



VESTIGIO E IMPOTENCIA / SOMETHING MUST BREAK
TFM

Victoria Maldonado
Tutora: Carmen Osuna

INTRODUCCIÓN / IDEA / 3

1. MARCO TEÓRICO / 3-34

1.1. VESTIGIO E IMPOTENCIA / 4

1.2. SOMETHING MUST BREAK

ALGO DEBE ROMPERSE / 14

1.3. CIENTO NOVENTA CENTÍMETROS

DE CAÍDA. DIBUJOS / 28

2. REFERENTES / 35

3. APORTACIONES / 47

4. BIBLIOGRAFÍA / 49

Durante mi periodo de estancia y aprendizaje del máster he podido realizar dos proyectos—*Vestigio e impotencia* y *Something must break* (*algo debe romperse*)—. Aunque de apariencia divergente son afluentes de un mismo nacimiento. Proyectos conexos en los que ahondaré a continuación.

El planteamiento de *Vestigio e impotencia* surge a partir del “encuentro fortuito” de un texto de Paul-Henry Chombart de Lauwe por el cual quedé magnetizada.

En su libro *París y la aglomeración parisina*, Chombart estudia durante un año los trayectos realizados por una joven habitante de la capital francesa. Sus recorridos conforman un triángulo de dimensiones reducidas, “sin escapatoria”. Los vértices corresponden a su escuela, su domicilio y el de su profesor de piano. Cuando leo este fragmento siento una conexión afectiva con la chica de París que me lleva a observar mi propia rutina, desentrañándola de forma obsesiva.

Durante un periodo de ciento cinco días represento mi perímetro personal sobre una plancha de barro negro. Salvando alguna

variación, mi día a día conforma un polígono irregular. Resulta un poco frustrante pensar en la imposibilidad de dejar una huella física de mi transcurrir vital si no es a través del arte. De mi casa al estudio, del estudio a la facultad, de la facultad a la casa.¹ Por mucho que repita el itinerario jamás dejaré vestigio² alguno. Pero consuela, también, tener un zulo—así llamo, no sé por qué, a mi estudio—donde poder realizar una deriva emocional, una escapatoria.

Es más, en el proceso de trasladar mi rutina al barro, y de una forma simultánea, voy acumulando los deshechos—esto es, el negativo de mis trayectos— para irlos arrojando al suelo una y otra vez, a ciento noventa centímetros de caída—desde mis brazos extendidos hasta el suelo—. En cierto modo, son esas “manías” inconscientes que se van adquiriendo con el paso del tiempo que se convierten en un *modus operandi*.

Una mesa de restos de barro seco acompañados a una hilera de azulejos de perfiles irregulares marcados por mis recorridos. Restos que se asemejan a un pequeño paisaje rocoso “fortuito”.

1. “El factor de repetición de lo semejante quizá no sea aceptado por todos como fuente del sentimiento en cuestión. Según mis observaciones, en ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias, despierta sin duda la sensación de lo siniestro, que por otra parte nos recuerda la sensación de inernidad de muchos estados oníricos. Cierta día, al recorrer en una cálida tarde de verano las calles desiertas y desconocidas de una pequeña ciudad italiana, vine a dar a un barrio sobre cuyo carácter no pude quedar mucho tiempo en duda, pues asomadas a las ventanas de las pequeñas casas sólo se veían mujeres pintarrajeadas, de modo que me apresuré a abandonar la callejuela tomando por el primer atajo. Pero después de haber errado sin guía durante algún rato, encontréme de pronto en la misma calle, donde ya comenzaba a llamar la atención: mi apresurada retirada sólo tuvo por consecuencia que, después de un nuevo rodeo, vine a dar más allá por tercera vez. Más entonces se apoderó de mí un sentimiento que sólo podría calificar de siniestro. Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Pequeña Biblioteca CALAMVS SCRIPTORIVS. Barcelona-Mallorca. 1979. p. 25.

2. Vestigio: huella (señal del pie en la tierra).

En esos momentos en los que el azar me golpea para hacerme ver, soy consciente de que ese panorama, esa acumulación de desechos o basura de estudio, representa aquellas zonas que no forman parte de mi rutina, lugares que nunca transito y quedan al margen de mi cotidianidad, transformándose en *paisajes utópicos* de tiempos fuera de mi propio tiempo. Un paisaje que está en constante mutación.

Louise Bourgeois afirmaba que el espacio no existía, que era una metáfora de la estructura de nuestra existencia.³ Y yo lo subrayo con los *paisajes utópicos* que presento en la obra *Ciento noventa centímetros de caída* y, el proyecto paralelo, *Something must break*.

(*Paisaje*— dibujo o pintura que representa un espacio admirable.— *utópico*— no-lugar—).

Something must break. Algo debe romperse. Imágenes de hendiduras. La entrada a un cobijo. Un nido vacío. Penetrar. Explotar. Un cráter. Creo que es un poco paradójico que de los vestigios, sedimentos o desechos que surgen a través de la representación visceral de mi rutina—trayectos diarios— construya nidos, sitios

donde se acude con frecuencia. Nidos de paisajes no transitados, de una naturaleza no vivida. Únicamente de la vivencia natural de mi hacer en el estudio, de mi deriva entrópica.

1.1. VESTIGIO E IMPOTENCIA

Vestigio e impotencia es el título del proyecto presentado el pasado 28 de Abril en la Sala de exposiciones de la Facultad de Málaga. Desarrollado en el primer cuatrimestre de este máster.

Una instalación total compuesta por cuatro obras, no jerarquizables. *Ciento cinco días de recorrido*. *Ciento noventa centímetros de caída*. *Atorretrato*. *Catálogo-Atlas*.

1. *Ciento cinco días de recorrido* es el acto de hipostasiar mi espacio y tiempo en un plano de barro negro, uno por día, durante ciento cinco días. La imposición de un trabajo mecánico y rutinario en mi taller. Constituyen mi continente geográfico, un atlas personal mutable en el tiempo y el espacio. Atlas que rodea el espacio y abraza o golpea al espectador. El tiempo se torna físico. La distancia que hay entre los recorridos es un paso mío.

3. Louis Bourgeois. *Estructuras de la existencia: Las celdas*. Guggenheim Bilbao. Bilbao. 2016. p.8.

2. *Ciento noventa centímetros de caída* es la distancia que hay entre mis brazos extendidos al suelo. La altura del impacto del barro sobrante de mis recorridos.

Agarrar el barro y lanzarlo contra el suelo de forma primitiva y atávica; recurrente y obsesiva... Y los impactos suenan a carne. Y cocer esos golpes para que queden fosilizados, petrificados, como mis días, como mi tiempo. 289 impactos se esparcen por la sala, un paisaje rocoso, casi volcánico, que permite la deambulación. La sospecha de que una fuerza sísmica acaba de actuar y ha dejado los vestigios congelados, las ruinas. Mientras que el espectador transita por el paisaje del azar observa la representación de mis recorridos.

3. *Autorretrato*. Al final del deambulatorio del lat. tardío *deambulatorium* ⁴ “galería” una “capilla”: Un autorretrato distorsionado sobre cristal traslúcido negro de dimensiones reducidas 11,5 x 15 cm. Enfrentado en el suelo un vestigio, la *Caída n° 287*, que impide acercarse a la imagen. Velar una imagen de un autorretrato es una disociación terminológica que, creo, que potencia la

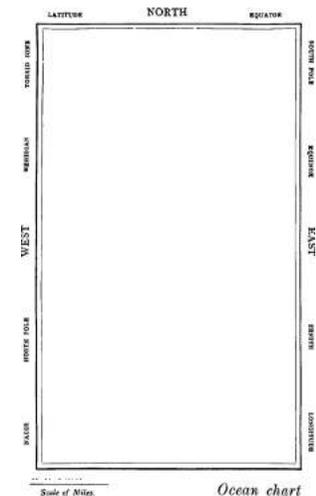
atracción del espectador con la imagen distorsionada. El yo de la imagen no importa es una conclusión heterogénea al final del recorrido, deambulatorio.

4. *Catálogo-Atlas*. ⁵ El catálogo es la huella de toda exposición, lo que queda. El documento. En este caso lo he tratado como una obra más. En el catálogo he compilado ,a través de la fotografía taxonómica documental, todo el registro espacio-temporal. Cada uno de los recorridos está fechado con su día y sus dimensiones, reforzando la idea de que por más que se repita el itinerario la reproducción jamás será exacta como no hay dos días iguales, aún repitiendo el recorrido día tras día.

