitzar

1 1 v. tr. [LC] [DR] Fer ciutadà d'un estat (algú que no n'és natural).  
El Govern vol naturalitzar els estrangers.

1 2 intr. pron. [LC] Obtenir la ciutadania d'un estat.

1 3 v. tr. [LC] Aclimatar completament (una espècie animal o vegetal). Moltes espècies que l'ésser humà ha naturalitzat s'han estès amb rapidesa sobre nous països.

1 4 v. tr. [LC] [FL] Adoptar com a natiu o vernacular. Naturalitzar un mot.

2 tr. [LC] Fer natural, menys artificial.

### **Sinònims:**

acostumar, habitar, arrelar, adaptar, aclimatar, avesar, familiaritzar.



Olafur Eliasson

**Riverbed**

2014

Aigua, basalt blau, basalt, lava, pedra, fusta, acer, mànegues, bombes, aparell de refrigeració

Louisiana Museum of Modern Art

Olafur Eliasson converteix l'interior d'un museu en un espai natural ple de pedres per on circula l'aigua.

Els espectadors caminen per damunt del paisatge recreat dins el museu amb una actitud reflexiva que no tenen quan ho fan en l'espai natural.

Natura i artifici s'ajunten per fer-nos conscients que la natura mereix ser contemplada com a obra d'art.

## **numerar**

v. tr. [LC] Marcar amb números successius (les coses d'una sèrie). Les cadires d'aquest rest encara no han estat numerades.

### **Sinònims:**

foliar, paginar, xifrar.



Mel Bochner juga amb l'origen llatí de dues paraules: càlcul, que significa pedra, i dígit, que significa dit.

L'artista manifesta que cal fer una intervenció, ni que sigui petita, per convertir un element en escultura.

En aquesta obra intervé les petites pedres blanques de manera molt simple. Les ordena i les recompta escrivint al terra els números que remetien als dits de les mans.

Mel Bochner

**5 pedres, 4 espais**

1972

Pedres, guix

## pintar

**1 1 v. tr.** [LC] [AR] Revestir d'una capa de color. *Pintar les portes d'una casa, els ferros d'una reixa. Pintar de blau, de vermell. Pintar-se les ungles.*

**1 2 v. tr.** [LC] Maquillar. *Pintar-se la cara, les pestanyes, els ulls, etc.*

**2 1 tr.** [LC] [AR] Representar en una superfície per mitjà de colors. *Pintar un paisatge.*

**2 2 tr.** [LC] per ext. *La imatge dels objectes es pinta a la retina.*

**2 3 tr.** [LC] Descriure. *No és tan boig com el pintes. Ell, això, ens ho pinta molt fàcil, però ja veureu com no ho és gens. L'autora ha pintat admirablement els costums d'aquella gent.*

**2 4** [LC] **no pintar-hi res** No tenir-hi cap paper, no importar, no significar res. *Tu, aquí, no hi pintes res.*

**2 5** [LC] **pintar la cigonya** Fer creure el que no és.

**3 tr.** [IT] Estampar (teixits), especialment a mà.

### Sinònims:

1. acolorir, acolorar, colorar, repintar, tenyir.
2. representar, retratar.
2. descriure, ressenyar.
3. significar, valer.





Lionel Estève

**I would like to know more**

2009

Pedra, aquarel·la, vernís acrílic

27 x 35 x 35 cm

Lionel Estève pinta una pedra amb aquarel·la com si estigués submergida dins l'aigua d'un riu fictici. Les alteracions ens ubiquen en espais imaginaris.

La pintura damunt la pedra ens fa veure l'aigua amb tota claredat construint una metàfora poètica.

## plaçar

v. tr. [LC] Posar en un lloc determinat.

### **Sinònims:**

destinar, situar, col·locar.



L'escultor minimalista Carl André fa visibles pedres del riu del davant del museu només amb el fet de plaçar-les damunt uns blocs de ciment. El conjunt de pedres evoquen el paisatge exterior d'una manera misteriosa.

La natura és elevada a categoria d'art i ens fa reflexionar sobre la nostra incapacitat d'observació en no apreciar la bellesa d'una pedra quan es troba enmig del paisatge i admirar-la quan entra dins un museu.

Carl André  
**Block & Stone #35**  
 1973  
 Pedra, ciment  
 30 x 30 x 19 cm

## polir

1 v. tr. [LC] [IMI] [IMF] Fer llisa i lluent (alguna cosa) fregant-la. Polir el marbre, el vidre. Polir fusta, fullola.

2 tr. [LC] Donar (a alguna cosa) tota la correcció, la perfecció, possibles, donant-li l'última mà, revisant-la acuradament. Polir un escrit.

3 tr. [LC] Llevar la rusticitat (a algú), instruir-lo en el tracte civil, cortès. Aquest fill vostre és un animalàs: tindreu feina a polir-lo.

4 tr. [LC] pop. Robar. Li han polit la bossa i s'ha quedat sense diners.

5 1 tr. pron. [LC] pop. Vendre's (alguna cosa). S'ha polit la casa i el cotxe.

5 2 tr. pron. [LC] pop. Gastar-se els diners, la hisenda. En quatre dies s'ha polit els estalvis de tots aquests anys.

### **Sinònims:**

1. enllustrar, allisar, aplanar, brunyir, brillantar, enlluentar, enlluentir, fregar, esmerilar.

2. revisar, perfeccionar, retocar, esmenar, corregir, refinar, purificar.

3. educar, alligonar, instruir.

4. robar, afanar, furta, pispar, rampinyar, rapinyar.



Lucy Skaer talla i poleix tres pedres calcàries de la ciutat Lithograph d'Iowa per denunciar que s'ha convertit en una ciutat fantasma en desaparèixer el procés litogràfic a conseqüència de l'evolució de les arts gràfiques.

La ciutat va ser creada a principis del segle dinou com a residència per a treballadors de pedreres que excavaven la pedra calcària de gra fi, àmpliament utilitzada en litografia en aquell moment, però aviat substituïda per plaques metàl·liques.

Skaer sembla preguntar-se: Quines narracions podrien haver estat transmises a través d'aquestes pedres si s'haguessin excavat abans que la tecnologia canviés?

Lucy Skaer

**American Images**

2014

Tres pedres calcàries de Lithograph City, tallades i polides

Instal·lació

## rebaixar

1 1 v. tr. [LC] [AQ] Fer més baix de nivell, d'alçària, de gruix, d'import, de grau. Rebaixar una factura. Rebaixar un arc, una volta. Rebaixar l'autoritat del Govern. Rebaixar un terreny.

1 2 v. tr. [IQA] Sotmetre (les pells o els cuirs) al rebaixatge per tal d'igualar-ne el gruix.

2 1 tr. [LC] Estimar (alguna cosa) per dessota del seu valor. Rebaixar els mèrits d'altri.

2 2 tr. [LC] Humiliar.

2 3 intr. pron. [LC] L'orgull no li permet rebaixar-se a demanar-li perdó. Rebaixar-se davant els poderosos.

### **Sinònims:**

1. abaixar, disminuir, aprimir, llimar, escurçar, tallar, minvar, reduir, retallar, empètitir.

2. descomptar, deduir, treure, abaratir, rebatre, desvalorar.

3. humiliar, abaixar, denigrar, vexar, avergonyir, degradar.





Pablo Picasso  
**Visage**  
1946

La simplicitat dels dibuixos de Pablo Picasso apareixen damunt aquesta petita i arrodonida pedra de riu en forma de rebaix formant els trets bàsics d'un rostre.

## reduir

**1 v. tr.** [LC] Tornar al seu lloc o estat natural, especialment en medicina. Reduir una dislocació, una luxació, una fractura.

**2 tr.** [LC] [QU] [IQ] Portar a un cert estat o condició (una substància) molent-la, batent-la, etc. *Reduir el gra a farina. Reduir a pols una substància. Reduir una cosa a cendra.*

**3 tr.** [MT] Canviar la forma, la denominació, (d'una expressió, d'una quantitat) sense canviar-ne el valor. *Reduir fraccions a un comú denominador. Reduir euros a cents, lliures a unces, canes a metres.*

**4 tr.** [FS] Explicar (una realitat d'un nivell considerat superior) en termes d'un altre nivell considerat inferior. *Reduir els fenòmens biològics a fenòmens químics.*

**5 1 tr.** [QU] En quí., fer disminuir el nombre d'oxidació (d'un element) en un ió o en una molècula per captació d'un o més electrons.

