

TFG

LA ACTIVIDAD DE LA FORMA PRÁCTICAS DESDE EL DESEO DE LOS MATERIALES

Presentado por David Ábalos Aliaga
Tutor: Francisco de la Torre

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN / ABSTRACT

El presente trabajo hipotetiza una respuesta a la problemática de una práctica formalista contemporánea. Para ello se rastrea la última historia del arte occidental, donde se origina la acepción moderna de *formalismo*. En esta línea se avanza hacia la ruptura que supone el post-minimalismo. Se trabajan el referente histórico (y contemporáneo) de Richard Tuttle y el referente contemporáneo de Karla Black. Así mismo, las nuevas teorías del *Speculative Realism* nos sirven para acabar de implementar este marco histórico-conceptual materialista.

Nuestra práctica artística se presenta como "Actividades". Una retahíla de ejercicios formales que lejos de insistir en su emancipación, buscan solazarse en un contexto muy palpable. De taller, de materia, de espacio, o de identidad. Rechazan ser contenidos de lo universal para acontecer como manifestaciones del presente. Estas actividades no han de entenderse purificadas sino implicadas en un proceso de contaminación, pues existen imbricadas a los nombrados contextos por el deshilachado de sus propias hebras.

La actividad de la forma la reivindica, poniendo el énfasis en una nueva conceptualización de la forma que repercute en una transformación de las prácticas en prácticas transformadoras, a través de su carácter reconocido de **actividad**.

The present work hypothesizes an answer to the problematic of a contemporary formalist practice. For this the last history of western art is traced, where the modern meaning of *formalism* originates. In this line, we move towards the rupture that post-minimalism supposes. The historical (and contemporary) referent of Richard Tuttle and the contemporary referent of Karla Black are worked on. Likewise, the new theories of Speculative Realism help us to finish implementing this historical-conceptual materialist framework.

Our artistic practice is presented as "Activities". A volley of formal exercises that far from insisting on their emancipation, seek relaxation in a very palpable context. Of studio, of matter, of space, or of identity. They refuse to be contents of the universal to happen as manifestations of the present. These activities are not to be understood as purified, but rather implicated in a process of contamination, since they exist imbricated to the named contexts by the unraveling of their own strands.

The activity of the form claims it, placing emphasis on a new conceptualization of the form, meant to repercute on a transformation of the practices into transformative practices, through its recognized character of **activity**.

PALABRAS CLAVE: Forma, Transformación, Estudio, Cerámica, Escultura, Pintura, Instalación, Arquitectura, Ontología, Formalismo, Materialismo, Richard Tuttle, Karla Black.

KEYWORDS: Form, Transformation, Studio, Ceramics, Sculpture, Painting, Installation, Architecture, Ontology, Formalism, Materialism, Richard Tuttle, Karla Black.

He visto que las cosas cuando buscan su curso encuentran su vacío.

Federico García Lorca

Hay que hacerse cargo de la forma de las cosas.

Mar Reikjavik

INDICE

INTRODUCCIÓN	3
Objetivos y Metodología	5
1. CLAUDICACIÓN DEL FORMALISMO	10
1.1 SU FAMA.....	10
1.2 UN CABLE.....	13
2. POSTMINIMAL	16
RICHARD TUTTLE: NEITHER PAINTING NOR SCULPTURE	18
3. KARLA BLACK Y EL CASO DE LOS MATERIALES	21
LA ESCUCHA.....	23
4. EL BARULLO ONTOLÓGICO	25
DEVENIR METÁFORA.....	27
5. LA ACTIVIDAD DE LA FORMA	28
6. ACTIVIDADES	30
6.1. PARIS.....	33
6.2. BALTIMORE	36
7. CONCLUSIONES	42
BIBLIOGRAFÍA	43
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	45
ANEXO DE IMÁGENES (adjunto)	

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo busca dar cuenta de la actividad artística en la que hemos estado involucrados este último año. Esta práctica ha girado en torno a preocupaciones formales implicadas en unos contextos muy especiales. En primer lugar la estancia Erasmus realizada en la École Nationale des Beaux-Arts de Paris, llevada a cabo en el primer semestre del curso. En segundo lugar la estancia de movilidad internacional Promoe en el Maryland Institute College of Art de Baltimore, en el semestre segundo.

Lo que en primer momento intentó ser una práctica autónoma y emancipada de diferentes entelequias –la imagen del mundo visible por una denostación de la figuración, lo teórico predicante por una confrontación con lo retórico, o un sujeto de enunciación algo descalabrado visto como usurpador de espacio para el hecho artístico *en sí*– derivó¹ en un proceso de llenado de estos huecos o vaciados formalistas por una especie de sustancia que paulatinamente ha devuelto a nuestra práctica y a nuestra manera de proceder un sentido humano y afable y un estado de ánimo *relajado*² hacia la actividad intelectual. A esa sustancia la identificamos en este trabajo como *actividad*.

La actividad de la forma es el título elegido para esta memoria, y quiere manifestar este giro de tuerca que hemos dado apoyados en una práctica, que desacomplejada de, por ejemplo, la diatriba categorizante entre pintura y escultura, ha despegado y fluctuado libremente, tal como el mar anega o levanta³, descubriendo en su trayecto nuevas formas visibles, pero de cara a nuestra intimidad, una nueva seguridad y una nueva comprensión sobre el deseo que nos mueve, y por qué la materialidad ha de ser nombrada en un subtítulo de una memoria de esta calaña.

¹ Deriva: como en “Théorie de la dérive” (1956) de Guy Debord.

² Relajado: En la RAE 1. adj. Que no produce tensión o no supone mucho esfuerzo 2. adj. Dicho de un sonido: Que se realiza con una tensión muscular menor de lo que es usual en otras posiciones. 3. adj. Col. y Pan. Propenso a tomar las cosas por su lado burlesco y chistoso.

³ CERNUDA, L. *Si el hombre pudiera decir lo que ama*.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Para inferir de coherencia esta memoria nos valdremos de lo sugerido en el *manual de estilo de TFG* acerca de la explicitación de objetivos y el bosquejo de una metodología.

Porque ha subyacido la atracción por esta idea de *transformación constante* y de *cristalización efímera*, señalamos unos objetivos que oímos chirriar:

- Empoderarnos en nuestra práctica artística a través de la realización de ciertas actividades formales esencialmente comunicativas y expresivas, en contextos diferentes y alejados entre sí que nos concedan diferentes respuestas a la problemática de una práctica artística formalista contemporánea.