Todos los sedimentos, vestigios o piedras que componen el paisaje rocoso *Ciento noventa centímetros* de caída están catalogados igual que los recorridos, como si de una catalogación geológica se tratase. Cada impacto va numerado con su respectiva ficha técnica. Como nuestro a continuación.

4. Deambulatorio: . 2.En las catedrales y otras iglesias, espacio transitable situado detrás del presbiterio que da ingreso a otras capillas.

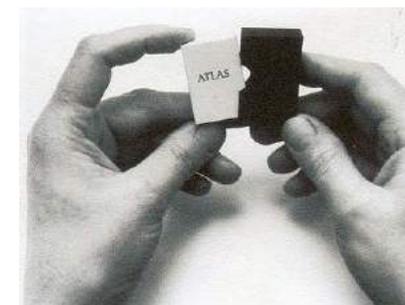
5. “Llamamos atlas, en geografía, al conjunto de mapas compilados en forma fácilmente manejable, de libro. Poetas y artistas han utilizado con frecuencia esta fórmula desviándola de su lógica utilitaria: Lewis Carrol y su mapa vacío, Arthur Rimbaud y su atlas recortado en trozos, Marcel Broodthaers y su minúsculo e irónico atlas”. Didi-Huberman, George. *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Museo Reina Sofia. Madrid. 2010. p. 322.



Lewis Carrol
(1832- 1898, Reino Unido)
Mapa vacío



Arthur Rimbaud
(1854- 1891, Francia)
Atlas recortado



Marcel Broodthaers
(1924, Bélgica- 1976, Alemania)
Atlas



Vista de la sala



Vista de la sala



Vista de la sala



Vista de la sala



Autorretrato
Tinta sobre cristal
11,5 x 15 cm
2016





14 de Enero
Barro cocido
58 x 10 x 1 cm.
2016



14 de Enero
Barro cocido
58 x 10 x 1 cm.

40



14 de Enero
Barro cocido
58 x 10 x 1 cm.

41



14 de Enero
Barro cocido
58 x 10 x 1 cm.

42





1.2. SOMTHING MUST BREAK

Something must break (algo debe romperse) es un proyecto que afluye a partir de los vestigios, sedimentos o deshechos de la representación de mis trayectos en barro al igual que *Ciento noventa centímetros de caída* está conectado a *Vestigio e impotencia*. Es más, los proyectos crecen simultáneamente, y se encuentra actualmente en la Sala Santa Inés de Sevilla.

Sin embargo, en esta segunda parte proyectual me centro en los paisajes utópicos, el no lugar, la deriva emocional y entrópica⁶ de mi quehacer en el estudio.

La sencilla acción de alisar una plancha de barro con una espátula genera una textura con una infinidad de facultades asociativas a deshechos naturales; un mineral, una corteza...un vestigio que se convierte en el elemento constructivo de las piezas de cerámica de este segundo proyecto.

De una forma intuitiva iba solapando todas los sedimentos, el resultado se asemejaba a pequeños nidos con leves hendiduras.

Como ya he citado con anterioridad, me resulta paradójico que

de los vestigios, sedimentos o deshechos que surgen a través de la representación visceral de mi rutina—trayectos diarios—, construya nidos— sitio donde se acude con frecuencia—. Nidos de paisajes no transitados, de una naturaleza no vivida.

Poco a poco fui desarrollando el tamaño de los nidos.

Aumentar la dimensión unido a la semejanza magmática del barro negro cuando se cuece a una alta temperatura, me dí cuenta de que realmente estaba generando cráteres.⁷ Al analizar cada una de las acepciones de la palabra cráter no sólo veía semejanza estética sino también conceptual e intrínsecamente su significado estaba conectado al proceder alquímico de la cerámica.

Cuatro cráteres de medidas variables componen este proyecto.

Hendidura I, II, III, IV y V. Como se puede apreciar en las imágenes contiguas, las cinco hendiduras de barro negro emergen del suelo. Junto con la serie *Nocturno I-III e Index* conforman el proyecto *Something must break*.

Nocturno I-III es una serie compuesta por tres fotografías de pequeño formato en las cuales trabajo con la descontextualización del

6. "Con frecuencia para estos artistas - Robert Smithson, Dan Flavin, Robert Grosvenor... los errores y puntos muertos tienen más sentido que un problema resuelto. Las preguntas sobre la forma parecen tan desesperadamente inadecuadas como las preguntas sobre el contenido". Robert Smithson. Selección de escritos. Alias. Ciudad de México. 2009. p. 17.

"Al igual que la energía la entropía es en primera instancia una medida de algo que ocurre cuando un estado se transforma en otro". P.W. Brigman. *The nature of thermodynamics*. p. 18.)

7. Cráter: 1. Depresión topográfica más o menos circular formada por explosión volcánica y por la cuál sale humo, ceniza, lava, fango u otras materias, cuando el volcán está en actividad.

mapa de mis recorridos. Es una descontextualización en la cual despojo todo elemento referencial de dicho mapa. Un mapa que no representa es una distorsión perceptiva. Un elemento cotidiano se torna siniestro cuando lo ampliamos y diseccionamos, al fin y al cabo es lo que hago con mi rutina. La repetición visceral del mismo recorrido se torna compleja y desconocida.⁸

Creo que la radicalización de la deconstrucción ayuda a convertir el mapa urbano en paisajes nocturnos. Cada nocturno corresponde a una localización concreta de mi itinerario. *Nocturno I* es mi hogar; *Nocturno II*, una parada de autobús; *Nocturno III*, mi estudio. Tres localizaciones, como los tres vértices del triángulo que conformaban los trayectos de la joven parisina de Paul-Henry Chombart de Lauwe.

Index, es una fotografía que se encuentra entre el origen y el deshecho. Actúa como un índice de sala, cargado de una contingencia perceptiva. En ningún lugar hay mundo más que dentro (Nirgends, wird Welt sein als innen).⁹

8. "Lo siniestro sería aquella suerte de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. (...) Las cosas familiares pueden tornarse siniestras, espantosas." Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Pequeña Biblioteca CALAMVS SCRIPTORIVS. Barcelona-Mallorca. 1979. p. 25.

9. "La fugacidad que siempre contemplamos en la apariencia. Es como si en ellas mismas creciese, en su interior y por su interior, el mundo; haciéndolo precisamente más firme y real. Más verdaderamente real. Condensado, consistente, crecido. Trágico. Puede que el único cobijo. *Weltinnenraum*. En ningún lugar hay mundo más que dentro (Nirgends, wird Welt sein als innen)." Looock, Ulrich / Barro, David / Ruíz de Samaniego, Alberto. Rui Chafes. *Contramundo*. Dardo. Fundación Luís Seoane. A Coruña. 2011. pg. 34).

Something must break (Algo debe romperse)