**6 tr.** [LC] [HO] *Espessir (un líquid) per evaporació. Deixeu reduir la salsa a la meitat.*

**7 1 tr.** [LC] Disminuir 1 . *Reduir les despeses. Reduir els preus de venda. Reduir la ració diària. Reduir les dimensions d'un objecte. Reduir l'obra a dues-centes pàgines.*

**8 tr.** [LC] Portar (algú) a sotmetre's, a una condició desagradable. *Reduir algú a l'obediència, al silenci. Veure's reduït a la misèria, a demanar caritat.*

**9 intr. pron.** [LC] **reduir-se un afer en allargs** Restar sense compliment amb contínues dilacions.

### Sinònims:

1. tornar, neutralitzar.
2. convertir, transformar, condensar, esmicolar, circumscriure.
3. disminuir, minvar, empetitir, escurçar, decreïxer, rebaixar, minorar, devaluar, desvalorar, abreujar, abreviar, limitar, afeblir, sintetitzar, alleugerir, comprimir, podar, esporgar.
4. sotmetre, obligar, constrenyer, forçar, acorralar.



Francis Alÿs, en una acció performativa, arrossega un bloc de gel pels carrers de Ciutat de Mèxic durant 9 hores fins que aquest desapareix completament.

Amb una acció quotidiana parla de dualitats, calor i fred, vida i mort, erosió i desgast.

Francis Alÿs

**Paradoja de la praxis**

1997

Bloc de gel

Acció a Ciutat de Mèxic

## situar

**1 1 v. tr.** [LC] Posar, establir, (algú o alguna cosa) en un indret. *Han situat la casa al cim d'un turó, a la vora del riu.*

**1 2 intr. pron.** [LC] *L'acció se situa en un cafè de mariners.*

**1 3 [LC] situar algú als núvols.**

**2 tr.** [LC] Determinar la situació (d'alguna cosa). *Per més que s'esforçava no podia situar el refugi sobre el mapa.*

**3 intr. pron.** [LC] Aconseguir una bona situació. *Cal situar-se per poder treure tot el partit possible de les circumstàncies.*

### Sinònims:

1. posar, establir, col·locar, emplaçar, instal·lar, assentar, setiar, dipositar, acomodar, apostar, plantar, estacionar.
2. localitzar, determinar.



Jana Sterbak situa una pedra a l'esquena com si fos una motxilla pesada. En posar corretges a la pedra uneix dos elements dissímils. Aquesta obra ens remet al mite de Sísif, condemnat pels déus a realitzar una tasca absurda, pujar perpètuament una pedra fins al cim d'una muntanya, només perquè tornés a caure rodant fins a la vall, des d'on l'havia de recollir i empènyer novament fins al cim i així indefinidament.



Jana Sterbak  
**Sisyphus sport**  
 1997

Pedra, tires de pell, sivelles de metall

60 kg

50 x 36 x 25 cm

## tallar

1 1 v. tr. [LC] Destruir la continuïtat (d'alguna cosa) fent-hi entrar, o com fent-hi entrar, un instrument de vora afilada. M'he tallat el dit amb un vidre.

2 1 tr. [LC] Dividir en parts (alguna cosa) amb un instrument de vora afilada. Tallar pa. Tallar un formatge en deu trossos. Tallar un vidre amb un diamant.

3 1 tr. [LC] Separar (una part) d'una cosa amb un instrument de vora afilada. Un cirurgià, tallar un braç a algú. Tallar una llesca de pa. Tallar una branca d'un arbre. Tallar el cap a algú.

4 1 tr. [LC] [IMI] Donar, tallant, una forma determinada (a alguna cosa). Tallar un diamant. Tallar-se les ungles. Tallar-se els cabells a la romana.

5 1 tr. [LC] Una cosa, travessar en creu (una altra cosa).

6 1 tr. [LC] Fer més clara, menys viscosa, (una mescla líquida).

7 tr. [ECT] Sotmetre a una talla o impost.

8 tr. [LC] [JE] En el joc del monte, del bacarà, etc., distribuir (les cartes).

9 tr. [LC] Mesurar la talla o estatura (d'algú).

### Sinònims:

1. dividir, separar, escindir, seccionar, trencar, fendre, fendir, segar, esquinçar, escapçar, arranar, partir, trinxar, llescar, guillotinar, esquillar, tondre, xollar, talar, podar, esporgar, escalabornar.
2. travessar, intersecar, traspasar, encreuar.
3. interrompre, parar, aturar, deturar.
4. aclarir, aigualir, rebaixar.
5. treballar, afaïonar, esculpir, entallar, entretallar, llavorar.
6. distribuir, repartir.
7. mesurar.





Alicja Kwade recull pedres que troba als carrers de Berlín i les fa tallar i polir per un expert seguint la tècnica clàssica de tallar pedres precioses, seleccionant el tall amb l'objectiu de perdre la menor quantitat de material.

En aquesta obra converteix en valuoses aquelles pedres que ni tant sols veiem. Tallades i polides mostren una varietat de colors que normalment no s'aprecia. D'una manera molt subtil ens fa reflexionar sobre els elements naturals que ens envolten, és una exaltació del materials humils.

Alicja Kwade

**Bordsteinjuwelen**

2008-2012

Pedres trobades als carrers de Berlín.

Mides variables

## tenyir

1 v. tr. [LC] [IMI] [IQ] [IT] Impregnar d'una matèria colorant. Tenyir fil, llana, seda. Tenyir els cabells amb alquena. La tintura de iode te-nyeix el midó de blau o morat.

2 v. tr. [LC] [IT] Canviar el color (d'una tela, d'un drap, etc.). Fer-se tenyir de negre un vestit. Tenyir-se els cabells.

3 v. tr. [LC] per ext. Denses nuvolades tenyien el cel de negre. Aquell esdeveniment es va tenyir de tragèdia.

### **Sinònims:**

tintar, acolorir, colorar, banyar, cobrir



Kris Martin  
**Prometheus**  
2017  
Pedres trobades  
18 x 36 x 20 cm

Kris Martin ubica una pedra de color marró rica en partícules de ferro damunt una pedra de color gris i deixa que la pedra superior tenyeixi la inferior.

El resultat d'aquesta acció ens parla de la influència dels diferents elements durant el temps que estan en contacte.

## trencar

1 1 v. tr. [LC] Fer trossos o fragments (alguna cosa dura) colpint-la, prement-la. Trencar un vidre, un mirall, un plat. Trencar pedra. Trencar ametllons, avellanes, nous, pinyons. Trencar fusta. Trencar-se algú algun os. Trencar-se un braç, una cama.

2 1 tr. [LC] no haver trencat mai cap plat Expressió que s'aplica a la persona que, per la seva aparença, hom diria que és incapaç de fer cap malifeta.

3 1 intr. pron. [LC] [MD] [AGR] Herniar-se.

4 tr. [IT] En els acabats, fer perdre l'encarcamament (a una roba apres-tada) masegant-la en tots sentits.

5 1 tr. [LC] Interrompre. Trencar la conversa. Trencar les raons d'algú. Un riu, un mur, trencar el camí.

6 1 tr. [LC] Iniciar una acció. La processó va trencar la marxa. Qui trencarà la dansa?

7 intr. [LC] Canviar bruscament de direcció. Allí el camí trenca a l'esquerra. Quan sereu al molí, trenqueu a la dreta per un caminó que travessa la riera.

### Sinònims:

1. rompre, esberlar, esqueixar, badar, fragmentar, fracturar, petar, fendre, fendir, obrir, esquerdar, partir, esmicolar, esbocinar, trinxar, esbotzar, esclafar, esclofollar, desfer, trossejar, destrossar, destruir, especejar, rebentar, fer malbé, malmetre, espatllar, desballestar, esgavellar.

2. renyir, separar-se.

2. interrompre, tallar, parar, aturar, deturar.

3. girar, torçar, tombar, virar.



Olafur Eliasson  
**The broken stone series**  
 1997

Col·lecció d'imatges de pedres trencades d'Olafur Eliasson.

Aquest conjunt d'imatges de pedres mostren la mirada de l'artista a la natura, fent visibles accidents naturals que habitualment passen desapercebuts.

Ens demostra que tots els materials, fins i tot els més durs tenen el seu punt dèbil. La majoria d'aquestes pedres s'han trencat per la transformació de l'aigua en gel. L'aigua entra en les esquerdes i en congelar-se augmenta de volum i pot fins i tot rebentar-les.

## versió

1 1 f. [LC] [FL] [FLL] Traducció d'un text d'un idioma a un altre, tant en el sentit escolar com en el sentit de recreació artística. Versió llatina. Versió literal. La versió que Carles Riba feu de l'Odissea és una obra cabdal de la poesia catalana. Versions de Hölderlin.

1 2 [LC] [JE] versió subtítulada Adaptació d'un film conservant l'audiència de la seva llengua original i traduïda per mitjà de subtítols.

2 1 f. [LC] Manera de referir una cosa contraposada a una altra manera, manera d'interpretar els fets. Ell va donar una altra versió de l'afer.

2 2 f. [LC] [FLL] [AR] Estat d'un film, d'una obra literària, artística, etc., que ha sofert modificacions. D'aquesta novel·la, se'n coneixen quatre versions. La versió original d'un film.

3 1 f. [MD] En med., acció o cosa que presenta desviació.

3 2 f. [MD] Desviació d'un òrgan cap endavant, cap endarrere o cap als costats.