Y como objetivos específicos:

- PRODUCIR unas obras o eventos artísticos que sean capaces de sostenerse por sí mismos y generar un interés para nuestro ámbito especializado de las artes pero también para un espectro de público más amplio, pues consisten en un trabajo a favor de nuestra escala y posibilidades, y no una artificialización y distanciamiento de la práctica artística.
- PRODUCIR unas obras o eventos artísticos sincronizados a su tiempo presente. Es decir, sincronizados al espacio de arquitectura que los aloja, a los posibles de los materiales que los conforman, a los sueños propios de las personas.
- PRODUCIR unas obras bonitas.
- MEJORAR en el dominio académico de teorías estéticas y filosóficas y periodos de la historia del arte que nos interesan y de los que tenemos la responsabilidad de estar informados.
- HACER lo mismo y disfrutando, con artistas referentes.
- SER capaces de dibujar un espectro de intersección conceptual en esta historia del pensamiento y de las prácticas artísticas con el que parapetar la propia.
- LLEGAR a un mejor entendimiento, y hacer una compilación, de las herramientas y metodologías que nos han servido para empoderarnos en nuestra práctica artística. Para así entrenarnos con esta identificación y resultar más efectivos en el futuro.

- PROPONER una revisión del debate formalista en la actualidad, reivindicando su carácter activo y transformador en contraste al estatismo hermético que tiene asociado.

Para la consecución de estos objetivos vamos a valernos de instrumentos metodológicos:

En primer lugar la realización de un rastreo histórico en torno al momento del surgimiento del concepto formalista en la teoría estética moderna en relación a las manifestaciones del expresionismo abstracto americano, para, seguidamente, traer ese debate a la actualidad de la mano de la bibliografía consultada, que, si en la primera parte del estudio es bibliografía producida en el contexto del expresionismo americano, en su actualización el debate se ramifica a diversos ámbitos del pensamiento, incluyendo los textos de antropólogos, arquitectos o artistas. Este trabajo en torno al concepto formalista nos permitirá quitarle el polvo para poderlo aplicar a nuestra producción personal. La relación entre las “actividades” propuestas y el concepto del formalismo es dinámica y de intercambio de fuerzas y sugerencias.

Si así se quiere proponer un “post-formalismo”, también estudiaremos otra rama del *post* ya arraigada: El posminimalismo. Nos interesa especialmente este momento histórico por sus consecuciones liberadoras en términos de materialidad y formalización, pues supone la vía de entrada a nuevas poéticas en torno a lo fugaz, el cuerpo, la palabra, u otras que más bien deben ser clasificadas de conceptuales o post-conceptuales. Autores como Hesse o Matta Clark, y por predilección, Richard Tuttle, sobre el que hacemos un análisis más monográfico, y que ha sido durante todo el proceso de realización de las obras una referencia por su estética escueta y de poética fulminante.

Para un estudio de caso de lo que un artista del “*Post Formalismo*” podría ser elegimos a la artista escocesa Karla Black. Durante nuestra estancia en Beaux-Arts Paris tuvimos la suerte de conocer su trabajo en una exposición que presentaba con motivo del Festival de Otoño de Paris, y además asistimos a una conferencia cuyas notas allí recogidas también han servido para configurar esta memoria. A través de estas notas y de entrevistas en vídeo o en prensa consultadas online creemos poder dibujar una constelación conceptual en torno a la artista, en la que destacamos lo que de ella más nos interesa para reforzar el discurso propio.



Imágen de los *Kudzu Monsters*, formaciones de plantas invasoras frecuentes en el continente asiático.

A través del estudio de estos dos referentes, junto a breves incursiones en el trabajo de otros, pretendemos analizar en profundidad los valores y claves que desde donde construir lenguaje de la forma en la que ellos lo construyen. Por supuesto que de copiar se aprende, pero nuestra intención no ha sido tanto esta sino ser capaces de asimilar y hacer nuestros los hábitos morales de toma de decisiones en el estudio que necesitan dominarse para todas las construcciones humanas, incluidas las más “formales”.

Hemos nombrado el estudio, y el estudio es, de hecho, el gran instrumento metodológico descubierto este año. Los estudios proporcionados por las escuelas de Paris y de Baltimore han supuesto el gran espacio de investigación a modo de laboratorio que han dejado muescas en las prácticas aquí recogidas. El establecimiento de una rutina así nómada de trabajo, la continuidad de acudir al taller diariamente, la observancia del trabajo público aunque silencioso de los compañeros... Todo esto ha revertido en la práctica propia desatándola a horizontes inimaginables anteriormente en el régimen del confinamiento del yo al que puede someter un sujeto de enunciación individual en boga creciente en tiempos del alto capitalismo, o en la estructura fragmentaria del programa de nuestros estudios en San Carles.

La clasificación de la que hablamos con los referentes, sus momentos históricos y sus hilos teóricos –en conexiones casi retroactivas– se ha aclimatado en el índice no tanto en atención a un rigor metodológico sino más bien a la idea de construcción de una sonoridad en el organismo que es el propio índice, de ahí la inclusión de únicamente una coda a los capítulos 2, 3 y 4, a modo de estribillo. Si el lector encuentra una desalineación jerárquica de los contenidos, le pedimos que espere al último capítulo de la especulación teórica, el capítulo 4 “El barullo ontológico”, para encontrar motivaciones justificadas a la intención de amalgamar, al igual que hacemos en nuestras obras, el bestiario de materiales con el que nos topamos en el haber del mundo.

La estructura de contenidos que se plantea con este índice busca transitar todas estos procesos y cavilaciones en torno a los ejes conceptuales hacia un último capítulo, *ACTIVIDADES*, donde a modo de un un cuaderno de actividades o ejercicios, en torno a estos presupuestos de formalidad en torno a estos presupuestos de formalidad, recogemos nuestra producción propiamente y como tal. La elección de esta nomenclatura para el capítulo, no sólo hace un guiño al título de la memoria, sino que pretender recalcar esta relación, casi ironizando con ella, entre la teoría y la práctica en la labor de la

producción artística contemporánea. Las “Actividades” aquí recogidas no buscan ser un catálogo definitivo de una plantilla, sino un casual sumario de gestos formales dados en momentos concretos en lugares concretos con pensamientos concretos en la cabeza. Lejos dejamos ya las aseveraciones trascendentalistas de un idealismo kantiano adolescente, para, con más atino o mayor torpeza, vernos transformados aquí por la actividad de la forma, y, por aspiración máxima para con el lector, rozarle con una suave sugerencia.