Vista de la sala



INDEX
Impresión sobre papel hahnemühle
70 x 50 cm
2016



HENDIDURA III
barro negro cocido y esmaltado 18 x 23 x
16 cm
2016



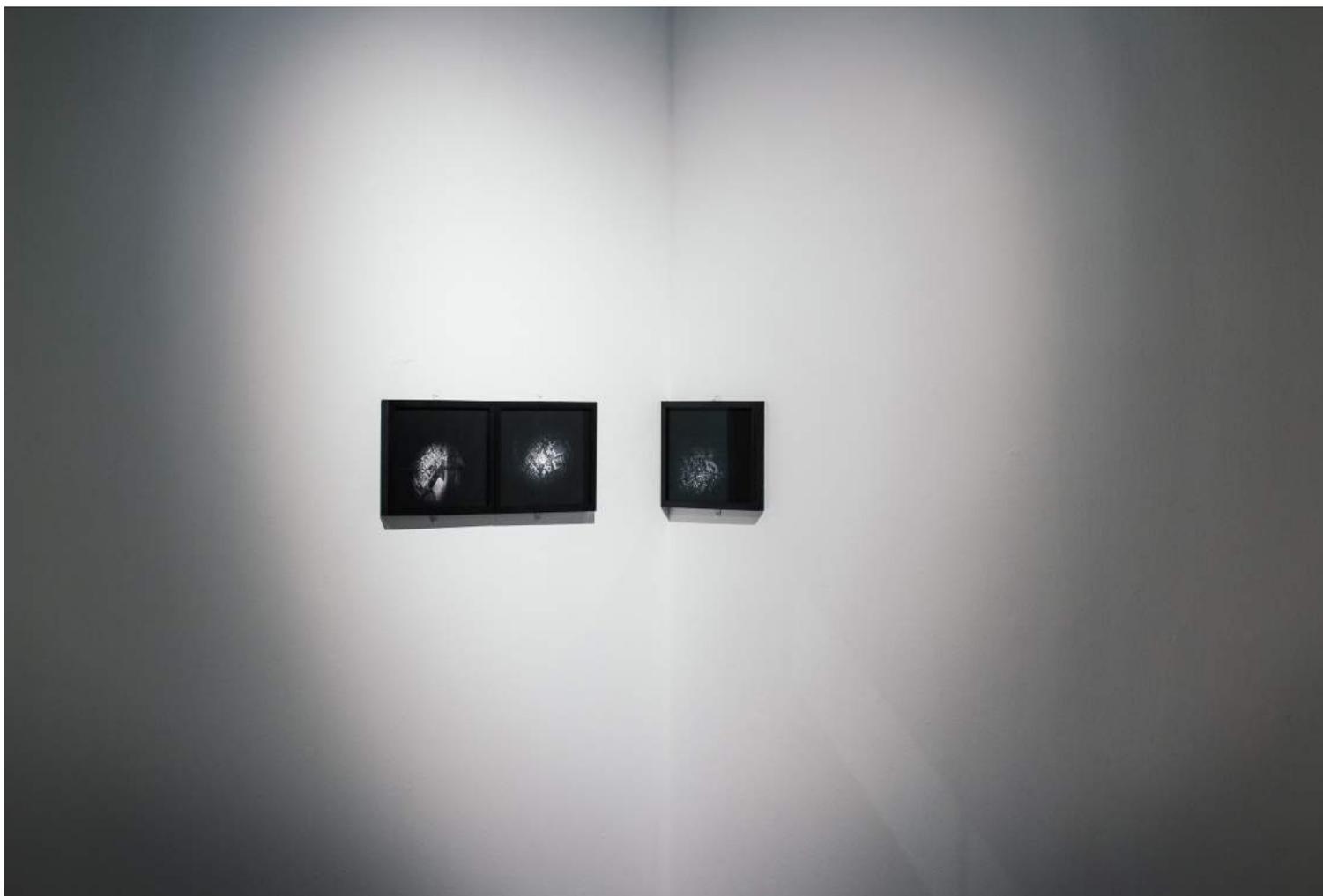


HENDIDURA V
barro negro cocido y esmaltado
23 x 50 x 64 cm
2016



HENDIDURA II
barro negro cocido y esmaltado
20 x 36 x 28 cm
2016





NOCTURNO I, II y III
Impresión sobre papel hahnemühle
20 x 15 cm
2016



Detalle



HENDIDURA I
barro negro cocido y esmaltado
23 x 30 x 37 cm
2016



Vista de la sala



HENDIDURA IV
barro negro cocido y esmaltado
20 x 35 x 16 cm
2016

1.3. CIENTO NOVENTA CENTÍMETROS DE CAÍDA. DIBUJOS

En mi residencia en BilbaArte llevo a cabo un proyecto sucesión de la obra *Ciento noventa centímetro de caída*.

Una serie de 6 dibujos de las piedras en barro negro cocido, conformando un cuaderno de campo. De vestigios de un paisaje utópico, vestigios de lo no transitado.

Cada dibujo va fechado y localizado. El dibujo como documento,¹⁰ un registro de tiempo. Lo entiendo como una herramienta para diseccionar mi obra escultórica.¹¹

Las esculturas las “modelo” a través del impacto, de la acción de la caída, contrarrestado mi modo de prodecer en el dibujo, mucho más analítico y exhaustivo, la autopsia del golpe en un tiempo dilatado.

Para esto me apropio del lenguaje científico, los dibujos naturalistas. Los referentes en este campo son entomólogos —María Sibylla Merian—, matemáticos— Robert Fludd—, médicos —Ortega y Gasset—, o botánicos—José Celestino Mutis— que dedicaron su vida a la investigación y disección de sus hallazgos.

10. “Mis dibujos no son dibujos sino documentos. Y lo que dibujo no son ya temas de Arte. Son gestos, una gramática, una aritmética, una Cábala entera que caga sobre el otro y el otro. Ningún dibujo sobre papel es ya un dibujo. Es la búsqueda de un mundo perdido y que ninguna lengua humana integra y cuya imagen sobre el papel ya no es más siquiera que un calco, una especie de copia debilitada”. Artaud, Antonin. *Cahier 245*. La Casa encendida. Madrid. 2009.

11. “La gente puede aprender de sí misma a través de las cosas que produce”. Cita comentada en la clase teórica de Javier Garcerá perteneciente al filósofo Richard Sennet.

12. Cooke, Lynne/ Ashton, Dore/ Hudson, Suzanne / Wagner, Anne. Rosemarie Trockel. *Un cosmos*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Monacelli Press. New York. 2012. p.36-37.

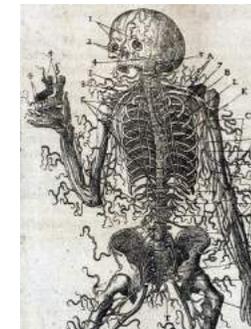
Estudiando a la artista Rosemarie Trockel, en concreto, su última retrospectiva en España en el Museo Reina Sofía titulado “*un cosmos*” me topé con el particular caso de José Celestino Mutis.

Director de la Real Expedición Botánica del Reino de Granada (1783-1816).

Celestino, infravalorado en su labor investigadora hasta la fecha, trabajó con casi cuarenta artistas durante sus treinta años de expedición, realizando más de 6.700 dibujos para los cuales estableció una peculiar normativa; “Se requería, por ejemplo, que cada espécimen se reprodujera a una escala natural; que la planta estuviera bien centrada en la página; si un espécimen era considerablemente mayor que las dimensiones de una hoja de una hoja de papel, el dibujante doblaba el tallo en una serie de curvas repetitivas y elegantes con el fin de plasmar su longitud exacta. En conformidad con el requisito de la documentación fiel de lo desconocido y lo poco convencional, la inspirada decisión de Mutis produjo resultados sorprendentes en el plano estético.”¹²



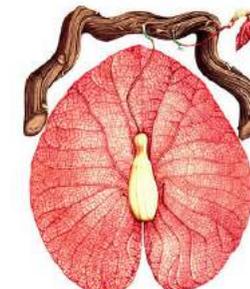
María Sibylla Merian
1647, Fráncfort del Meno, Alemania.
1717, Ámsterdam, Países Bajos



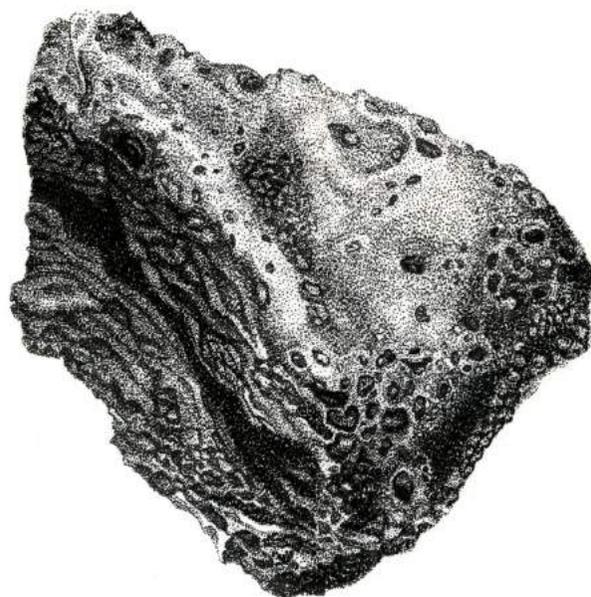
Robert Fludd
1574, Milgate House, Thurnham, Reino Unido
1637, Londres, Reino Unido