3 3 f. [MD] En obstetrícia, operació manual per a tombar el fetus en l'úter quan es presenta malament per al part.

### **Sinònims:**

traducció, interpretació, adaptació.





Alicja Kwade  
**No Fear** (Lutetia, Mathilde,  
Gaspria, Ida, Eros i Steins)  
2012  
Pedres artificials  
Mides variables

Alicja Kawade realitza pedres artificials forçant l'espectador a contemplar la naturalesa dels objectes i a qüestionar el que realment és veritable en la realitat que ens envolta.

## **xocar**

1 v. intr. [LC] Una cosa, topar, especialment d'una manera violenta. El cotxe va anar a xocar contra un arbre. Xocar dos vehicles, dues boles.

2 1 intr. [LC] Venir de nou, sorprendre vivament com a cosa inesperada. Em xoca que ell, sabent que ella és aquí, no comparegui.

2 2 intr. [LC] Fer gràcia pels seus acudits, les seves sortides, etc. Em xoca molt amb els seus acudits.

### **Sinònims:**

1. topar, colpir, aürtar, petar, col·lidir, retopar, pegar, picar, batre, esclafar-se.
2. estranyar, meravellar, sorprendre, admirar, venir de nou, fer gràcia.



Jimmie Durham  
**Still life with Spirit and Xitle**  
2007

Jimmie Durham ubica una pedra de grans dimensions damunt un cotxe que té el sostre xafat a causa de l'impacte. Amb molt sentit de l'humor i ironia la pedra apareix amb els ulls i la boca dibuixats.



**ALTERACIONES**  
CONCLUSIONES





Un cop tancat l'estudi sobre ALTERACIONS, després d'haver fet un recorregut per les maneres diferents de treballar-les, podem extreure'n algunes conclusions, tot i que sempre s'han de considerar de manera molt subjectiva. També inclourem, disseminades dins d'aquestes, anotacions que apareixen a l'interior de la tesi ressaltades a mode de titulars.

Per començar cal dir que les alteracions han estat el fil conductor per fer una lectura en profunditat d'obres d'art, la qual ens ha permès entendre l'acció d'alterar en dos sentits:

1. Com a transformació de la qualitat actual
2. Com a transformació en alguna cosa diferent

El significat d'alteració indica que, malgrat ser concebuda com a una transformació radical d'un "ésser", el seu resultat no anul·la mai el que hi havia abans. En totes les escultures que hem analitzat es demostra que malgrat les alteracions no es perd el punt de partida.

Hem seleccionat i aprofundit en l'estudi d'obres artístiques d'un ventall molt heterogeni d'autors on hi ha representants de diferents procedències culturals, diferents continents i diferents religions amb l'objectiu de buscar singularitats i especificitats en la realització d'obres artístiques fetes a partir d'alterar alguna de les seves característiques.

I el primer que hem constatat és que quan els artistes treballen les alteracions no existeixen fronteres geogràfiques, culturals ni plàstiques. No importa quin és el seu origen, ni quina és la seva cultura o

en quin continent han nascut. Tots ells es plantegen aspectes comuns i similars a les fonts de creació actuals com per exemple: les estructures socials, la dissolució de les fronteres, els problemes politico-socials, les qüestions d'identitat o raça, les realitats emocionals, el diàleg intercultural, les preocupacions ambientals, etc.

## Les alteracions

### transmeten les nostres realitats

Els artistes han dut a terme les alteracions utilitzant materials, tecnologies i procediments autòctons del seu entorn cultural i territorial. Això demostra la importància d'estudiar de manera exhaustiva la trajectòria de l'artista, conèixer les seves referències biogràfiques, les seves influències i la seva realitat cultural per entendre millor la sensibilitat que impregna totes i cada una de les seves obres. Sigui quin sigui el material o procediment utilitzat, totes acaben tenint una aura similar que fa que identifiquem l'autor sense dificultat.

La principal diferència la trobem en la manera d'utilitzar les referències culturals, les influències socials i els recursos dels respectius llocs d'origen. La combinació d'aquests factors, sumada a la realitat personal de cada artista, enriqueix i singularitza els resultats plàstics de les obres alterades.

També aquest fet ens permet establir connexions interessants entre

## Les alteracions

### narren històries

artistes: del mateix gènere però de cultures diferents, de la mateixa zona geogràfica però amb sensibilitat diversa, etc.

Així veiem similitud en la manera com tres artistes dones que pertanyen a tres realitats culturals diferents: Mimi Parent, Jana Sterbak

i Mona Hatoum, treballen un mateix material: el cabell humà, amb les mateixes connotacions; o com dos artistes homes del mateix país amb mirades i sensibilitats diferent: Alberto Baraya i Oscar Muñoz, tenen una actitud similar davant el fet d'alterar.

Al llarg d'aquest estudi hem vist que el verb alterar pot equiparar-se a tots els sinònims que comporten una acció que modifica les característiques materials, formals, de dimensió i del context espacial.

## Les alteracions generen noves interpretacions

En estudiar les alteracions hem trobat trets comuns en tots els artistes:

- La curiositat i la intuïció com a motors que animen a fer, treballar, investigar i transformar.
- La voluntat de comunicar i emocionar a través d'hibridar materials i procediments.
- La creativitat com a eina que els permet fer connexions sorprenents.

Observar i analitzar les respectives pràctiques artístiques ens ha permès verificar que alterar és un recurs plàstic habitual i molt recurrent, però en certa manera subliminal en el sentit que s'utilitza de manera intuïtiva més que de manera conscient.

Hem notat que tots els artistes han utilitzat les alteracions amb els mateixos objectius:

- Per construir metàfores que transcendeixen el propi artista.

La metàfora pot sorgir arran d'un canvi en el procediment, en les

maneres de fer, en el material, en l'evolució de la forma, en la modificació de la relació entre totes les parts, en la unió de dos o més elements diferents.

La seva potència està en el fet que permeten abastar nous significats, afegir valor simbòlic, aclarir l'objectiu essencial, construir i generar símbols.

### Les alteracions construeixen metàfores

Les metàfores són com un llenguatge obert, sense límits que dibuixen situacions històriques, culturals, laborals i polítiques sense ser massa explícites.

- Per referir-se a la seva identitat i realitat personal. Vida és art i art és vida, un cercle que s'autoalimenta.

Sovint l'artista deixa marques de la seva presència en forma d'intervencions manuals com marques i ferides als materials.

- Per parlar d'alteritat, entenent aquest terme com la relació amb els altres o com la condició de ser l'altre o ser diferent; com la divisió entre jo i un altre o entre nosaltres i ells. Aquest altre té costums, tradicions i representacions diferents; això forma part d'ells i no de nosaltres. L'alteritat de la que parla l'artista implica posar-se al lloc d'aquell altre, alternant la perspectiva pròpia amb l'aliena.

Si traspassem el concepte d'alteritat, entenem la hibridació i l'enri-

### Les alteracions per substitució i imitació aporten noves significacions

quiment que suposen els diferents altres com una manera de posar diferents singularitats cara a cara. Si l'artista té voluntat d'alteritat la integració serà harmònica ja que cada part respectarà l'altra. Si la

relació d'intercanvi i enriquiment és pobra entenem que hi ha poca "alteritat".

Aquestes situacions les veurem de manera molt clara més endavant en les relacions entre materials.

## Les alteracions parlen de procés i de transformació

Un altre punt que hem observat és que els autors han fet el seu procés artístic de maneres molt diverses:

- Amb gestos espontanis, impulsos inconscients i amb accions quotidianes com les accions reivindicatives d'Allora & Calzadilla, amb mossegades com en les escultures de Janine Antoni, dibuixant amb aigua i mullant els terrossos de sucre amb cafè en el cas d'Oscar Muñoz, despenyant melenes com en les fotografies de Naia del Castillo, fent boles amb els cabells que cauen de l'espessa melena de Mona Hatoum, recollint plàstics de colors per fer mosaics com fa Tony Cragg o caminant damunt la gespa i arrencant margarides en el cas de Richard Long.

- Seguint tradicions i treballant els processos artesanals propis dels països i cultures d'origen. El retorn a l'artesanaria, a la capacitat de fer amb "tradició" com a mètode de creació, capgira la noció del que és l'originalitat. Com hem vist en les obres de ceràmica i els mobles de fusta "transformats" d'Ai Weiwei, en les escultures realitzades amb processos artesanals "mutats" típics de Portugal de Joana Vasconcelos i en les delicades cases de seda "desubicades" de Do-Ho Suh, per citar només tres exemples.

- Creant a partir de l'atzar o deixant que aquest creï per a l'artista com en les reaccions en cadena de Peter Fischli i David Weiss, les

improvisacions de Rikrit Tiravanija i Gabriel Orozco i en les actituds iniciadores de la Família Boyle i Alberto Baraya.