1. CLAUDICACIÓN DEL FORMALISMO

Este capítulo acude al germen del término *formalismo*. Lo situamos en la modernidad americana, en el contexto del expresionismo abstracto. Unas manifestaciones que buscan separarse de la vanguardia europea a la vez que se acompañan al ideal individual neorromántico norteamericano. Haremos una revisión crítica y avanzaremos hacia una revisión contemporánea del término, a modo de estado de la cuestión. La claudicación del formalismo ha de entenderse como la claudicación de la forma pura ante el nuevo paradigma tardomoderno en el que nadamos, algo así como la **claudicación de la forma pura ante un concepto de la forma**.

1.1. SU FAMA

El formalismo es un tipo de postura ideológica en arte, en la que se destaca aquello de la obra de arte que es material y visual. Discriminando todo aquello que se comporta como icono semántico, o el contexto social en el que la obra se produce. Esta es la clásica posición, muy limitada, que por sí misma permite en su seno el binomio forma-contenido, y una vez que lo permite, margina uno de otro. Uno de los epicentros donde se apuntala esta idea de formalismo en esta parte del mundo es la modernidad americana, con Clement Greenberg a la cabeza de la teoría. Por sus principios reduccionistas, es una postura que genera una automática detracción, y que fácilmente queda obsoleta en cuanto se tiene una mayor ambición en una época con mayores aspiraciones en cuanto a significación, y que se aleja del esencialismo, como es la posmodernidad:

Pronto se ha mostrado que la única y adecuada área de competencia de cada arte coincide al completo con lo que es único inherente a la



Morris Louis. *Delta Theta*, 1961.
Acrílico sobre lienzo, 261 x 416cm.



Vista de sala de la exposición *Carl Andre. Sculpture as place*, 1958-2010 en Hamburger Bahnhof Museum Berlin. 2016

naturaleza de su medio. La tarea de la auto-crítica empezó a ser el eliminar de los efectos de cada disciplina cualquier efecto que pudiera considerarse como prestado de otro medio. Por lo tanto, cada arte resultaría 'puro', y en su 'pureza' encontraría la garantía de sus estándares de calidad, así como su independencia.⁴

La autonomía parece sostenerse sobre el desafortunado concepto de "pureza". No dejan de ser problemáticas estas afirmaciones, por limitadas y totalitarias. Ya en la época, uno de sus críticos es Yve-Alain Bois. Este insiste en que el formalismo de Greenberg puede considerarse simple descripción morfológica. En su artículo *Whose formalism? (¿el formalismo de quién?)* se ve obligado a defenderse de los que le acusan de Greenbergiano. De hecho, verte una crítica mordiente, asegurando que estos supuestos formalistas en realidad son los menos, y los más efectivos enemigos del formalismo:

En relación a estos enemigos, a colación: aunque vienen de frentes diferentes, comparten todos una idealista concepción del significado como un constructo a priori que existe antes de su encarnación en la forma. Hablan, como diría Roland Barthes, "En nombre de la Causa". Su idealista concepción del significado se combina con una idealista concepción de la forma (como existente a priori de su encarnación en la materia) para asegurar la apoteosis del concepto de imagen, una apoteosis cuyo síntoma actual es el surgimiento de lo que se llama Estudios Visuales.⁵

Yve-Alain Bois libera aquí al formalismo de tener que ser una cosa o la otra. Él es un precursor del análisis morfológico en la historia del arte mientras puede expresar la contradicción de la postura ideal-esencialista mantenida por el crítico y su escuela:

Uno nunca es un puro ojo –incluso las descripciones más formales están siempre basadas en un juicio, y el objetivo de este juicio es siempre, a sabiendas o no, el significado. Y es mi opinión que lo contrario también es cierto: es imposible reclamar ningún significado sin específicamente (y yo diría que inicialmente) hablar de forma.⁶

Más específica es la crítica a la visión *greenberguiana* del *dripping* al pasar por alto la relación de Pollock con el suelo, el lugar donde sus cuadros se proyectan, u otras formas como el *detritus*⁷. Para él, el problema con el libro

⁴ GREENBERG, C. *Modernist painting*.

⁵ BOIS, Y. *Whose formalism?*.

⁶ *Ibíd.*

⁷ Como cigarrillos, cerillas, o monedas en trabajos como *Full Phantom Five* (1947).



Robert Morris. *Sin título (Enredo de fieltro)*, 1967.
Fieltro y chinchetas de metal, 190 x 400 x 220cm

Vemos cómo Morris propone una forma no hermética, sino que se deja afectar por una fuerza de acción y dinámica, la gravedad.

de Greenberg no es que fuera formalista, sino que precisamente no presta la suficiente atención a la forma específica de cada obra y a los procesos que mueven al artista. Algo así como que el formalismo implica más escucha que enunciación.

En su ensayo *Anti Form*, Robert Morris también carga contra ese primer formalismo que predicó el paso de la opticalidad a la materia. Señalando que *Pensar que la pintura tiene una naturaleza óptica inherente es ridículo. Es igualmente tonto definir su "cosificación" como actos de lógica que reconocen los límites del soporte*⁸, nos muestra su rechazo a una teoría formalista de estas cotas lógicas y apoyada en un ojo, que bien parece la unidad del sujeto kantiana. En *Anti Form* también alaba a Pollock y Louis, los únicos que, a su juicio, han podido resolver la desconexión entre la forma y el contenido. Explica de qué manera no tiene ningún sentido pensar separados estos dos asuntos en sus trabajos, alegando que, simplemente, no es posible. Los ríos de tinta bajan por el lienzo de Louis y según bajan, se forman, como haría un glaciar en su lengua. Y si permanecen, es porque la pintura se seca, no por ningún otro motivo. En contraste, en relación a los trabajos del *minimal* de Karl André Morris dice:

Lo que sigue siendo problemático en estos esquemas es el hecho de que cualquier orden para unidades múltiples es una imposición que no tiene relación inherente con la fisicidad de las unidades existente.

Continúa:

*La dualidad se establece por el hecho de que un orden, cualquier orden, está operando más allá de las cosas físicas. Probablemente ningún arte puede resolver esto por completo.*⁹



When Attitudes Become Form en Kunsthalle Bern, 1969.

Ni siquiera el *minimal* de André parece librarse según su análisis de este fenómeno que podríamos llamar de desasociación. Ha salvado a Pollock y Louis. Porque en sus dos casos, no existía un orden previo a la fisicidad, intrínsecamente favorecida por las herramientas –como el palo de Pollock o el trato de los medios –disolver y verter la pintura–.

⁸ MORRIS, R. *Anti-Form*.