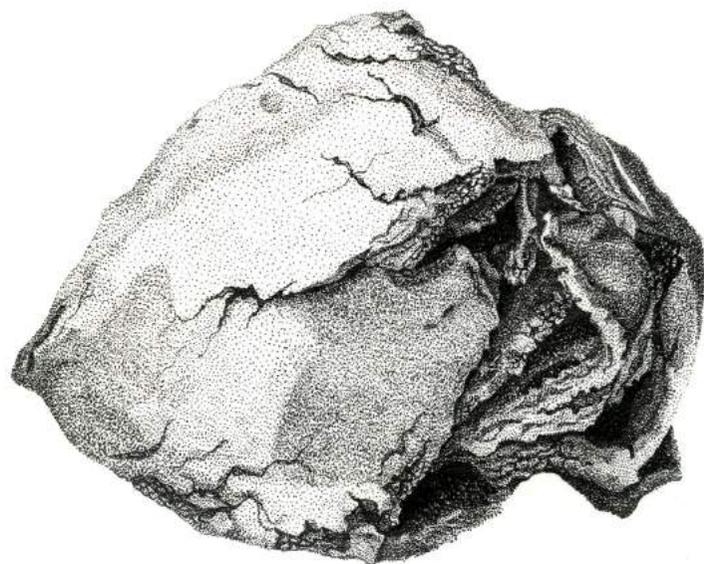
José Ortega y Gasset
1883, Madrid
1955, Madrid



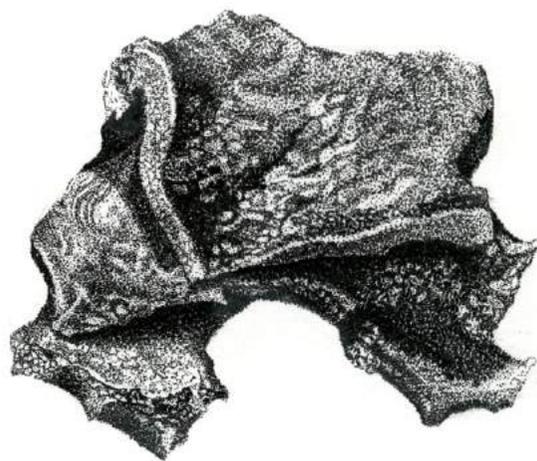
José Celestino Mutis
1732, Cádiz
1808, Bogotá, Colombia



Caída nº 124. 22 / 07 / 2016. Bilbao.



Caída nº 143. 12 / 08 / 2016. Bilbao.



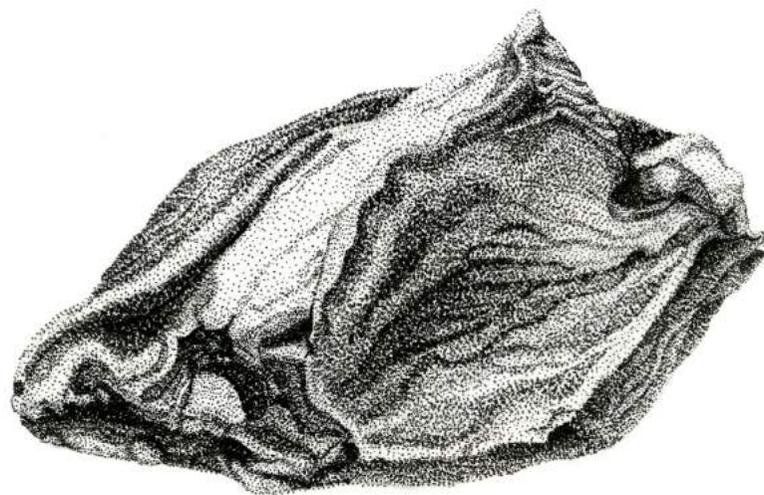
Caída n° 61. 15 / 07 / 2016. Bilbao.

CAÍDA N° 41
tinta sobre papel
41 x 29,7 cm
2016



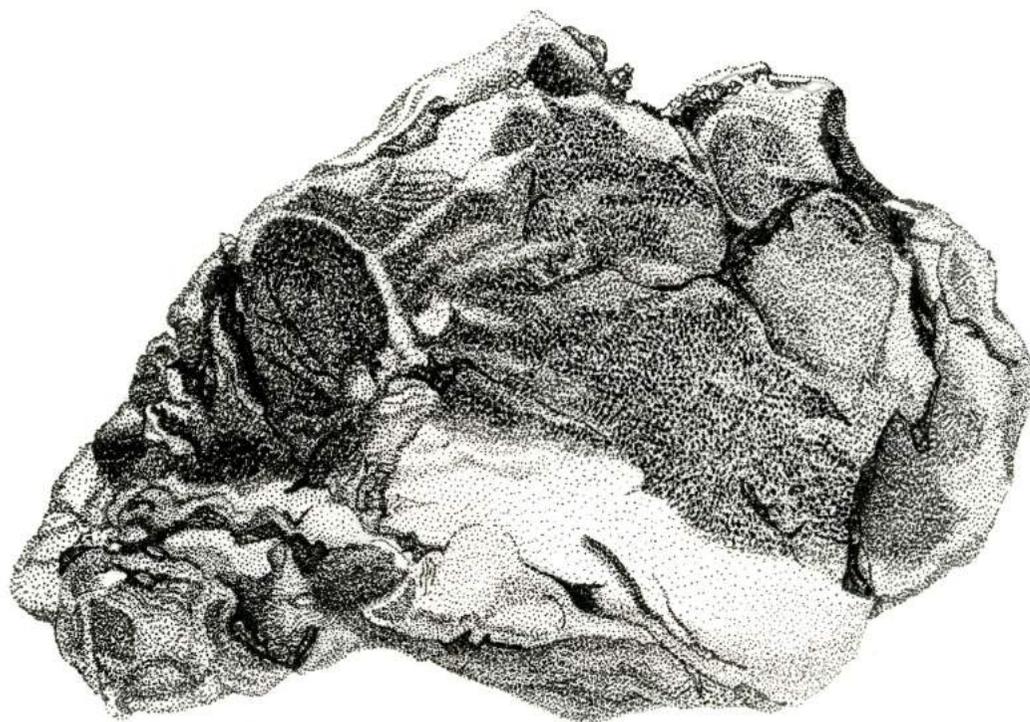
Caída n° 193. 12 / 08 / 2016. Bilbao.

CAÍDA N° 193
tinta sobre papel
41 x 29,7 cm
2016



Caída n° 45. 26/ 08 / 2016. Bilbao.

CAÍDA N° 45
tinta sobre papel
41 x 29,7 cm
2016



Caída n° 14. 29/ 07 / 2016. Bilbao.

CAÍDA N° 14
tinta sobre papel
41 x 29,7 cm
2016

2.REFERENTES

Uno de los textos más significativos en los que se basa mi proyecto es el de *París y la aglomeración parisina* de Chombart De Lauwe (1913, Cambrai - 1998, Francia) el cual se convierte en el punto de partida de *Vestigio e impotencia*.

Sin rumbo por las calles: una aventura londinense es un relato que nada entre realidad y la ficción de una Virginia Woolf (1882, Londres-1941, Río Ouse) que busca una salida a su rutina con una excusa sencilla: comprar un lápiz. En 1927 Woolf nos describe su deriva. “Hay que hacer algo, siempre hay que hacer una cosa u otra. No está permitido limitarse a saborear.”¹³

La obra *El mito de Sísifo* de Albert Camus (1913, Argelia-1960, Francia) ahonda en los conceptos del absurdo existencialista, fundamental en mi punto inicial, destacando el capítulo que da título al libro. “El obrero actual trabaja, todos los días de su vida, en las mismas tareas y ese destino no es menos absurdo.