- Aprofitant el pas del temps, com en les obres de Javier Pérez, les accions d'On Kawara, el redibuixar d'Oscar Muñoz o el caminar de Francis Alÿs. L'estudi d'aquesta tesi se centra especialment en aquests dos àmbits de treball creatiu: els que fan referència al material i a la dimensió en contextos espacials.

## Les alteracions criden l'atenció

Si ens fixem en els materials arribem a una conclusió que és de suma importància: cal ser conscients de la significació que cada material porta implícita: la seva capacitat expressiva i la seva càrrega simbòlica; els materials poden ser neutrals i poderosos al mateix temps. Els materials no són innocents i estan íntimament connectats al con-

## Les alteracions de material amplifiquen significats

cepte de l'obra. En substituir un material per un altre, les connotacions i la simbologia del nou material se sumen a les del primer, augmentant exponencialment les possibilitats combinatòries i les capacitats expressives del resultat.

Amb les alteracions de material, les característiques d'un passen a l'altre

Aquestes alteracions són extremadament eficaces per transferir significats, per materialitzar el que és immaterial, com per exemple: el



pas del temps, l'envelliment, la desaparició, el renéixer, la innocència, la corporeïtat i la desintegració, la memòria i l'oblit, el que és efímer i el que és etern, la vida i la mort.

Les alteracions  
posen en contacte  
simbologies oposades i les concilien

És habitual el traspàs de les connotacions explícites de materials, recursos i procediments a formes i materials que tenien connotacions oposades. Materials i procediments de l'àmbit tradicionalment femení s'han utilitzat per domesticar i feminitzar l'imaginari amb connotacions masculines o s'ha utilitzat un material estable, permanent, durable i inalterable per representar, reflexionar i immortalitzar el contrari, allò que és efímer, el memento mori.

Respecte a l'àmbit de la dimensió, hem vist diverses estratègies per alterar la seva percepció. A través de la insistent repetició d'un objecte petit i l'exagerada multiplicació disposada en un espai transformen l'escala i transmeten una sensació de grans dimensions. Altres obres tenen la capacitat de convertir l'espectador en un ésser molt petit o al contrari, en un ésser gegant.

L'escala reduïda fa que vegem els objectes com d'un altre món, d'una altra realitat, converteix allò ordinari en quelcom preciós, en objectes plens de poesia i màgia. En empetitir formes que habitualment són més grans, s'aconsegueix que la raó no les entengui i passin a formar part d'un altre nivell de comprensió.

L'escala reduïda també provoca tendresa perquè ens connecta a mons onírics, mons de l'imaginari infantil, on el que és minúscul

s'amplifica, ressaltant aspectes que es trobaven en un segon pla. Es traspassa el llindar de la consciència per endinsar-se en les poètiques del subconscient tan explorades pels surrealistes. Així també ens situa en la perspectiva del temps, com la mirada del passat allunya la realitat, com més enrere mirem més lluny i petit ho veiem. També observem que les alteracions de dimensió desperten sentiments diferents; si les obres són més grans que nosaltres es converteixen en una amenaça i si són més petites semblen més fràgils i demanden la nostra protecció.

En l'estudi de la tesi veiem també com les alteracions faciliten l'antropomorfisme, que és el resultat de substituir objectes per persones o el fet d'atribuir qualitats humanes als materials, objectes i coses inanimades.

## Les alteracions donen qualitats humanes als objectes

Durant l'anàlisi de les obres sovint s'han utilitzat expressions com "les obres parlen", "expressen", "ens diuen", "ens miren", "ens expliquen" atribuint-los qualitats humanes.

Les qualitats materials d'una obra d'art poden arribar a ser la reencarnació del cos per acabar identificant-lo amb nosaltres mateixos. Un material tou i suau ens parla de les emocions relacionades amb la suavitat i la tendresa, per citar només un exemple.

Les alteracions generen interès,  
comuniquen i  
activen la fantasia

## Les alteracions

originen noves relacions  
entre l'objecte i els espectadors

Les alteracions també són fruit de l'acció de jugar, són el resultat d'una diversió on l'espontaneïtat i la casualitat generen acoblaments, associacions i transformacions instintives amb molt sentit de l'humor. Aquests moments intuïtius són els que en alguns contextos serien considerats com a moments de genialitat, d'inspiració romàntica i misteriosa.

## Les alteracions

evolucionen els objectes i els donen vida pròpia

Les alteracions converteixen les escultures en insòlites i aconsegueixen capturar les mirades perquè visualment impacten. Recuperant expressions que els surrealistes van utilitzar pels seus objectes podem dir que les escultures realitzades "alterant" no avorreixen, comuniquen, et desperten, t'emocionen sorprenen, atrauen, inquieten, t'espanten, activen la fantasia...

Les alteracions poden esdevenir una òptima eina docent i pedagògica per introduir els estudiants en el territori de l'art, la qual he estat utilitzant en els meus últims anys d'experiència docent a la Facultat de Belles Arts.

Per acabar, l'estudi demostra l'atemporalitat, actualitat i vigència d'aquest recurs: alteracions. Un via àmpliament explorada pels surrealistes i els dadaïstes i que les produccions artístiques recents segueixen utilitzant com a estratègia per generar significat.

Es tracta d'un recurs que apropa l'art a la gent, que no es formula de manera crítica, ans el contrari, captiva mitjançant estratègies poètiques de lectura suggeridora.

### Les alteracions regalen significats

Les formes, els objectes, els materials i els procediments són fragments que aporten significat a una totalitat, com lletres que poden formar paraules. Les composicions artístiques que resulten de les alteracions s'articulen a manera de text generant frases que transmeten sentiments personals que esdevenen universals.

Les alteracions

ens ubiquen en espais imaginaris

despertem desig i

et mantenen despert

tenen la capacitat d'evocar  
moments fugissers

emocionen

generen converses





# **ALTERACIONES EPÍLEPTICAS**



De l'experiència com a esculptora i docent, he après la importància del compromís amb l'art que m'ofereix cada dia l'oportunitat d'expressar les meves inquietuds. No ets escultor a estones. No hi ha horaris ni moments, el desig de fer troba el moment d'iniciar una obra en qualsevol moment. Dibuixar i fer, passejar i fer, observar i fer, llegir i fer... la pràctica de l'artista només s'entén des de la constància del fer.

En aquest fer, les alteracions s'articulen com una obsessió captivant, com una oportunitat per parlar d'un mateix. Cal deixar-se sorprendre pels resultats, valorar la importància de l'error, de l'equivocar-se i tornar a començar; la importància de les segones oportunitats, com diria John Ruskin el "fracàs saludable".

En una tesi on s'ha parlat abastament sobre el fer, sobre la pràctica artística, sobre les accions i les alteracions, ressonen de manera molt especial "Las siete lámparas de la arquitectura" de l'escriptor romàntic John Ruskin, l'objectiu de les quals podem resumir en una frase: *Sàpiga el que ha de fer i faci-ho.*

Aquesta invitació a fer és clau en l'art i podem dir que és una de les conclusions més importants d'aquest estudi.

M'he pres la llibertat de fer una adaptació de les set làmpades com a cloenda d'aquest estudi:

1. La làmpada del sacrifici fa referència a la dedicació, a la voluntat de fer bé les coses, pel simple fet de fer-les bé encara que sigui per fer coses que no són necessàries.



2. La làmpada de la veritat ens afirma davant les dificultats, que ens fa avançar i resistir i ens anima a utilitzar els materials i recursos apropiats segons el missatge que ha de transmetre l'obra.
3. La làmpada del poder il·lumina el poder de la ment, de l'expressió i del ser abans que el fer per fer i de la voluntat cega.
4. La làmpada de la bellesa es troba en els detalls, en les formes, en la naturalitat de les unions i en les relacions entre les diferents parts.
5. La làmpada de la vida equipara la vida amb l'esperit de lluita, l'energia, la recerca de la perfecció i la sensibilitat, és la que impregna les obres d'emoció.
6. La làmpada de la memòria és el far que orienta gràcies a experiències anteriors, és la que imprimeix caràcter i guia la narració.
7. La làmpada de l'obediència dona importància a l'exemple de la pràctica i l'actitud dels mestres, més que en les seves obres en particular. Paternalitza l'energia de les coses, la bellesa i la perfecció.

Matilde Grau  
Juny 2017





# **BIBLIOGRAFIA**



Allora, J., Calzadilla, G., Ruf, B., University of Chicago. Renaissance Society, Serpentine Gallery, Kunsthalle Zürich., Amsterdam (Netherlands). Stedelijk Museum. (2009). *Allora & Calzadilla*. Zurich : JRP Ringier.

Ardila Luna, Ó. M., & Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. (2007). *La imposibilidad de la naturaleza : arte y naturaleza en el arte colombiano contemporáneo, 1991-2003*. Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá.

Bachelard, G., & Champourcin, E. de. (1975). *La poética del espacio*. México: FCE - Fondo de Cultura Económica.