⁹ *Ibíd.*

3.2. UN CABLE

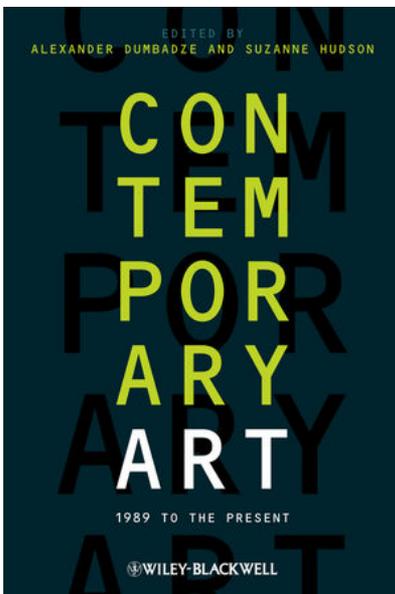
Modernismo	Postmodernismo
Forma (conjuntiva, cerrada)	Antiforma (disyuntiva, abierta)
Premeditado	Imprevisto
Art Object/trabajo finalizado	Proceso/Performance/Happening
Creación/Totalización	Des-creación/Deconstrucción
Centrado	Disperso
Selección	Combinación ⁴²

En este apartado, intentamos rastrear la suerte del *formalismo* en el debate estético actual que lo ha rescatado. Abrimos el apartado con esta tabla de Hassan que nos sitúa en el nuevo paradigma de la posmodernidad, en contraste al anterior.

En el libro editado por Alexander Dumbadze y Suzanne Hudson en 2013 “Contemporary art: 1989 to the present” se dedica un capítulo entero al formalismo. Ensayos como *Formalism redefined* por Anne Ellegood advierten en qué medida el término ha intentado ser resucitado, tras el “parón”. La autora cita algunas exposiciones contemporáneas que directamente incluyen el término en el título como *Formalismus* en el Kunstverein Hamburg (2004) o *Gone Formalist* en el ICA de Philadelphia (2006). Estas exposiciones discuten la extendida acusación de que los artistas están ideológicamente comprometidos con la forma o el contenido [...] ya no conlleva demasiada vigencia [...] tanto la forma como el contenido son reconocidos como igualmente vitales, y de hecho, inextricables unos y otros.¹⁰ La autora relata como tras una época en la que incluso el propio término formalista era evitado en la práctica expositiva por su asociación automática con el reduccionismo greenbergiano, hoy en día existe la intención de resucitar el término, y de evaluar de cerca y detenidamente las preocupaciones y decisiones formales. Otras exposiciones relevantes que cita son: *Anti-illusion: Procedures/Materials* (Marcia Tucker and James Montes) o la ya *When attitudes become form: Live in your head* comisariada por Harold Szeemann at the kunsthalle Bern, 1969.

La asociación con el formalismo no es un compromiso con un medio específico, o el deseo de transitar sólo los lenguajes de un medio, no es la pureza sino la contaminación, el llevar al extremo las disciplinas, yuxtaponerlas, exprimir las, extenuarlas. Lejos de reposar en las definiciones de su disciplina, los artistas buscan explorar las posibilidades y especificidades. Trabajar a partir de los

¹⁰ ELLEGOOD, A. “Formalism redefined”. En: DUMBADZE, A; HUDSON, S. *Contemporary art: 1989 to the present*, p. 85.



Portada del libro *Contemporary Art. 1989 To the present*. Alexander Dumbadze y Suzanne Hudson, 2013.



Charlotte Posenenske, Series D
Vierkantrohre (Square Tubes),
1967, Primera configuración, Junio
23 – Julio 5, 2010

matices de un medio. El formalismo funciona como un tipo de desafío, donde los artistas empujan los límites del medio acercándose al estallido de su capacidad.¹¹

Otro artista que trabaja de forma directa el tema es Alan Ruiz. Su teoría del **formalismo radical** no se presenta como una nueva teoría totalizadora o una categoría estética, o un estilo, sino que puede ser una manera procesual o relacional de pensamiento. En palabras de Ruiz, “sería absurdo sugerir que una experiencia anti-visual está más comprometida socialmente o es más crítica en virtud de su restricción estética, igual de absurdo que sería sugerir que todos los trabajos formalistas son políticos”.¹²

Asentado en EE.UU su trabajo explora la forma en la que el espacio es producido a la vez de forma material e ideológica.

En lugar de recuperar el formalismo como un proyecto nostálgico, ¿cómo podríamos replantearlo como un modo de compromiso con las condiciones materiales de nuestro mundo físico, y re-imaginar su potencial para ser desplegado “junto a”, en lugar de “en lugar de” otros modos de crítica sociopolítica? ¿Qué implicaciones políticas conlleva la forma en el contexto de aceleración del neoliberalismo, e incluso, cómo puede la forma comportarse hoy de manera diferente que en el pasado?¹³



*The Space in Which We're
Swimming.* Proyección de Keller
Easterling en TEDx Talk, Yale City,
2013

Con estas preguntas lanzadas al aire se intuye de qué manera podría reconducirse el término hoy para que el formalismo se viera imbuido de un nuevo sentido. O incluso, para poner al formalismo al servicio de un proyecto post-humanista. Ahora bien, la manera en la que esta aplicación que más vagamente dibujada. Más revelador es su análisis de la obra de Charlotte Posenenske. Muestra como un ejemplo de este formalismo activo sus series *D* y *DW*, un grupo de trabajos realizados con módulos industriales prefabricados de plancha de metal, con configuraciones no cerradas, sino que encargan al curador o el coleccionista la reorganización de sus módulos. No son piezas individuales, sino *sistemas operativos* o, como diría Keller Easterling, *infraestructuras*. La consecuencia de estas decisiones es el dinamitado de lo aurático, *Hago series porque no quiero hacer piezas singulares para individuos*¹⁴. Esta intención de democratización es subraya con su decisión de

¹¹ Ideas de *Ibid*, p. 90.

¹² RUIZ, A. *Radical formalism*. Disponible en:
<https://www.womenandperformance.org/ampersand/alanruiz>

¹³ *Ibid*.

¹⁴ POSENENSKE, C. *Statement. (Manifiesto)*. *Art International no. 5 (Mayo 1968)*. En: RUIZ, A. *Radical formalism*

vender las piezas por el costo exacto de su fabricación, escabulléndose así de cualquier añadidura de carácter simbólico.

“Hackeando el formalismo desde dentro, lo liberamos de su universalismo y sus metas liberales para dar cuenta de las narrativas subrepresentadas dentro de las condiciones hegemónicas y materiales. Actuando como buques de colusión, las formas activas podrían ser útiles para desafiar el esencialismo de la identidad y para abrir espacio a las críticas sociales y políticas que no se basan en prácticas individualistas o en la represión de la forma. En su lugar, deberíamos trabajar hacia un formalismo radical que pueda usarse performativamente, se comporte mal, hacia un lenguaje que podamos compartir, corromper y contaminar colectivamente”¹⁵.