Pero solo es trágico en los raros momentos en que se hace consciente. Sísifo, proletario de los dioses, impotente y rebelde, conoce toda la amplitud de su miserable condición: en ella piensa

durante el descenso. La clarividencia que debía ser su tormento consume al mismo tiempo su victoria. No hay destino que no se supere mediante el desprecio”.¹⁴

Cuando leo a Camus pienso en Gabriel Orozco (1962, México) y en su obra *Piedra que cede* (1992). Una bola de plastilina de diámetro 48.3 cm y 60 kg de peso. Los 60 kg de masa corporal de Orozco. 60 kg de plastilina que el artista empuja por Monterrey durante 6 días. En esta obra Orozco se convierte en Sísifo pero la piedra que arrastra es una metáfora de él mismo, una vinculación con su ser. Esta es una pieza que destacué en el TFG por otros motivos y sin embargo ahora le veo una nueva vinculación, convirtiéndose Orozco en uno de los artistas con los que más empatizo, sobre todo con su idea de “activar un espacio” entre el signo y el espectador que el propio artista explica de la siguiente forma :

“Creo que la escultura se da en un espacio, entre el objeto y la persona que la mira. Es obvio que lo que puede hacerse con dicho espacio es todavía misterioso. Para mí es un espacio que



Piedra que cede Gabriel Orozco
Plasticina, debris, 60 kg
36.8 x 39.4 x 40.6 cm.
1992



21 de Enero
Victoria Maldonado
Barro cocido
58 x 10 x 1 cm.
2016

13. Woolf, Virginia. *Sin rumbo por las calles: una aventura londinense*. Centellas. Barcelona. 2015. p.47.

14. Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Alianza. Madrid. 1987. p.153.

15. . H.D. Buchloh, Benjamin. *Textos sobre Gabriel Orozco*. Conaculta. Madrid. 1999. p.89.

implica un tiempo: un *espacio histórico*.”¹⁵

Siguiendo la estela del Mito de Sísifo de Camus se encuentra la obra *Wooden Boulder* de David Nash (1945. Reino Unido).

“En 1978 talló a golpe de hacha una forma esférica sobre un tocón de fresno y la colocó a la orilla de un arroyo. Veinticinco años después de comenzar a rodar impulsada por el agua, en 2003, una marea la arrebató en el océano. Durante todos estos años David Nash ha seguido puntualmente todos los desplazamientos de la “piedra de madera” dibujando, fotografiando y filmando las diferentes posiciones por las que ha pasado.”¹⁶

Registrar el tiempo del “canto rodado de madera” es, a su vez, una disección del suyo propio.

A veces hacer algo no conduce a nada (1997) es la premisa de Francis Alÿs. Al igual que esos recorridos sin hierba, el hielo al que empuja este artista belga por la Ciudad de México no llegará a ninguna parte, su fuerza es su debilidad. Como el deambular en busca de un lápiz, Alÿs recorre las calles con su hielo como Sísifo, y aunque consigue arrastrar su roca, esta no llegará a ninguna parte.¹⁷

Otro de los textos fundamentales para la profundización conceptual, sobre todo por su poesía visceral y autodestructiva, es

El pesa-nervios de Antonin Artaud (1896-1948, Francia):

“Una figura geométrica.

Un poliedro apenas esbozado.

Una estructura misteriosa, o quizás no tanto.

Algo que subyace a todas las cosas...

Y a su alrededor, como una continua fuga, instantes que tratan de ser aprendidos.

De camino a casa, mientras miro a la gente pasar, pienso quién es ese yo que ahora escribe... Tal vez por miedo a conocer la verdad, a desmontar mi ficción, yo también, como todos, concluyo que no quiero saberlo. Lo que de verdad me interesa ahora es acercarme un poco más a ese extraño ser que imaginaba aquellas escenas que no consigo quitarme de la cabeza.

O de mi cuerpo, porque en realidad no estoy muy seguro de dónde se alojaron.

Aliviado, regreso a mi espacio cotidiano. Rutina... Sólo el torpe



Wooden Boulder

David Nash

Fotografía

153,5 x 116,5 cm.

1978-2003



Something Leads to Nothing

Francis Alÿs

Video

4:59 min.

1997

16. Maderuelo, Javier. *La construcción del paisaje contemporáneo*. CDANHUESCA. Huesca. 2008. p.94.

17. www.francisalys.com/

18. Antonin Artaud. *El pesa-nervios*. Colección Visor de Poesía. Madrid. 2002. p.23.

transcurrir del día a día.”¹⁸

Cuando hablo de la imposibilidad de dejar algún vestigio en el transcurrir vital sino es a través del arte, pienso en el *land art* el cual creo que lo expone gratamente.

La mayor parte de las obras del *land art* son huellas efímeras en lugares específicos cuyo documento es el testigo de su existencia, ya sea con vídeo, fotografía o dibujo. Especialmente hay una obra referencial para mí que expone este sentido de vestigio y representación documental que es *Line made by walking* (1967) de Richard Long (1945, Reino Unido). Una línea en mitad de un campo construida a través del acto de caminar una y otra vez sobre el mismo lugar. Cuánto tiempo tardaría Long en generar huella y cuánto tardaría en desaparecer sino existiera el documento fotográfico. De otra parte, Ana Mendieta (1948, Cuba -1985, Estados Unidos) tiene una fotoperformance realizada 11 años después: su huella desnuda en el fango. Una fotografía como testigo de esta acción, muestra cómo la huella desaparecería en cuestión de días.

18. Antonin Artaud. *El pesa-nervios*. Colección Visor de Poesía. Madrid. 2002. p.23.

Retornando a la figura de Long observo una pieza que presenta un *leitmotiv* en su *modus operandi*, *Red slate circle* (1988) es de las primeras. La pieza es un *non-site*, en el cual selecciona del paisaje rocas que le interesan para generar un nuevo orden natural de dicho paisaje en la galería. Creo que esto son características que se asocian a los paisajes utópicos que he llevado a cabo.

Long extrae del paisaje y yo del negativo de mis itinerarios, de mis desechos, construyo un paisaje emocional.

Adentrándose en lo emocional, en el paisaje descontextualizándolo de su medio natural, se encuentra la obra de Tania Ximena (1985, México).

La artista objetualiza formas efímeras a través de la escultura, más concretamente de la cerámica.

Los Penitentes son formaciones efímeras construidas por la acción de la nieve, el viento y el sol que se encuentran en los volcanes de Citlaltépetl, México. La artista se traslada al lugar de estas formaciones naturales para documentarlas y después recrearlas en cerámica.



A Line Made by Walking

Richard Long
1967



Sin Título

Ana Mendieta.
Fotoperformance.
1978



Penitentes

Tania Ximena
Cerámica
Medidas variables
2011-2014.

Desde un punto de vista más irónico, observan el paisaje Allan McCollum (1944, Estados Unidos)—influencia arrastrada del TFG— y Jimmie Durham (1940, Estados Unidos). El primero sustrae un material de la naturaleza, hace un molde y lo repite hasta la saciedad en plástico de diferentes colores.

Esta es una hilarante noción de la obra de arte como trabajo único de incomparable valor, materializado en su obra

Natural Copies from the Coal Mines of Central Utah.

Jimmie Durham sacraliza piedras dorándolas, fetichizándolas y convirtiéndolas en objeto artístico.

Otro de los aspectos referenciales de Durham es su escéptica manera de entender el tiempo y el lenguaje:

“Cada uno de los “Dónde” ha sido inventado. Nos han estacionado en una estación de dimensiones universales. Y es el futuro inmediato. (Mire, esto es lo que yo creo: aparte del dolor, que es lo único “presente” que conocemos, está el inmediato pasado; es decir, el lenguaje. Cuando usted trata de decir algo, en realidad “acaba de decirlo” hace una milisegundo. Y sólo puede decir lo

que intentó, “recordó” decir”.¹⁹

Siguiendo la estela del paisaje emocional y la deriva entrópica de mi estudio me han resultado fundamentales los escritos de Robert Smithson (1938-1973, Estados Unidos) sobre el tema. El gran momento de cambio de perspectivas artísticas que vivieron los artistas del *land art* narradas en primera persona por el artista.

“Las obras de muchos de ellos —Paul Thek, Craig Kauffman, Larry Bell...— alababan lo que Flavin llama “historia inactiva” o lo que un físico llamaría “entropía” o “energy-drain” (“desagüe de ideas”). Nos recuerdan la era de hielo más que a la era de oro y confirma el comentario de Vladimir Nabokob: *el futuro*

es lo obsoleto en reserba.”²¹ Toda esta reactivación de la “energía inactiva” la entiendo en mi forma de proceder en el estudio cuando realizo una autopsia del deshecho acumulado y lo vuelvo a significar. Vuelvo al punto de partida tras diseccionar el azar.

La acumulación de obra de mi estudio no se entiende hasta que se dispersa en el espacio. Es entonces cuando se activa la energía, cuando es obra.