Balseiro, M. L., Smith, M., & Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (1995). *Cocido y crudo : exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 de diciembre de 1994-6 de marzo de 1995*. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Bernadac, M.-L., Marcadé, B., & Centre Georges Pompidou. (1995). *Fémininmasculin : le sexe de l'art : [Grande Galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou]*. Paris : Gallimard/Electa.

Bourgeois, L., Lorz, J., Baere, B. de, Haus der Kunst München, (Moscow, R., Museo Guggenheim Bilbao, & Louisiana (Museum : Humlebæk, D. (2016). *Louise Bourgeois : estructuras de la existencia : las Celdas*. [Bilbao] : Museo Guggenheim Bilbao.

Bourgeois, L., Marcad, B., Bourgeois, L., & Morgan, S. (1960). Gramática de temores.

Breton, A. (1976). *Le Surréalisme au service de la révolution : collection complète, no 1 à 6, juillet 1930 à mai 1933*. Paris : Jean-Michel Place.

Breton, A., & Bosch, A. (1992). *Manifestos del surrealismo*. Barcelona : Labor.

British Council., Fundació Caixa de Pensions (Barcelona, S., Spain. Ministerio de Cultura., & Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros. Centre Cultural. (1986). *Entre l'objecte i la imatge : escultura britànica contemporània*. [Barcelona] : La Fundació.

- Carré d'art-Musée d'art contemporain (Nîmes), D., & Artium-Centro-Museo vasco de arte contemporáneo (Vitoria, E. (2002). *Javier Pérez : [exposition], Carré d'art, Musée d'art contemporain de Nîmes, 24 janvier-13 avril 2003, Artium, Centro-Museo vasco de arte contemporáneo, Vitoria, 21 mai-14 septembre 2003*. [Vitoria] : Musée d'art contemporain.
- Casañé, A. (2009). Bol d'Or. De molts un.
- Costa, T., Grau, M., & Montoriol, E. (2003). *Matilde Grau. lonely golden walk* (Galeria Es). Barcelona.
- Craig-Martin, M., & Walker, D. (2001). *Landscapes*. Dublin : The Douglas Hyde Gallery.
- Craig-Martin, M., Whitechapel Art Gallery., L., Rosenblum, R., & Craig-Martin, M. (1989). *Michael Craig-Martin : a retrospective, 1968-1989*. London : Whitechapel.
- De Micheli, M., & Linares, P. (2006). *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (2a ed.). Madrid : Alianza.
- Estève, L. 1967-, Della Poeta, R., Le Génissel, A., Zacharopoulos, D., & Blueproject Foundation. (2015). *Il Salotto : Lionel Estève, un nuage sur mes épaules [6 de marzo-7 de junio 2015]*. Barcelona : Blueproject Foundation.
- Estève, L., Paul, F., Poirier, M., & Baronian Francey (Gallery). (2011). *Lionel Estève*. Brussels : Baronian-Francey.
- Fernandes, J., & Museu Serralves. (2000). *Joana Vasconcelos : ponto de encontro = meeting point*. Porto : Museu Serralves.
- Fernández del Campo, E. (2006). *Anish Kapoor*. Editorial Nerea.
- Ferrater Mora, J. (2005). *Diccionario de filosofía*. Barcelona : [RBA Coleccionables].
- Foster, H., Hughes, G., & Buchloh, B. H. D. (2000). *Richard Serra*. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- Gadamer, H.-G. (1992). *Verdad y método : II* (2a ed). Salamanca : Sígueme.
- Gadamer, H. G., & Poca, A. (2000). *Elogio de la teoría : discursos y artículos*. Barcelona : Ediciones Península.
- Garden of Eden 2 : Joana Vasconcelos : 6 de novembre de 2009-7 de febrer de 2010, Aljub, Es Baluard*. (2009). Palma : Fundació Es Baluard, Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma.

González Orbegozo, M. (2005). *Gabriel Orozco*. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Halifax, J., & Hermsen, R. (2009). *Als sterven dichtbij komt : boeddhistische lessen over de dood*. Ten Have.

Hatoum, M., Garb, T., Glencross, J., Antoni, J., Centro Galego de Arte Contemporánea., & Centro de Arte de Salamanca. (2002). *Mona Hatoum*. [Salamanca] : Centro Galego de Arte Contemporánea.

Hatoum, M., & Zegher, M. C. de. (2012). *Mona Hatoum : projecció [Fundació Joan Miró, Barcelona del 22 de juny al 24 de setembre de 2012]*. Barcelona : Fundació Joan Miró.

Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona : Serbal.

Heidegger, M., Cortés, H., & Leyte, A. (1995). *Caminos de bosque*. Madrid : Alianza.

Hemmert, H., & Centro Galego de Arte Contemporánea. (1998). *Hans Hemmert : 22 outubro-13 decembro 1998*. [Santiago de Compostela] : Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.

Hernández Chong Cuy, S., & Americas Society. (2005). *Allora & Calzadilla*. New York : Americas Society.

Interview – Hans Hemmert — Nextart Gallery & Editions. (n.d.).

Jana Sterbak : *Intensitat : I want you to fell the way I do (Vull que sentis el que sento jo) [Exp.Sala Montcada de la Fundació &quot;la Caixa&quot;, Barcelona, 27.4-23.5/1993]*. (1993). Barcelona : Fundació “la Caixa.”

Jiménez, C., Olmo, S. B., Alvarez, L., Rodríguez Aguilar, M. I., & Muñoz, O. (2009). *Óscar Muñoz : documentos de la amnesia*. Badajoz : Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

Krauss, R. E., & Brotons Muñoz, A. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid : Akal.

La contra, 16 desembre. (2009). *La Vanguardia*.

Levenson, S. (2010). *El plan era perfecto*. (A. Gallery, Ed.).

Lévi-Strauss, C. (1964). *Le cru et le cuit*. México: Plon.

Levy, A. (2011). Ai Weiwei. *Domus*, (947), 4–5.

Lombardo, G. (2008). *La estética antigua*. Boadilla del Monte (Madrid) : A. Machado Libros.

- Macel, C., Temkin, A., Fer, B., Allain, J.-F., Impr. Deckers-Snoeck), P., & Byrd, A. (2010). *Gabriel Orozco : [exposition] Centre Pompidou, Galerie sud, 15 septembre 2010-3 janvier 2011*. Paris [Éditions du Centre Pompidou]; Centre Pompidou.
- Man Ray, 1890-1976., L'Ecotais, E. de., Breton, A., Heiting, M., & L'Ecotais, E. de. (2001). *Man Ray, 1890-1976*. Köln [etc.] : Taschen.
- McDonough, T. (2008). Use What Sinks. *Art in America, January*.
- Montoriol, E. (2000). *Paisatges interiors*.
- Montoriol, E. (2001). Batecs de dolOR.
- Morgan, J., & Orozco, G. (2011). *Gabriel Orozco*. London : Tate.
- Mundy, J., Ades, D., & Gille, V. (2001). *Surrealism : desire unbound*. London : Tate Publishing.
- Muñoz, Ó., Roca, J., & Wills Londoño, M. (2012). *Óscar Muñoz : protografías*. Medellín : Museo de Antioquia.
- Ottinger, D., & Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (Paris). (2013). *Dictionnaire de l'objet surréaliste [exposition, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 30 octobre 2013-3 mars 2014]*. Paris : Gallimard.
- Pallasmaa, J. (1936-), Puente, M., & Muro, C. (2014). Los ojos de la piel : la arquitectura y los sentidos.
- Pallasmaa, J., & Puente, M. (2012). *La mano que piensa : sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, SL.
- Perejaume. (2015). *Paraules locals*. [Barcelona] : Tushita edicions.
- Perejaume. (1999). *Perejaume : dejar de hacer una exposición*. Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Perejaume, & Bercedo, I. (2011). *Ai Perejaume, si veies la munió d'obres que t'envolten, no en faries cap de nova!* Barcelona : Obra Social de CatalunyaCaixa.
- Pérez, J. (n.d.). *Javier Pérez : Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, 21 de octubre de 2004 - 17 de enero de 2005*. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 004.