Hemos adelantado el concepto de *infraestructura* en la obra de la pensadora Keller Easterling. El análisis de Easterling parte de los fenómenos arquitectónicos globales para ver de qué manera el poder reside en la potestad sobre el espacio. *Algunos de los cambios más radicales en el mundo global se están dando, no en el lenguaje de las leyes o la diplomacia, sino mediante fórmulas espaciales que se contagian*¹⁶.

En Easterling *Infraestructura* puede ser entendido como *software*. Por ejemplo, al hablar de la una “agricultura de casas”, donde se privilegian una serie de actividades repetitivas que neutralizan el acto de realizar una sola casa en un gesto marginal. Lo que se está haciendo es un protocolo, o un software espacial que a la vez da forma a la actividad y a las casas.

Se trata de localizar unas estructuras subyugadas a la información que les fluye, como el *ebook* online que leo, que reorganiza la corriente de texto al avanzar y retroceder, privándonos de nuestra memoria fotográfica. ☹

También el papel de los objetos entra en juego en esta red de influencias. Sirva de adelanto para el capítulo 5 “El barullo ontológico” esta consideración de Easterling sobre ellos, *Los objetos ya no necesitan ser activados por tecnologías digitales o revestidos con sensores. En el grado en el que “suponen una diferencia” en el mundo, crean influencia, intención y relaciones que constituyen información.*¹⁷

¹⁵ RUIZ, A. *Op. Cit.*

¹⁶ EASTERLING, K. *The action is the form. Victor Hugo’s Ted Talk*, p.52.

¹⁷ *Ibíd*, p.134.

2. POSTMINIMAL

Como reacción al expresionismo abstracto y a la masculinidad y pureza que lo definía, una nueva actitud se abre camino. El postminimalismo es un movimiento muy plural, con muchas maneras de producirse, incluye muchos materiales, y es muy inteligente. Su estudio ha influido muy positivamente en nuestra práctica. Decimos que es inteligente porque sabe elegir del *minimal* sus consecuciones, su autarquía, y repoblarla en base nuevos materiales catalizadores, como son el cuerpo o los conceptos.

Durante los años 60 hasta mitad de los 70 cuenta con artistas como Eva Hesse, Richard Serra, Richard Tuttle, Gordon Matta Clark o Bruce Nauman. En Europa, tendrá su sentido paralelo con los nuevos deseos de imbricación de izquierda y arte, con la Internacional Situacionista, o el Povera.



Fotograma del documental *Gordon Matta-Clark: Jacob's Ladder en Documenta 6* (1977), por Harold Berg y Rodolfo Muñoz.

Pero veo la frágil sensibilidad
el tú que es y debería estar allí.
Intuición, idea, concepto seguido de elecciones no arbitrarias,
sin prueba
nunca lo arbitrario, nunca lo decorado.¹⁸

Hesse se reconcilia en esta nota con las propias debilidades -patrimonio del ser humano y descuidadas en el masculinizado minimal- pero manteniendo una denostación por lo superfluo. De nuevo, en esta ecología de las cosas.¹⁹

*“La ausencia de un fin (en las manifestaciones postminimalistas), es decir el **rechazo a preconcebir formas**, conduce cada vez más hacia un terreno experimental y sensorial donde **el cuerpo, el tiempo y el espacio desmaterializan las obras.**”²⁰*

Y en consecuencia de estos nuevos procesos señala:

¹⁸ Eva Hesse, Hojas sueltas de su archivo personal, citado en: David, Catherine y Diserens, Corinne (organizadoras), *Eva Hesse*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1993, En: *Habitar desde la superficie: espacio y gesto decorativo*. Tesis doctoral. Cielo Vargas Gómez p. 40

¹⁹ Concepto extraído de BATESON, G. *Steps to an ecology of mind*.

²⁰ VARGAS, C. *Habitar desde la superficie: espacio y gesto decorativo*. (tesis doctoral), p. 141.



Bruce Nauman. *Baile o ejercicio en el perímetro de un cuadrado (baile cuadrado)*—1967-1968.

*La obra, o el nuevo objeto artístico, había que entenderla como una presencia en relación al espacio ambiente que la circundaba y a expensas de la acción/reacción del espectador. Ello suponía que, por primera vez, **el espacio expositivo era concebido como un volumen globalizador en cuyo seno se producían constantes interferencias entre las obras y los espectadores.***²¹



Eva Hesse. Obras 1965-66. Vista de estudio.

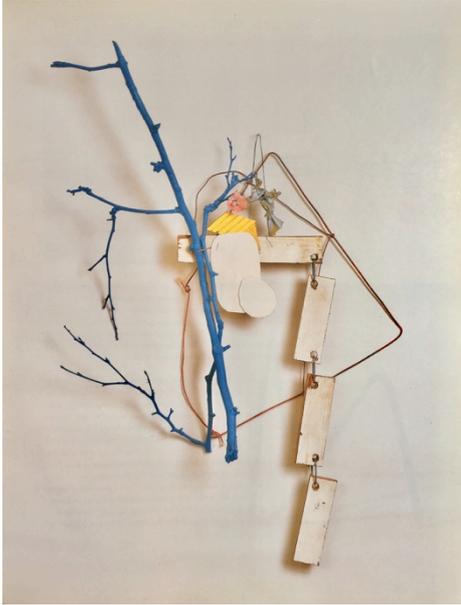
Se define así el postminimalismo como una apertura de la posibilidad sobre la base de los elementos que siempre habían estado presentes en el hecho artístico: objeto, espectador, espacio. El postminimalismo supone una feminización frente a un proyecto de arte anti-humano y masculino como el minimal. El postminimalismo corrige la animadversión hacia la carne, hacia el error de la materia del minimal.

El post-minimalismo –que tendía a destacar el “toque” del artista, a veces evocaba lo “primario” y podía recalcar la factura manual– amplió las fronteras de lo aceptable para el mundo del arte partiendo de supuestos equivalentes a algunas metas y estrategias del movimiento femenino. Ciertamente, en sus manifestaciones históricas y contemporáneas (ya sea de hombres o mujeres, de feministas o no feministas), este tipo de obra parecía alcanzar “la feminización del lado material del minimalismo”²².

Y continúa más adelante, *un arte que se distanciaba adrede de la esfera minimalista, bien recalcando en la obra la sensualidad y el proceso, bien siendo ante todo un concepto.*

²¹ GUASCH, A. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo al multicultural*, p. 29.

²² *Ibíd*, p. 311.



Richard Tuttle. *Monkey's Recovery for a Darkened Room*. 1983. Madera, alambre, acrílico, cartón, cuerda y tela, 101,6 x 52,1 x 31,8cm.