Natural Copies from the Coal Mines of Central Utah
Allan McCollum
Polimero
Medidas variables
1994



Stone as Stone
Jimmie Durham
Varios materiales
50 x 140 x 60 cm
1996



Caida n° 55
Victoria Maldonado
Barro negro cocido
8 x 6, 4 x 4,8 cm
2016

19. Jimmie Durham. *Entre el mueble y el inmueble (entre una roca y un lugar sólido)*. Alias editorial. Ciudad de México. 2010. p. 46).

20. Entropía: Del ale. Entropie y este del griego “cambio”, “giro”-ía.

1. Magnitud termodinámica que mide la parte de la energía no utilizable para realizar un trabajo y que se expresa como el cociente entre el calor cedido por un cuerpo y su temperatura absoluta.

2. Medida del desorden de un sistema. Una masa de una sustancia con sus moléculas regularmente ordenadas, formando un cristal tiene una entropía mucho menor que la misma sustancia en forma de gas con sus moléculas libres.

21. Robert Smithson. *Selección de escritos*. Alias. Ciudad de México. 2009. p. 15 y 185.

Dentro de esta agrupación de escritos aparece un concepto apropiado para formular mi proyecto, sobre todo el concentrado en el factor del azar y la construcción de paisajes utópicos; *Sharawaggi*. “El sharawaggi se refiere a la influencia china en el desarrollo de paisajes en Inglaterra. Corresponde a las sílabas chinas Sa-lo-kwa-chi, que significan “calidad de impresionar o de sorprender a través del descuido o de una gracia desordenada”²¹.”

Siguiendo por estos conceptos, cabe nombrar la peculiar percepción espacial del artista Isamu Noguchi (1904-1988, Estados Unidos) que ha influido en mi forma de entender la proyección espacial de la escultura presente, ante todo en la obra *Ciento noventa centímetros de caída*. Considerado un antecedente directo del *land art*, Noguchi comienza a esculpir directamente con el suelo. “Surge así *Contoured Playground* (Terreno de juegos modelado) en el que las ondulaciones se interpretan como montículos y depresiones donde los niños pueden jugar, correr, arrastrarse o rodar. Considerado el primer *earthwork* [...] En su obra ha conseguido

fundir el concepto de abstracción y el uso milenario de la roca. Desde mediados de los años treinta, sus proyectos más ambiciosos estaban destinados a espacios al aire libre, diseñados según los principios estéticos de los jardines japoneses, en los que grandes esculturas abstractas se disponen en lugares predeterminados para lograr un equilibrio entre ellas, los espacios o jardines que las integran y la arquitectura que le rodea”²².

Noguchi parte del suelo para generar terrenos de juego y Richard Serra (1939, Estados Unidos) esculturas para transitarlas que no podemos apreciar en su totalidad pero sí recorrerlas y percibir las en nuestro deambular por ellas. *El material del tiempo* es un planteamiento disímil a la escultura transitada de Noguchi pero similar como aportación proyectual, en mi proyecto *Vestigio e impotencia*. Dispongo de 289 piedras de barro negro, tiradas en el suelo generando un paisaje rocoso, casi volcánico, por donde el espectador pasea, recorre, transita, genera su propia experiencia a través de dicho deambular, absorbiendo la doble tempora-



Contoured Playground
Isamu Noguchi
Bronce
(7 x 66.7 x 66.7 cm
1941



El material del tiempo
Richard Serra
Ocho escultura
Acero patinable
1994-2005



Vestigio e impotencia
Victoria Maldonado
Barro negro cocido
Medidas variables
2016

22. Maderuelo, Javier. *La construcción del paisaje contemporáneo*. CDANHUESCA. Huesca. 2008. p.74, 75.

lidad tan elaborada de Serra. El tiempo cronológico del recorrido de la sala y el tiempo de la experiencia.

El vestigio físico marca el sendero mientras que la representación del vestigio generado diariamente rodea la sala.

El espacio entre la representación de un itinerario y otro es un paso mío. Creo que podía entenderse como una metarepresentación del acto de caminar, tanto en el plano físico como en el emocional.

Otra concepción espacial es la que tiene Louis Bourgeois (1911, Francia-2010, Estados Unidos) sobre la escultura, ante todo en la íntima construcción de sus *Celdas*, que han estado muy presentes durante mi segunda fase proyectual *Something must break*. A partir de 1987 Bourgeois comienza a construir los propios espacios de visualización de sus obras, cansada de ver que el “cubo blanco” restaba todo aspecto intimista y perturbador característico de su trabajo. “Cuando empecé a construir las Celdas quería crear mi propia arquitectura, y no depender del espacio de un museo, no tener que adaptar a él mi escala. Quería constituir un espacio real

en el que uno pudiera entrar y por el que pudiera moverse”.

Bourgeois decía que la escultura es un problema a resolver. Su propósito es el auto-conocimiento.²⁴

Juan Muñoz (1953, Madrid-2001, Ibiza) decía que detrás de toda obra hay una sospecha ante la realidad; si es un trabajo del ojo, también es un oficio de sospechar del ojo. El ojo te traiciona pues no se corresponde lo que vemos con lo que percibimos, así tiene que ser una obra.²⁵

Todos estos nombres que vengo citando, eran artistas que, más que buscar un fin en su trabajo, preferían perderse en el camino de la introspección procesual.

Investigando sus posicionamientos ante la escultura me han ayudado un poco más a entenderla.

Vuelvo a Serra, esta vez con su obra *Hand Catching Lead* (1968).

Una referencia directa a mi obra *Ciento noventa centímetros de caía*. “Serra realiza una serie de cortos donde le interesa subrayar el proceso de trabajo (acción sobre una material) y los principios de peso y gravedad asociados a determinados materiales como el

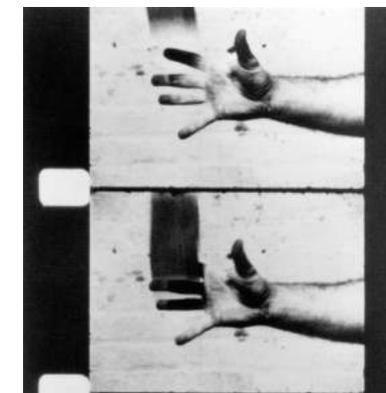
23



Dentro y fuera
Louis Bourgeois
Varios materiales
Medidas variables
1995



Something must break
Victoria Maldonado
Varios materiales
Detalle de sala
2016



Hand Catching Lead
Richard Serra
Video
1998

23. Bourgeois, Louis. *Estructuras de la existencia*. La Fábrica. Bilbao. 2016. p.28.

24. Cajeri, Marion / Wallach, Amei. *Louis Bourgeois. La araña, la amante y la mandarina*. Francia. 2009.

25. Programa Imprescindibles. *Juan Muñoz, poeta del espacio*. España. 1996; <http://www.rtve.es/alcarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-munoz-poeta-del-espacio/2398188/>

26. Layuno Rosas, M^a Ángeles. *Richard Serra*. Arte Hoy. Guipúzcoa. 2001. p. 60.

plomo. *Hand Catching Lead* (1968), *Hands tied* (1968), *Hands Scraping* (1968), *Hands Lead Fulcrum* (1968) y *Splashing* (1969) muestran estos objetivos estéticos. El tema de estos cortometrajes en blanco y negro es el desarrollo de una acción en el tiempo sobre un material, donde el tiempo del verbo utilizado en el título (gerundio, participio) no es baladí de cara a subrayar la dimensión temporal de la acción”.²⁶

Mientras que Serra emplea el medio del vídeo y el plomo para mostrar la acción, yo muestro el impacto fosilizado en barro y a través del título de la obra evidencio el acto.

Artista de esta década, del llamado Post Minimalismo, es Eva Hesse (1936, Alemania-1970, Estados Unidos). De ella me interesa cómo ella nombraba sus muestras: sus obras experimentales que quedaban como puentes para realizar otras más ambiciosas. Sus deshechos de taller, de experimentación con materiales como el látex, el metal o la cerámica, expuestos tras su prematura muerte y denominados “trabajos de estudio” (*studywork*).