- Piguet, P., & Galerie Guy Bärtschi (Genève, S. (2005). *Javier Pérez Hybrids : Javier Pérez, le corps passeur = Javier Pérez, the body medium : [exposition, Genève, Galerie Guy Bärtschi, du 15 septembre au 22 octobre 2005]*. Genève : Galerie Guy Bärtschi.
- Robecchi, M. (n.d.). LeDray Mens Suits. *Domus*, 924(LeDray Mens Suits), 129–132.
- Romli, M. (2016). *3ème Biennale internationale de l'art contemporain, Casablanca. We, the People* (Maroc Prem). Casablanca.
- Ruiz-Delapresa, J. (2007). Alteridad. Un recorrido filosófico.
- Ruskin, J. 1819-1900. (2014). *Las siete lámparas de la arquitectura*. [Barcelona] : Biblok.
- Salvador, J., Guigon, E., Salvador, J., Bonet, J. M., & IVAM Centre Julio González. (1997). *El Objeto surrealista : IVAM Centre Julio González : 16 octubre 1997/4 enero 1998*. Valencia : IVAM.
- Sasiain Camarero-Nuñez, A. (2012). *Una bebida arropada: Reminiscencias del vestido en la escultura contemporánea, una apuesta pedagógica desde la práctica artística*. Universidad de Barcelona.
- Sasiain Camarero-Nuñez, A. (2013). Pequeños fragmentos de vida en la escultura de Matilde Grau. In *Revista Gama n.2* (p. 220). ED. Estudios Artísticos.
- Sasiain Camarero-Nuñez, A. (2014). Un reencuentro con la cerámica en la escultura de Matilde Grau. In *Revista Gama n.3* (p. 252).
- Sennett, R., & Galmarini, M. A. (2009). *El artesano*. Barcelona : Anagrama.
- Serra, R., & Foster, H. (2005). *Richard Serra, la materia del tiempo*. Göttingen : Steidl.
- Sterbak, J., & Artium (Museum). (2006). *Jana Sterbak : de la performance al vídeo : 18.05.2006, 03.09.2006*. Vitoria-Gasteiz : Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
- Sterbak, J., Cruz, A., & Museum of Contemporary Art (Chicago, I. . (1998). *Jana Sterbak*. Chicago : Museum of Contemporary Art.
- Tatarkiewicz, W. (1997). *Historia de seis ideas : arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (6a ed.). Madrid : Tecnos.
- Tognon, P. (2001). *Silvia Levenson*. Cinisello Balsamo, Milano : Silvana.

Ulrich Obrist, H., Ai, W., & Muro, C. (2014). *Ai Weiwei : conversaciones*. Barcelona : GG.

Valera, & Albert. (1985). Reflexiones entorno a un proceso creativo.

Valera, & Albert. (1991). La Relación teoría práctica en la escultura catalana contemporánea : proceso, materia y comportamiento.

Van Assche, C., Lasvignes, S., Blistène, B., Dercon, C., Haapala, L., Brett, G., ... Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (Paris). (2015). *Mona Hatoum : [exposition, Paris, Centre Pompidou, Galerie 1, 24 juin - 28 septembre 2015 ; Londres, Tate Modern, 4 mai - 21 août 2016 ; Helsinki, Musée d'art contemporain Kiasma, 7 octobre 2016-26 février 2017]*. Paris : Ed. du Centre Pompidou.

Viladomiu, À., Valera, A., & Universitat de Barcelona. Departament d'Escultura. (2010). *Baumkunst l'arbre com a objecte, subjecte i territori d'experimentació en l'art contemporani*. Universitat de Barcelona.

Wood, C., & Burn, G. (2005). *Rachel Whiteread : embankment*. London : Tate.

# **WEBGRAFIA**

A Tank, An Organ And Smart Power: Allora & Calzadilla At The Venice Biennale's U.S. Pavilion : NPR. (n.d.). Retrieved April 21, 2017, from <http://www.npr.org/2011/06/02/136897424/a-tank-an-organ-and-smart-power-at-the-venice-biennale>

Ai, W., Merewether, C., Pakesch, P., & Tinari, P. (2007). *Ai Weiwei : Works 2004-2007*. Zurich : JRP Ringier Kunstverlag. Retrieved from [http://ccuc.cbuc.cat/record=b4090395~S23\\*cat](http://ccuc.cbuc.cat/record=b4090395~S23*cat)

Alberto Baraya | [i]Privado - entrevistas. (n.d.). Retrieved April 10, 2017, from <https://privadoentrevistas.wordpress.com/2012/01/24/23/>

All | Maurizio CATTELAN (2007) | PERROTIN. (n.d.). Retrieved May 13, 2017, from [https://www.perrotin.com/artists/Maurizio\\_Cattelan/2/all/14154](https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/all/14154)

allora & calzadilla. (n.d.). Retrieved April 21, 2017, from <http://www.kurimanzutto.com/artists/allora-and-calzadilla>

allora & calzadilla: gloria at venice art biennale 2011. (n.d.). Retrieved April 21, 2017, from <http://www.designboom.com/art/allora-calzadilla-gloria-at-venice-art-biennale-2011/>

Allora & Calzadilla - Biography, Exhibitions, and Art on ARTUNER. (n.d.). Retrieved April 21, 2017, from <http://www.artuner.com/artists/allora-calzadilla/>

Allora & Calzadilla - Press - Gladstone Gallery. (n.d.). Retrieved April 21, 2017, from <http://www.gladstonegallery.com/artist/allora-calzadilla/press>

Allora & Calzadilla | i like this art. (n.d.). Retrieved April 22, 2017, from <http://ilikethisart.net/?p=12651>

Allora and Calzadilla: Unstable Atmospheres | Exhibitions | Lisson Gallery. (n.d.). Retrieved April 21, 2017, from <http://www.lissongallery.com/exhibitions/allora-and-calzadilla-unstable-atmospheres>

“An Oak Tree”, Michael Craig-Martin, 1973 | Tate. (n.d.). Retrieved May 20, 2017, from <http://www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262>

ART/ARCHITECTURE; Big Hands Working With Tiny Wares - The New York Times. (n.d.). Retrieved April 21, 2017, from <http://www.nytimes.com/2002/06/02/arts/art-architecture-big-hands-working-with-tiny-wares.html>

*Arte inglese oggi, 1960-76.* (1976). Milano : Electra. Retrieved from [http://ccuc.cbuc.cat/record=b1063759~S23\\*cat](http://ccuc.cbuc.cat/record=b1063759~S23*cat)

Arte Sella / Percorsi. (n.d.). Retrieved May 8, 2017, from <http://www.artesella.it/it/percorsi/>

Artist Michael Craig-Martin reveals the system behind his work | Art and design | The Guardian. (n.d.). Retrieved May 20, 2017, from <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/20/painting-michael-craig-martin>

“As if to Celebrate, I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers”, Anish Kapoor, 1981 | Tate. (n.d.). Retrieved May 20, 2017, from <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kapoor-as-if-to-celebrate-i-discovered-a-mountain-blooming-with-red-flowers-t03675>

BBC ☐ Ai Weiwei, Without Fear or Favor ☐ - YouTube. (n.d.). Retrieved May 4, 2017, from [https://www.youtube.com/watch?v=gcRodOfu\\_s8](https://www.youtube.com/watch?v=gcRodOfu_s8)

“Bed”, Antony Gormley, 1980-1 | Tate. (n.d.). Retrieved May 20, 2017, from <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gormley-bed-t06984>

Blueproject Foundation. (n.d.). “Lionel Esteve. Un nuage sur mes épaules”; Retrieved from [http://www.blueprojectfoundation.org/images/prensa/NdP\\_Lionel\\_Esteve\\_def.pdf](http://www.blueprojectfoundation.org/images/prensa/NdP_Lionel_Esteve_def.pdf)

Boyle Family - 6 Artworks, Bio & Shows on Artsy. (n.d.). Retrieved May 20, 2017, from <https://www.artsy.net/artist/boyle-family>

Boyle Family Home. (n.d.). Retrieved May 20, 2017, from <http://www.boylefamily.co.uk/>

Caridad Botella: Tesoros de plástico: el valor de lo artificial. Entrevista a Alberto Baraya | Sinfonia Tropic. (n.d.). Retrieved June 24, 2017, from <http://sinfoniatropico.org/es/blog/tesoros-de-plastico-el-valor-de-lo-artificial>

cattelan, il sogno di hollywood - la Repubblica.it. (n.d.). Retrieved May 13, 2017, from <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/05/14/cattelan-il-sogno-di-hollywood.html>

cattelan, maurizio stadium ||| other ||| sotheby's n08991lot6j9gmen. (n.d.). Retrieved May 13, 2017, from <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/may-2013-contemporary-evening-n08991/lot.39.html>

Cattelan, M., Hoffmann, J., & Funcke, B. (2001). *6th Caribbean biennial*. Presses du réel. Retrieved from <http://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=12&menu=>

CHARLES LEDRAY: workworkworkworkwork | The Museum of Fine Arts, Houston. (n.d.). Retrieved April 21, 2017, from <https://www.mfah.org/press/charles-ledray-workworkworkworkwork>

Charles LeDray's tiny core samples of the soul make a big impression - seattlepi.com. (n.d.). Retrieved April 21, 2017, from <http://www.seattlepi.com/ae/article/Charles-LeDray-s-tiny-core-samples-of-the-soul-1113258.php>

Charles LeDray - Artists - Sperone Westwater Gallery. (n.d.). Retrieved April 21, 2017, from <http://www.speronewestwater.com/artists/charles-ledray#publications>

Charles LeDray at the Whitney Museum - artnet Magazine. (n.d.). Retrieved April 21, 2017, from <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/kley/charles-ledray-at-whitney-museum1-7-11.asp>