Richard Tuttle, *Source of Imagery (Walla)*, De la serie: 'Source of Imagery', 1995 - 2010. Acrílico sobre contrachapado, bloque de poliestireno, 87 x 32 x 53cm.



RICHARD TUTTLE: NEITHER PAINTING NOR SCULPTURE

Richard Tuttle comienza en la década de los 60 su carrera artística en Nueva York. Como Donald Judd recoge "Specific objects", en la ciudad se estaba viviendo una oleada de nuevo trabajo que no encajaba necesariamente en ninguna de las conocidas categorías de la pintura o la escultura. *Ya que la naturaleza de la las tres dimensiones no está determinada de antemano, algo creíble puede hacerse, casi cualquier cosa.*²³

El acercamiento de Tuttle a la producción está lo menos determinado de antemano como esto sea posible. *En una ocasión, cuando se le preguntó si hacía pinturas o esculturas, Tuttle preguntó por qué no podía uno hacer simplemente algo que tuviera una expresión poética, pues lo más valioso es ser capaz de hacer algo y producir una intuición poética en otro ser humano*²⁴. Tuttle es un romántico al creer en el papel transformador del arte. Él no considera el arte una producción individual, sino una suerte de colaboración con el universo, o la ciencia, que ayuda a una mejor comprensión holística del mundo.

Si la obra de arte puede... redefinir o definir a los seres humanos de un modo que resulte provechoso para la vida sobre este planeta, pienso que es muy útil. Creo que el arte es una de las cosas más libres que



Richard Tuttle *I Don't Know. The Weave of Textile Language* 2014. Hall Turbine Tate Modern. Tejidos diseñados por Tuttle y estructura rígida de contrachapado.

²³ JUDD, D. *Specific objects*

²⁴ HARRIS, S. Veinte dibujos sobre el suelo. En: *Richard Tuttle* [catálogo].IVAM, p. 50.



Richard Tuttle. *Formal Alphabet G*. 2015.
Acrílico en cartón corrugado y clavos de acero. 22,2 x 17,5cm



Richard Tuttle. *Looking for the map 8*, 2013. Tela, madera, alambre de armadura, panel de espuma, pintura, pasadores de empuje y



De la exposición *Hello, The Roses*. 2012. Richard Tuttle y Mei-mei Berssenbrugge.

*poseemos y, por lo tanto, una de las mejores posibilidades que tenemos para darnos la definición que necesitamos para continuar.*²⁵

En esta línea, observamos cómo el foco no se pone tanto en cómo un autor afecta al trabajo sino cómo el trabajo se sitúa en el centro de la creación y es así activo para con el autor. A menudo, Tuttle habla de cómo el trabajo tiene su propia voluntad. Mismamente, a la hora de la instalación, los trabajos demandan para sí una específica. En su famosa cita en un correo a Magnus af Petersens, en julio de 2013, *To make something which looks like itself is, therefore, the problem, the solution (Hacer algo que se parezca así mismo, por lo tanto, el problema, la solución)*.

En torno a esta cita comenta Susan Harris:

*La receptividad de Tuttle con respecto al descubrimiento libera a la obra para hallar su forma última como objeto autónomo. Su relación activa con los materiales y su voluntad de escuchar las exigencias de una obra establecen como prioridad la verdad del objeto de arte.*²⁶

Tuttle plantea esta responsabilidad, este asunto de índole casi ética, en el que el trabajo es considerado el epicentro de la pulsión. La cuestión de hacer que algo parezca ello mismo es más que una aspiración semiótica de representacionalidad –o más bien, de falta de ella–, se trata de que el trabajo pueda asumir y asumir su propia realidad.

Cuando se le preguntó sobre el proceso de fabricación e instalación de las piezas para su exposición de 1979 en el Stedelijk Museum, Tuttle respondió que las piezas tenían cierta capacidad de ayudarse a sí mismas – que cada pieza tenía que conocerse a sí misma para saber en qué dirección iría. Esto podía ocurrir sólo con su propia concentración intensa para saber cuándo estaban bien las obras. *Tenía que permitir sencillamente que la obra hiciera el trabajo, temiendo siempre que no lo haría, pero si la comprensión estaba de mi lado, entonces el conocimiento estaba del lado de la obra...*²⁷

Tuttle se refiere a menudo a lo que hace como dibujar. Y esto difiere en parte de la idea que tenemos de dibujo, al menos de la más inmediata. Tuttle expande la idea de dibujo en el espacio y en el tiempo. Dibuja en el espacio con cualquier material u objeto que le interese.

²⁵ *Ibíd*, p. 49.

²⁶ *Ibíd*.

²⁷ *Ibíd*.

Richard Tuttle. *One*, 1987.
Panel de espuma, madera, lona,
acrílico, hilo e hilo de lino, 114 x 67
x 152cm



Vertebrado por la idea de línea, la libera de su concepción bidimensional para que una línea sea todo lo que pueda llegar a ser.

Tuttle ha contribuido a la evolución de cómo las personas se relacionan con el arte. Cada vez más de nosotros nos damos cuenta de que no hay ninguna razón por la que alguna vez tengamos que llegar a un juicio cuando miramos el arte. Es suficiente mirar, pensar, sentir y describir..²⁸

²⁸ BARCIO, P. Richard Tuttle and his thoughts of trees. En: *Ideelart.com*. Disponible en: <https://www.ideelart.com/module/csblog/post/570-1-richard-tuttle.html>



Karla Black. *At fault*. 2011. Tate Britain.

3. KARLA BLACK Y EL CASO DE LOS MATERIALES

Descubrimos el trabajo de la artista en nuestra estancia Erasmus en Beaux-Arts Paris, y tenemos la oportunidad de escucharla hablar sobre su obra en la conferencia inaugural de la muestra:

Yo hago escultura. Insisto. Mi trabajo no es instalación, las preocupaciones responden a problemas escultóricos²⁹.



Karla Black. *Nothing is a must*. 2009. Papel de azúcar, tiza, cinta, lápiz labial, laca brillante para el pelo, 312 x 300 x 182cm

En el tono objetivo pero provocativo de esta advertencia encontramos un ejemplo de la forma comprometida y dialéctica en la que Black desarrolla su práctica. Una obra que al emitirse parece circunscrita a propósitos formales, muy explotados, y sobre todo muy asimilados, y al ser recibida e interpretada genera ciertos cortocircuitos, y da la carga política implícita que aún hoy tiene la mujer en el territorio de la forma.