“El estatus de los trabajos del estudio es precario. Podríamos

definirlos razonablemente como trabajos [work] que no llegan a convertirse necesariamente en *Una obra* [A work]. Se trata de objetos creados por Hesse en el día a día, objetos hechos a mano y con frecuencia complejos que nos invitan a pensar no sólo en los procesos del arte, sino en qué impulsos –tanto conscientes como inconscientes– rigen la práctica de la creación artística. Bien podría ser que la realización de pequeñas piezas como éstas en el estudio no sólo sea un medio de resolver problemas, o de aclarar las ideas al materializarlas, sino que incluso prolongue el proceso de creación, postergue el producto final y sitúe en primer plano el proceso mismo. El deseo compulsivo de repetir resulta evidente en buena parte de los trabajos del estudio, y las técnicas utilizadas por la artista, como ensartar, doblar, cortar, perforar y enrollar, a menudo se basan en actos y gestos repetitivos. Contemplar los objetos implica también ver el desarrollo de todas esas acciones. Algo que al principio parece accidental y desechable, como una pieza de látex de forma extraña, requiere un tiempo de contemplación y, a medida que se mira, los gestos que



S-31
Eva Hesse
27 x 34 cm
Papel metal y esmalte
1996

27. Fer, Briony. *Eva Hesse. Studywork*. The Fruit Gallery. Edimburgo.. 2009. p.8.

intervienen en su creación se van volviendo más evidentes.

De esa manera, cuando se mira con atención, algo que inicialmente parece un simple resto del estudio puede cobrar vida como objeto. Los trabajos del estudio se encuentran en ese punto crítico entre el origen y el desecho.”²⁷

El imaginario de la artista Rosemarie Trockel (1952, Alemania) mostrado en su última retrospectiva en España, de la mano del Museo Renia Sofía de Madrid, ha sido otra de las aportaciones fundamentales de mi trabajo. No solo por sus obras realizadas en cerámica si no por sus planteamientos conceptuales.

Destaco las obras en cerámica en las que emplea los medios mínimos necesarios para alcanzar los fines deseados como *Abuse of beauty* (2009) o *In einer nacht von schwarz zu weiss* (2007).

En *In einer nacht von schwarz zu weiss* (Del negro al blanco en una sola noche) amasa la arcilla para que parezca una gran roca de lava solidificada, una forma de abuso de belleza que llega bajo la apariencia de un vidriado denso y cremoso que fluye entre los peñascos. Crema o incluso esperma: en todas estas obras se

castiga la belleza a manos de la abyección [...] Es inconfundible la extraña urgencia de la imaginería reciente de Trockel. Con sus formas y sus elementos amorfos, entre lúcidos y macabos, degusta su propia belleza al tiempo que apunta a otros conceptos de belleza en la obra del arte.”²⁸

Su manera de abordar la cerámica, primaria y primitiva para generar sus “sustancias orgánicas” (*Spiegelgrab*, 2006)

han sido de gran relevancia en mi proceder con la materia.

Una manera similar a la de Rosemarie Trockel de trabajar el barro es la de la artista Rebecca Warren (1965, Reino Unido).²⁹

Sin embargo, mientras que Trockel pasa por todos los procesos de la cerámica, Warren se queda en el barro sin cocer, la obra abierta. Esculturas anárquicas en las que aborda el tema del género y la autoexpresión, repletas de huellas de la artista que deja al modelar. “Si la arcilla es un medio eminentemente táctil, tanto sus orígenes terrenales como su equiparación metafórica con el cuerpo suponen que la escatología es difícil de evitar.”³⁰

Una antecedente directa de de Trockel y Warren que ha dedicado



Abuse of beauty
Rosemarie Trockel
26 x 54 x 33 cm
Cerámica vidriada
2009



Teacher
Rebecca Warren
150 x 85 x 45 cm
Barro
2008

28. Cooke, Lynne/ Ashton, Dore/ Hudson, Suzanne / Wagner, Anne. *Rosemarie Trockel. Un cosmos*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Monacelli Press. New York. 2012. p.25.

29. Hans, Wenner Holzwarth. *100 artistas contemporáneos*. Taschen. China. 2009. p.620.

gran parte de su obra a la cerámica y su deconstrucción, al gesto y la huella, ha sido Ana Maria Maiolino (1942, Italia) con la que empatizo en su visión proyectual. Una referencia que siempre ha estado presente en mi trabajo, desde que me inicié en la cerámica. Destaco su obra *Son éstos* (1998) presentada en la Bienal de São Paulo. “El trabajo utiliza la repetición de la acción del gesto. En el mismo gesto está lo diferente, no se repite a sí mismo. “Cosas”: rollitos, bolitas, productos de las primeras acciones de la repetición del gesto sobre la arcilla húmeda la tierra ocupan la instalación [...] Se trata de una obra abierta, de un trabajo no concluido, un almacén de entropía, de energía gastada en perezosa fatiga desbordante de afección, de pulsiones en donde habita la naturaleza: la energía gastada e el modelado y la mía.”³¹ Siguiendo con los artistas que trabajan en torno a la deconstrucción de la escultura, evidenciando las tripas de su producción, está Mark Manders (1968, Países Bajos) con una particular poética onírica y una personal visión y plasmación del tiempo procesual. Sus esculturas están entre el orden y el deshecho que

otorga a su obra una contingencia perceptiva. Fundamentos indispensables para el pilar conceptual de mi proyecto. “Sería erróneo pensar que en la obra de Manders las nociones temporales de pasado, presente y futuro son independientes unas de otras. Lo enfatiza el artista a través de su singular método de trabajo. Las figuras antropomorfas están realizadas en bronce, pero su aspecto —y esta es una de las características esenciales en su trabajo— nos obliga a pensar que aún no han pasado por el proceso de vaciado y que todavía se encuentran en un estado primitivo, como si hubieran sido solo recientemente modeladas con arcilla. Además, muchas de ellas se encuentran aparentemente inacabadas. A algunas les faltan piernas y brazos, a otras la nariz o parte de la cabeza. Pero pronto comprendemos que quizá avancen en sentido inverso, que un día pudieron ser figuras completas y que ya han emprendido el camino de vuelta tal vez hacia la nada, hacia lo que fueron cuando todavía no eran ni siquiera la idea que quería ser forma”³².



Son éstos
Ana Maria Maiolino
3.000 kg. de arcillamodelada
1998



Clay Figure with Iron Chair
Mark Manders
Bronce pintado.
2009

30. Crítico anónimo de una exposición de Rebecca Warren organizada en la Renaissance Society de Chicago, 3 de octubre-2 de diciembre de 2010, alude al interés de la cerámica contemporánea por los “montículos fecales”. Se incluye una obra de Trockel, Pot (2008), entre los objetos reseñados al igual que un precedente necesario, la cerámica de Lucio Fontana de los primeros años cincuenta. Véase. Cooke, Lynne/ Ashton, Dore/ Hudson, Suzanne / Wagner, Anne. *Rosemarie Trockel. Un cosmos*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Monacelli Press. New York. 2012. p.25.

31. *Son éstos. Instalación de la XX Bienal de São Paulo*. Revista Con Barro. N°2. La Rambla, Córdoba. 1999. p. 13.

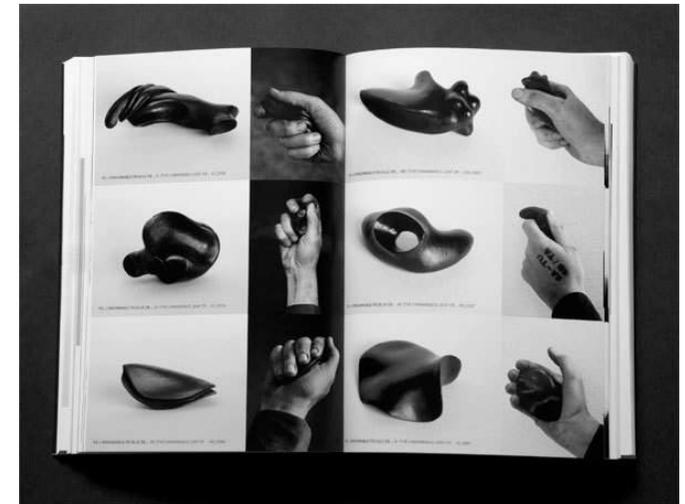
Sin embargo el pensamiento de Rui Chafes (1966, Portugal) en su catálogo *Contramundo* ha sido de los más destacados y que he tenido más presentes en mi trabajo.