Charles LeDray at the Whitney Museum - Review - The New York Times. (n.d.). Retrieved April 22, 2017, from <http://www.nytimes.com/2010/12/03/arts/design/03johnson.html>

Cildo Meireles, explore the exhibition, room 2 | Tate. (n.d.). Retrieved May 19, 2017, from <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/cildo-meireles/cildo-meireles-explore-exhibition/cildo-meireles-0>

Dalí, S., & Finkelstein, H. N. (1998). *The Collected writings of Salvador Dalí*. New York : Cambridge University Press. Retrieved from [http://ccuc.cbuc.cat/record=b2961367~S23\\*cat](http://ccuc.cbuc.cat/record=b2961367~S23*cat)

*Do-Ho Sub : Artsonje Center, June 28 - September 7, 2003*. (2003). Seoul : Art Sonje Center. Retrieved from [http://ccuc.cbuc.cat/record=b4878948~S23\\*cat](http://ccuc.cbuc.cat/record=b4878948~S23*cat)



Do Ho Suh - Contemporary Arts Center. (n.d.). Retrieved April 10, 2017, from <http://www.contemporaryartscenter.org/exhibitions/2016/02/do-ho-suh>

Do Ho Suh - Fallen Star. (n.d.). Retrieved April 10, 2017, from <http://stuartcollection.ucsd.edu/artist/suh.html>

Do Ho Suh – Perfect Home, Studio International. (n.d.). Retrieved April 10, 2017, from <http://www.studiointernational.com/index.php/do-ho-suh-perfect-home>

Drawing : Michael Craig-Martin and line drawing. (n.d.). Retrieved May 20, 2017, from <http://fineartdrawinglca.blogspot.com.es/2015/11/michael-craig-martin-and-line-drawing.html>

Drawing - de luxe edition - Enitharmon Editions. (n.d.). Retrieved May 20, 2017, from <http://www.enitharmon.co.uk/product/drawing-michael-craig-martin-2/>

e8.1 Performance Review - Gloria by Allora & Calzadilla, Epicenter/ Epicentro: Re Tracing the Plains by John Hitchcock in collaboration with The Dirty Printmakers of America. (n.d.). Retrieved April 21, 2017, from <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/horton>

El minimalismo “infectado” de Mona Hatoum | Edición impresa | EL PAÍS. (n.d.). Retrieved June 5, 2017, from [http://elpais.com/diario/2010/10/09/babelia/1286583178\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/10/09/babelia/1286583178_850215.html)

El Reina Sofía expone “el arte que contamina” | Edición impresa | EL PAÍS. (n.d.). Retrieved May 19, 2017, from [http://elpais.com/diario/1994/12/13/cultura/787273212\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1994/12/13/cultura/787273212_850215.html)

“Elephant”, Bill Woodrow, 1984 | Tate. (n.d.). Retrieved May 20, 2017, from <http://www.tate.org.uk/art/artworks/woodrow-elephant-t07169>

Entrevista: Alberto Baraya | FLORA ars+natura. (n.d.). Retrieved June 24, 2017, from <http://arteflora.org/2011/09/my-new-online-portfolio/>

FELIPE ARTURO Y ALBERTO BARAYA EN ESPACIO ODEÓN | Artishock Revista. (n.d.). Retrieved June 24, 2017, from <http://artishockrevista.com/2017/05/24/felipe-arturo-alberto-baraya-espacio-odeon/>

firmatocattelan.jpg 1.700×2.340 píxels. (n.d.). Retrieved May 13, 2017, from <http://mauriziocattelan.altervista.org/firmatocattelan.jpg>

- Fischli and Weiss: The way things go (excerpt) | Tate. (n.d.). Retrieved June 9, 2017, from <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/fischli-and-weiss-way-things-go-excerpt>
- For Do Ho Suh, there's no place like home | Apollo Magazine. (n.d.). Retrieved April 11, 2017, from <https://www.apollo-magazine.com/ho-suh-theres-no-place-like-home/>
- Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca. (n.d.). Retrieved May 27, 2017, from [http://www.miromallorca.com/pagina.php?Cod\\_fam=3](http://www.miromallorca.com/pagina.php?Cod_fam=3)
- Gloria | Indianapolis Museum of Art. (n.d.). Retrieved April 21, 2017, from <http://www.imamuseum.org/venice/about/exhibition>
- González, J. L. R. (1997). La teoría del diseño y el diseño de la teoría. *Astrágalo: Revista Cuatrimestral Iberoamericana*, 39–52. <https://doi.org/ISSN1134-3672>
- Hannula, M. (n.d.). *The politics of small gestures*. Retrieved from [http://ingesidee.de/dateien/dokumente/de/mika\\_hannula\\_and\\_h.\\_hemmert\\_interview\\_in\\_the\\_politics\\_of\\_small\\_gestures\\_chances\\_and\\_challenges\\_for\\_contemporary\\_artart-ist\\_publications\\_istanbul\\_2006\\_by\\_mika\\_hannula.pdf](http://ingesidee.de/dateien/dokumente/de/mika_hannula_and_h._hemmert_interview_in_the_politics_of_small_gestures_chances_and_challenges_for_contemporary_artart-ist_publications_istanbul_2006_by_mika_hannula.pdf)
- Hans Hemmert: The Invisible Materiality Of Air. (n.d.). Retrieved from [http://ingesidee.de/dateien/dokumente/de/hans\\_hemmert\\_the\\_invisible\\_materiality\\_of\\_air\\_anna\\_cestelli\\_guidi\\_cgac\\_centro\\_galego\\_de\\_arte\\_contemporanea\\_santiago\\_de\\_compostella\\_spain\\_1998.pdf](http://ingesidee.de/dateien/dokumente/de/hans_hemmert_the_invisible_materiality_of_air_anna_cestelli_guidi_cgac_centro_galego_de_arte_contemporanea_santiago_de_compostella_spain_1998.pdf)
- Hollywood collina Bellolampo Palermo. (n.d.). Retrieved May 13, 2017, from <http://1995-2015.undo.net/it/evento/4432>
- Home - Ai Weiwei's Sunflower Seeds. (n.d.). Retrieved May 7, 2017, from <http://www.aiweiweiseeds.com/>
- “Indestructible Object”, Man Ray, 1923, remade 1933, editioned replica 1965 | Tate. (n.d.). Retrieved April 9, 2017, from <http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-indestructible-object-t07614>
- Inges Idee - Text/Catalogue/links (inges idee &gt; Hans Hemmert). (n.d.). Retrieved April 12, 2017, from <http://ingesidee.de/page.php?pgid=34&lang=en>
- ISAQUE PINHEIRO | Artista / Artist. (n.d.). Retrieved June 8, 2017, from <http://www.isaquepinheiro.com/>

- It's a man's man's world - Museum And Gallery. (n.d.). Retrieved April 21, 2017, from <http://the phoenix.com/boston/arts/105533-its-a-mans-mans-world/?page=2#TOPCONTENT>
- Javier Pérez - 60 escalones (perpetuum mobile) - YouTube. (n.d.). Retrieved June 8, 2017, from [https://www.youtube.com/watch?v=3eEF\\_wv-HMg](https://www.youtube.com/watch?v=3eEF_wv-HMg)
- JAVIER PÉREZ |. (n.d.). Retrieved June 8, 2017, from <http://javierperez.es/>
- Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla - YouTube. (n.d.). Retrieved April 22, 2017, from <https://www.youtube.com/watch?v=8N6DDYh9sHs>
- Joana Vasconcelos. (n.d.). Retrieved April 11, 2017, from [http://joanavasconcelos.com/menu\\_en.aspx](http://joanavasconcelos.com/menu_en.aspx)
- Joana Vasconcelos, el arte hiperfemenino en Versalles | S Moda EL PAÍS. (n.d.). Retrieved April 11, 2017, from <http://smoda.elpais.com/placeres/joana-vasconcelos-el-arte-hiperfemenino-en-versalles/1900/>
- Kcho: "No pido perdón ni permiso" - Tendencias del Mercado del Arte. (n.d.). Retrieved May 19, 2017, from <http://www.tendenciasdelarte.com/kcho-pido-perdon-ni-permiso/>
- Kellaway, K. (n.d.). Review: Charles LeDray: Mens Suits | Art and design | The Guardian. *Art, The Observer*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/12/mens-suits-charles-ledray-review>
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8(Spring), 30–44. <https://doi.org/10.2307/778224>
- Leah Raintree. (n.d.). Retrieved July 12, 2017, from <http://leahraintree.com/>
- Lecciones de Filosofía ó, Ensayo sobre las facultades del alma - P. LAROMIGUIERE - Google Libres. (n.d.). Retrieved July 11, 2017, from [https://books.google.cat/books?id=-Q1ywBQRBWgC&pg=PA176&lpg=PA176&dq=filosofia+alteracion&source=bl&ots=P90E5F84DI&sig=w74dib03jRQwHSojscp2b-7eaeI&hl=ca&sa=X&ved=0ahUKEwisu\\_m-0PfUAhWJnBoKHUfvChOQ6AEIVjAH#v=onepage&q=filosofia+alteracion&f=false](https://books.google.cat/books?id=-Q1ywBQRBWgC&pg=PA176&lpg=PA176&dq=filosofia+alteracion&source=bl&ots=P90E5F84DI&sig=w74dib03jRQwHSojscp2b-7eaeI&hl=ca&sa=X&ved=0ahUKEwisu_m-0PfUAhWJnBoKHUfvChOQ6AEIVjAH#v=onepage&q=filosofia+alteracion&f=false)