Yo no incluyo intenciones feministas explícitas en mi obra, no hago un arte femenino –cómo se me achaca–. Estoy usando papel higiénico. Creo que el papel higiénico nos pertenece bastante a todos³⁰



Karla Black. *Story Of A Sensible Length* 2014. Polietileno, polvo de escayola, pintura en polvo, hilo. 300 x 300 x 300cm

Nos sentimos especialmente atraídos por la manera en que Black transforma los materiales cotidianos para generar *acción escultórica*. Jonathan Griffin escribe sobre este uso de materiales:

Su fragilidad es ella misma políticamente provocativa, particularmente en la manera en que Black establece factores desencadenantes para que los espectadores se equivoquen en debates torpes sobre los roles de género tanto en el arte como en el resto del mundo. Los productos cosméticos femeninos como el brillo labial, el acondicionador, el bronceado en aerosol o el corrector se combinan con materiales de arte más convencionales. Sin embargo, su uso de tales sustancias es ambiguo; mientras que a menudo aparecen como interrupciones

²⁹ Conferencia de Karla Black en Beaux-Art Paris. 20-10-2017. Festival de Otoño de Paris.

³⁰ *Ibid.*



Vistas de *Karla Black*, en Palais des Beaux-Arts Paris, 2017. Papel higiénico, polvo de tiza y escayola, cintas, y otros materiales.



*desordenadas en terrenos planos o secos, su uso no es obviamente grotesco o paródico de sus funciones tradicionales.*³¹

Black está influida por la obra de la psicoanalista Melanie Klein. En concreto por los estudios sobre cómo los niños establecen antes del habla encuentros prelingüísticos con los objetos, basados en la intuición, estudios sobre el juego y uno de sus lugares preferentes: el suelo.

³¹ GRIFFIN, J. *Karla Black. Sculpture, vivid provocations and a mistrust of language.* Disponible en: <https://frieze.com/article/karla-black/>

Priorizo la experiencia material sobre el lenguaje como una forma de aprender y entender el mundo. Para mí, a pesar de todos sus logros obvios, el lenguaje es una herramienta inadecuada y primitiva.³²

Sus trabajos, en su mayoría *in situ*, tienen una forma muy especial de contrastar y resaltar la arquitectura que las envuelve. Son como espíritus informes y vaporosos que conectan las estancias con un mundo en proceso de una nueva materialidad.

LA ESCUCHA

Estudiar el uso de los materiales en la obra de Black es muy didáctico, especialmente porque la escucha se impone como sistema de acercamiento a ellos por encima de cualquier otro.

Tiendo a pensar en los materiales como algo que no puedo evitar usar, algo que surge del deseo, del inconsciente. Obviamente, puedo elegir dejarme llevar por eso o no. Elijo aceptarlo porque creo yo y todo el mundo debería poder hacer lo que quieren hacer.³³

Entonces, la forma de proceder es esencialmente intuitiva, en correlación a las pulsiones (las propia -el deseo- y las de los materiales).

Lo que veo como la "tranquilidad" de mi trabajo también proviene de esta posición psicoanalítica, en el sentido de que debe ser un trabajo de escucha, para que haya lugar en él para acomodar a las personas que lo miran. Si bien tiene emoción dentro de él, tal vez como su núcleo principal, y es político, no lo grita. La sonoridad no es una posición desde la cual iniciar una discusión o discusión apropiada. Si se grita nadie escucha, entonces siempre es mejor comenzar desde una posición de tranquilidad, mientras que al mismo tiempo es posible conservar los puntos de vista, las decisiones, las emociones y los significados reales que se han producido naturalmente en el trabajo.³⁴

³² Statement de la artista. (2015). Disponible en: http://www.imma.ie/en/page_236940.htm

³³ GRIFFIN, J. *Karla Black. If you shout no one listens.*

³⁴ *Ibíd.*

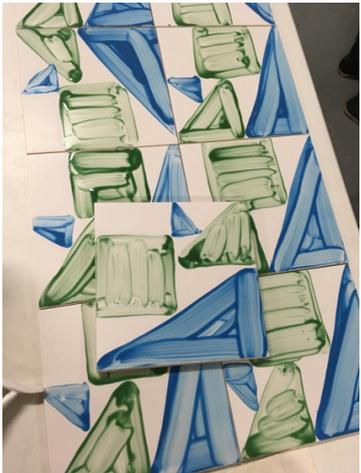


Preguntada sobre el color en la ronda de preguntas de su conferencia, en concreto por su uso marcadamente desaturado, responde:

Supongo que elijo estos colores desaturados, estos colores pastel y luminosos, porque son lo más cercano al blanco. Son lo más cercano a la nada.

De nuevo renace el fuerte carácter intelectual y generador de tensión que caracteriza a Black. Contrastemos esta elección con el análisis que de los colores pastel en la decoración moderna lleva a cabo Braudillard:

Es un orden puritano de componenda con la naturaleza: el orden del pastel. El reino del pastel. Vestidos, vehículos, salas de baño, aparatos electrodomésticos, materiales plásticos: en ninguna parte, a decir verdad, reina el color "franco" tal como lo había liberado la pintura como fuerza viva; es el color pastelizado, que quiere ser un color vivo, pero no es más que el signo moralizado.³⁵



David A. Aliaga. Detalle de los acabados en *Bananas, carambolas, kiwis y duraznos* en naranja, azul y verde. Esmalte semi-brillo en el cuerpo de barro, y esmalte diluido sobre azulejos industriales.

Aunque este no sea el caso de Black, más bien el contrario, si que nos permite ver en qué forma ha instrumentalizado Black el color en su obra con fines que se encuentran no del todo en la superficie de la cosa. (Sorpresa, una práctica formalista contemporánea es *discursiva*). En nuestro trabajo, el uso del color es importante porque nos ayuda a reafirmar la presencia de los objetos en la sala. Refleja una pulsión expresada, en contra de escenarios de contención – muy habituales en la escultura contemporánea–. Intentamos tratar el color de manera sumamente afectiva. E incluso, imprimimos a cada obra su color – normalmente uno o dos– como una especie de nombre por el que conocerla. De forma que también nosotros reconocemos una moral del color, más cercana a una *afectividad* del color.

³⁵ BRAUDILLARD, J. *El sistema de los objetos*, p. 34



David A. Aliaga. Boceto para *Un tren a su bola*, 2018. Photoshop.

4. EL BARULLO ONTOLÓGICO

El descubrimiento del “*speculative realism*”³⁶ ha condicionado nuestra práctica. Desde siempre, hemos considerado la relación entre los objetos que producimos y la sala contenedor con la que colaboramos, y parece acertado adjetivar esta relación como de índole ontológica.