“La escultura no es un objeto, es una hipótesis, una posibilidad, una interrogación, una pregunta, una respuesta”.³³ “Si la ventana romántica proyecta la vertiente claustrofóbica y autoexiliada de la vida humana, para Rui Chafes la escultura traduce ese abismo en un acontecimiento de resistencia y recogimiento, es una ascética reafirmación del origen”.³⁴

George Didi-Huberman y su *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* exponen un compendio de artistas y obras me han ayudado y ayudan a seguir aprendiendo y ahondando en los conceptos que me interesan, sobre todo en su forma de entender el proceder proyectual. El propio autor lo define así: “Algunos artistas y pensadores se han aventurado a bajar de nuevo, digamoslo así, hacia la más simple aunque más dispar mesa. Un cuadro puede ser sublime, una mesa probablemente nunca lo será.

El cuadro consistiría, por lo tanto, en la inscripción de una obra

que pretende ser definitiva en la historia. La mesa es mero soporte de una labor que siempre se puede corregir, modificar, cuando no comenzar de nuevo. Una superficie de encuentros y de posiciones pasajeras: En ella se pone y se quita alternativamente todo cuanto su plano de trabajo recibe sin jerarquía”.³⁵



Pickpocket
Rui Chafes
Edición
2009

32. Ontoria, Javier. *Mark Manders. Curculio Bassos*. Centro Gallego de Arte Contemporaneo. Galicia. 2014. p.6.

33. Rui Chafes. *Dardo Magazine*. Nº18.

34. Loock, Ulrich / Barro, David / Ruíz de Samaniego, Alberto. *Rui Chafes. Contramundo*. Dardo. Fundación Luís Seoane. A Coruña. 2011.p.37.

35. Didi-Huberman, Georges. *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Museo Reina Sofia. 2010. pg. 18.



Diseño expositivo, *Vestigio e impotencia*, Sala de Exposiciones BBAA, Málaga, 2016.



Diseño expositivo, *Something must break*, Sala Santa Inés, INICIARTE, Sevilla, 2016.

3. APORTACIONES

En este apartado abordaré algunas de las muchas aportaciones que han ejercido el cuerpo docente del Máster, así como los invitados a este, y han actuado de guías y soportes del proyecto. Comenzaré por destacar a Javier Ruíz Del Olmo y la invitada María José Martínez De Pisón, al ser los primeros docentes, dedicaron sus clases a dotarnos de armamento teórico y lo más importante, de herramientas de jerarquización de información a la hora de abordar una investigación teórico-plástica y he de decir que han sido muy efectivas a la hora de trabajar.

Otros docentes que han aportado algo a nivel teórico y conceptual han sido Blanca Machuca y María Ángeles Delgado. Machuca, en su visita a los estudios, me habló del carácter de “entropía” que veía en mi trabajo. Y el estudio de los escritos de Robert Smithson han sido un apoyo fundamental en esta segunda fase de producción. La clase de Delgado me aportó una gran cantidad de referencias bibliográficas al estar dedicada la clase a la naturaleza y construcción del paisaje. Destaco “Atlas” de Didi-Huberman. La profesora Blanca Montalvo dedicó su clase

teórica al paisaje, de la cual, también me enriqueció a nivel conceptual— Perejaume, Abad, Fontcuberta o Díez—. En la visita a los estudios siempre realiza aportaciones fructíferas, sobre todo animándome a que pruebe con otros materiales y no centrarme únicamente en la cerámica. Lo cual he llevado a cabo con la obra de *Autorretrato* sobre cristal y las fotografías pertenecientes a *Something must break*, abriéndome nuevas inquietudes técnicas. Importante para mi desarrollo conceptual, también, es la aportación de Joaquín Ivars y su lectura de mi trabajo. Entendiendo que realmente la deriva que no realizaba en mi rutina diaria la experimentaba en mi trabajo en el estudio, una poética que añadido al cuerpo conceptual.

Relevante, también la clase de Silvia López dedicada a las Deriva situacionista.

Los invitados Javi Calleja e Iván de la Torre enfocaron sus visitas al ámbito laboral: trato galerístico, producción y venta de obra, becas y concursos. Consejos de gran importancia a la hora de mostrar tu obra, metodologías para mostrar un dossier..

Carmen Osuna, tutora de mi proyecto, es un pilar importante en el crecimiento de este. Sus conocimientos y ayuda en los ámbitos de la escultura y la cerámica son indispensables para mí. De real interés, su clase teórica sobre el azar y la serendipia que me ayudan a profundizar en estos parámetros intrínsecos en el proceder proyectual, la acción del error y el acierto del accidente.

Fundamentales para mi formación conceptual, la comprensión de la idea de contemplación y tiempo dilatado ejemplificados en las clases de Javier Garcerá, que siempre me ayuda a dar un vuelco a los parámetros que me interesan en el proyectar.

La clase de Carlos Miranda resultó especialmente útil. En ella nos mostró cómo desarrollar un proyecto desde sus inicios a través de su propio ejemplo, de su hacer como artista, desde sus inquietudes conceptuales y plásticas, plasmadas en forma de conferencia.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Alianza. Madrid. 1987.
- Temkin, Ann. *Gabriel Orozco. Fotogravedad*. Atlas. México. 2011.
- Haden-Guest, Anthony. *Al natural: la verdadera historia del mundo del arte*. Península Atalaya. Barcelona. 2000.
- Artaud, Antonin. *El pesa-nervios*. Visor Libros. Madrid 2002.
- .Artaud, Antonin. Cahier 245. La Casa encendida. Madrid. 2009.
- H.D. Buchloh, Benjamin. *Téxtos sobre Gabriel Orozco*. Conaculta. Madrid .
- Fer, Briony. *Eva Hesse. Study work* .The Fruit Gallery. Edimburg. 2009.
- Vila-Matas, Enrique. *Kassel no invita a la lógica*. Seix Barral. Barcelona. 2013.
- Didi-Huberman, George. *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Museo Reina Sofía. Madrid. 2010.
- Didi-Huberman, George. *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Sans Soleil Ediciones. Barcelona. 2013.
- Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 1996.
- Durham, Jimmie. *Entre el mueble y el inmueble (entre una roca y un lugar sólido)*. Alias editorial. Ciudad de México. 2010.
- Hoptan, Laura. *The art of tomorrow*. Distanz. Alemania. 2010.
- Hernández Navarro, Miguel Á.. *Materializar el pasado. El artista como historiador benjamiano*. Micromegas. Valencia. 2015.
- Criado, Nacho. *La idea y su puesta en escena*. Sibilino. Sevilla. 1996.
- Criado, Nacho. *Piezas de agua y cristal*. Museo Reina Sofía. Madrid. 1991.
- Zaya, Octavio. *Lara Almarcegui*. Turner. Reino Unido. 2013.
- Woolf, Virginia. *Sin rumbo por las calles: una aventura londinense*. Centellas. Barcelona. 2015.
- Dziewioro, Yilmaz. *Gabriel Orozco Natura Motion*. Kunsthaus Bregenz. Austria. 2014.
- Loock, Ulrich / Barro, David / Ruíz de Samaniego, Alberto. *Rui Chafes. Contramundo*. Dardo. Fundación Luís Seoane. A Coruña. 2011.
- Revista Con Barro. N°2. La Rambla, Córdoba. 1999.
- Hans, Wenner Holzwarth. *100 artistas contemporáneos*. Taschen. China. 2009.
- Cooke, Lynne/ Ashton, Dore/ Hudson, Suzanne / Wagner, Anne. *Rosemarie Trockel. Un cosmos*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Monacelli Press. New York. 2012.
- Bourgeois, Louis. *Estructuras de la existencia*. La Fábrica. Bilbao. 2016.
- Cajeri, Marion / Wallach, Amei. Louis Bourgeois. *La araña, la amante y la mandarina*. Francia. 2009.
- Programa Imprescindibles. *Juan Muñoz, poeta del espacio*. España. 1996;
<http://www.rtve.es/alicarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-munoz-poeta-del-espacio/2398188/>
- Layuno Rosas, M^a Ángeles. *Richard Serra*. Arte Hoy. Guipúzcoa. 2001.
- Maderuelo, Javier. *La construcción del paisaje contemporáneo*. CDANHUESCA. Huesca.
- Robert Smithson. *Selección de escritos*. Alias. Ciudad de México. 2009.