LeDray exhibits small-scale art | The Lantern. (n.d.). Retrieved April 21, 2017, from <http://thelantern.com/2000/02/ledray-exhibits-small-scale-art/>

“L’Enigme d’Isidore Ducasse’, Man Ray, 1920, remade 1972 | Tate. (n.d.). Retrieved May 21, 2017, from <http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-t07957>

Life’s wear and tear - The Boston Globe. (n.d.). Retrieved April 21, 2017, from [http://archive.boston.com/ae/theater\\_arts/articles/2010/07/16/lifes\\_wear\\_and\\_tear/](http://archive.boston.com/ae/theater_arts/articles/2010/07/16/lifes_wear_and_tear/)

Lionel ESTEVE | PERROTIN. (n.d.). Retrieved April 12, 2017, from [https://www.perrotin.com/artists/Lionel\\_Estevé/35#shows](https://www.perrotin.com/artists/Lionel_Estevé/35#shows)

Magiciens de la terre - landing. (n.d.). Retrieved May 18, 2017, from <https://magiciensdelaterre.fr/>

Maurizio Cattelan: «El mundo necesita encontrar a un provocador de vez en cuando». (n.d.). Retrieved May 13, 2017, from <http://www.abc.es/cultura/arte/20141116/abci-entrevista-maurizio-cattelan-201411152231.html>

Maurizio Cattelan: Entrevista. (n.d.). Retrieved May 13, 2017, from <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/355-entrevista-a-maurizio-cattelan>

maurizio cattelan’s 5 horses at fondation beyeler. (n.d.). Retrieved May 13, 2017, from <http://www.designboom.com/art/maurizio-cattelan-5-horses-at-fondation-beyeler/>

Maurizio Cattelan - 39 Artworks, Bio & Shows on Artsy. (n.d.). Retrieved May 13, 2017, from <https://www.artsy.net/artist/maurizio-cattelan>

Maurizio Cattelan (B. 1960) | Him | 2000s, Sculptures, Statues & Figures | Christie’s. (n.d.). Retrieved May 13, 2017, from <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/maurizio-cattelan-him-5994820-details.aspx>

Maurizio Cattelan (b. 1960) | Hollywood | 2000s, Photographs | Christie’s. (n.d.). Retrieved May 13, 2017, from <http://www.christies.com/lotfinder/photographs/maurizio-cattelan-hollywood-5486896-details.aspx>

Mona Hatoum. (n.d.). Retrieved June 5, 2017, from <http://www.elcultural.com/revista/arte/Mona-Hatoum/27933>

- Motta, C. (2009). Allora & Calzadilla. *Allora & Calzadilla BOMB, Fall*. Retrieved from [http://gladstonegallery.com/sites/default/files/Bomb\\_Fall\\_09\\_e.pdf](http://gladstonegallery.com/sites/default/files/Bomb_Fall_09_e.pdf)
- Opere - Bertozzi & Casoni. (n.d.). Retrieved April 15, 2017, from <http://www.bertozzicasoni.it/opere.html>
- Óscar Domínguez - Jeux (Juegos). (n.d.). Retrieved April 9, 2017, from <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/jeux-juegos>
- Oscar Muñoz | Jeu de Paume. (n.d.). Retrieved April 14, 2017, from <http://www.jeudepaume.org/index2014.php?page=article&idArt=2011>
- OSCAR MUÑOZ | PROTOGRAFIAS. (n.d.). Retrieved April 14, 2017, from <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/retrato.html>
- Peter Freeman, Inc. (n.d.). Retrieved July 12, 2017, from <http://www.peterfreemaninc.com/>
- press review | Arts Magazine | Jean-Michel OTHONIEL | PERROTIN. (n.d.). Retrieved May 30, 2017, from [https://www.perrotin.com/artists/Jean-Michel\\_Othoniel/9/press-review/arts-magazine-2011-04-01/732#press](https://www.perrotin.com/artists/Jean-Michel_Othoniel/9/press-review/arts-magazine-2011-04-01/732#press)
- press review | L'oeil | Jean-Michel OTHONIEL | PERROTIN. (n.d.). Retrieved May 30, 2017, from [https://www.perrotin.com/artists/Jean-Michel\\_Othoniel/9/press-review/loeil-2011-04-01/733#biography](https://www.perrotin.com/artists/Jean-Michel_Othoniel/9/press-review/loeil-2011-04-01/733#biography)
- Project. (n.d.). Retrieved April 22, 2017, from <https://www.artangel.org.uk/project/mens-suits/>
- Reneau, O. (2011). Othoniel à Murano. Retrieved April 15, 2017, from [https://www.perrotin.com/artists/Jean-Michel\\_Othoniel/9/press-review/loptimum-2011-03-01/742](https://www.perrotin.com/artists/Jean-Michel_Othoniel/9/press-review/loptimum-2011-03-01/742)
- Retired Artist Maurizio Cattelan's New Position: "Non-Curator." (n.d.). Retrieved May 13, 2017, from <https://www.artsy.net/article/editorial-retired-artist-maurizio-cattelans-new-position-non-curator>
- Salvador Dalí - Veston aphrodisiaque - YouTube. (n.d.). Retrieved May 21, 2017, from <https://www.youtube.com/watch?v=prL4-Ocb2T8>
- SIC Notícias | Joana Vasconcelos em entrevista. (n.d.). Retrieved April 11, 2017, from <http://sicnoticias.sapo.pt/cultura/2013-02-18-Joana-Vasconcelos-em-entrevista>

- Siemons, M., Weiwei, A., & Wellner, M. (2009). *Ai Weiwei* (PRESTEL). Munich. <https://doi.org/3791350145>
- Spector, N., Cattelan, M., Bonami, F., & Vanderlinden, B. (2000). *Maurizio Cattelan*. London : Phaidon. Retrieved from [http://ccuc.cbuc.cat/record=b2528663~S23\\*cat](http://ccuc.cbuc.cat/record=b2528663~S23*cat)
- TateShots at the Venice Biennale 2011: Allora and Calzadilla at the American Pavilion | Tate. (n.d.). Retrieved April 21, 2017, from <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-venice-biennale-2011-allora-and-calzadilla-american-pavilion>
- Techne Poiesis Ontologia. (n.d.). Retrieved May 27, 2017, from <https://www.scribd.com/document/288147136/Techne-Poiesis-Ontologia>
- The Unbelievably Small: The Art of Charles LeDray | Design: A Beginner's Handbook. (n.d.-a). Retrieved April 22, 2017, from <http://infinitedictionary.com/blog/2016/01/13/the-unbelievably-small-the-art-of-charles-ledray/>
- The Unbelievably Small: The Art of Charles LeDray | Design: A Beginner's Handbook. (n.d.-b). Retrieved April 21, 2017, from <http://infinitedictionary.com/blog/2016/01/13/the-unbelievably-small-the-art-of-charles-ledray/>
- Tognon, P. (2001). *Silvia Levenson*. Cinisello Balsamo, Milano : Silvana. Retrieved from [http://ccuc.cbuc.cat/record=b4875112~S23\\*cat](http://ccuc.cbuc.cat/record=b4875112~S23*cat)
- vincles i referents - galeria esther montoriolgaleria esther montoriol. (n.d.). Retrieved June 12, 2017, from <http://www.montoriol.com/vincles-i-referents/>
- Walker, H. (2007). Wake Up Call. *Parkett, 80*. Retrieved from [http://gladstonegallery.com/sites/default/files/Parkett\\_No.80\\_07\\_Walker.pdf](http://gladstonegallery.com/sites/default/files/Parkett_No.80_07_Walker.pdf)
- Weiwei, A. (2012). Artistic licence. *The Economist*, 82–83. Retrieved from <http://www.economist.com/node/21554178>
- Yablonsky, L. (2011). Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla - Page - Interview Magazine. Retrieved April 21, 2017, from <http://www.interviewmagazine.com/art/jennifer-allora-and-guillermo-calzadilla/>
- Yates. (n.d.). Wake, Vestige, Survival: Sustainability and the Politics of the Trace in Allora and Calzadilla's Land Mark, 133, 20–48. Retrieved from [http://gladstonegallery.com/sites/default/files/October\\_Summer\\_10\\_e.pdf](http://gladstonegallery.com/sites/default/files/October_Summer_10_e.pdf)