Habitualmente, y siguiendo la estela kantiana –que resuena con fulgor acompasada a ritmos capitalistas de individuación– toda la comprensión de los objetos está relativizada a las relaciones que estos plantean hacia los sujetos, y el estudio del acceso que estos tienen a ellos.

*Para ser un realista especulativo, uno debe abandonar la creencia de que el acceso humano se encuentra en el centro del ser, organizándolo y reglamentándolo como un relojero ontológico.*³⁷

La teoría posthumanista ha intentado revertir este sujeto-centrismo, con la incorporación al ser de otras entidades como la naturaleza o los animales (ecologismo), o la tecnología (Véase el manifiesto Cyborg de Donna Haraway). Hay numerosas y confluentes corrientes de pensamiento en el marco del posthumanismo, y un rasgo común a todas ellas es su contestación al proyecto ilustrado. Hablemos de la *OOO* (*Object-Oriented-Ontology*). Esta teoría, o conjunto de teorías, sostiene que los objetos puedan existir independientemente de la percepción humana y no sometidos ontológicamente a las relaciones con los humanos o con otros objetos.

Para la OOO cada evento real es también un objeto real. No importa que cada evento tenga una gran cantidad de ingredientes, ya que lo mismo vale para todos los objetos: muchas cosas suceden en un huracán, pero muchas cosas también ocurren en un inmóvil grano de

³⁶ El realismo especulativo es movimiento en filosofía contemporánea que se define en líneas generales por su postura de [realismo metafísico](#) contra las formas dominantes de la filosofía post-Kantiana o como lo denominan *correlationism*. En: MACKAY, R. *Collapse Volume II*.

³⁷ HARMAN, G. *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, p. 6.



Richard Tuttle. System VI. White Traffic 2011.
Madera, tableros de fibra, espuma de poliestireno, malla sintética, terracota, lámpara halógena, cerámica, cable de acero revestido de vinilo, alambre, espuma, pernos de aluminio, cordón eléctrico, pintura acrílica y pintura al óleo, 254 x 289 x 289 cm

*arena. Tampoco son los eventos intrínsecamente de vida más corta que los objetos.*³⁸

Nos preguntamos, ¿qué es un objeto en la *OOO*? Además de este cambio operacional en la cuestión sujeto-objeto, que habitualmente es la de *cómo el sujeto debe relacionarse con el objeto o representarlo*³⁹, la *OOO* es una reformulación del concepto *objeto*, abriéndolo más allá de su dermis. Una definición: *El único criterio necesario para un objeto en OOO es que sea irreductible en ambas direcciones: un objeto es más que sus piezas y menos que sus efectos.*⁴⁰

Por si este *tinglao* fuera poco, se formula también la *Flat Ontology* (Ontología plana). La *Flat* se presenta como un conjunto de teorías ontológicas bajo un mismo paraguas. Uno plano eso sí. *An ontology that initially treats all objects in the same way, rather than assuming in advance that different types of objects require completely different ontologies*⁴¹. La *Flat* rechaza cualquier ontología trascendental que pueda privilegiar un tipo de entidad como origen del resto.

La consecuencia de esto es que en la ontología plana no cabe espacio para un *mundo* o *universo*. Se trata de la afirmación de que no existe un super-objeto de la talla que albergue a todos los otros objetos juntos y en armoniosa unidad. Igual que se evita privilegiar la relación humano-mundo, sujeto-objeto, por entenderse que esta relación metafísica es diferente en tipo de las otras relaciones entre objetos o presuponerla implícita a toda otra forma de relación objeto-objeto. Esto coloca en el mismo suelo ontológico a todas las entidades, artificiales, naturales, simbólicas, o físicas. Con esto se aplanan el gradiente del ser, que se reconoce como binario, por el cuál las cosas son o no son, sin pie a una profusa apreciación. Estos autores contribuyen a liberar un peso:

Una ontología post-humanista del *realismo* no es una ontología antihumana, sino más bien, como veremos más tarde, una ontología donde los humanos ya no son monarcas del ser sino que están entre seres enredados en seres e implicados en otros seres.⁴²

Si tomamos en serio la idea de que todos los objetos retroceden interminablemente en sí mismos, la percepción humana se convierte en una de las muchas formas en que los objetos se pueden relacionar.

³⁸ *Ibíd*, p. 35.

³⁹ BRYANT, L. *The Democracy of Objects*, p. 14.

⁴⁰ HARMAN, G. *Op. Cit*, p. 38.

⁴¹ HARMAN, G. *Object-Oriented Ontology. A new theory of everything*, p.48.

⁴² BRYANT, L. *Op. Cit*, p. 40.

*Poner las cosas en el centro de una nueva metafísica también requiere que admitamos que no existen solo para nosotros.*⁴³

Una vez nos hemos detenido en el ámbito del *speculativ realism* podemos justificar la elección del sustantivo *barullo* para este epígrafe. El post-humanismo, la metafísica realista, la democracia de los objetos... Estas teorías comparten entre ellas una voluntad por desestimar los esquemas jerárquicos que organizan conceptualmente la actividad de morar en el mundo.

*In short, all things equally exist, yet they do not exist equally.*⁴⁴

Un hermoso artículo de Hyto Steyerl titulado “*El lenguaje de las cosas*” nos deja una cita que va un paso más allá de esta escueta metafísica del ser para imbuir de energía a la materia y disparar la actividad:

*Las cosas se pueden interpretar como conglomerados de deseos, de intensidades y de relaciones de poder. Y el lenguaje de las cosas, el cual estaría por lo mismo cargado con la energía de la materia, podría por tanto exceder su mera descripción haciéndose productivo.*⁴⁵



David A. Aliaga (Yo) junto al cuerpo de cerámica de *Un tren a su bola*. Baltimore. 2017.

DEVENIR METÁFORA

Ya hemos visto la consideración de la *agencialidad*⁴⁶ en todos los elementos que participan del hecho artístico. Hemos tratado de reasignar papeles en la “comedia del arte”. Reorganizar, refrescar, alborotar. Hemos dado a los objetos el papel de **agentes**, a las arquitecturas el papel de **infraestructuras**, y a los materiales, la capacidad de **desear**.

En este paradigma, u horizonte, o instalación, ¿dónde queda nuestro raquítico, calvo, famélico, herido y traumatizado **sujeto de enunciación**? Nuestro pequeñito ego, nuestro pequeñito nuestro.

Proponemos ahora como forma de ser a los sujetos de enunciación una tal que: *Abandoné mis monsergas, y me lancé a la carrera de ser cantante. Tocardiscos. Platillo*⁴⁷. La forma de ser, estar, aguantar, es volverse uno mismo metáfora.

⁴³ BOGOST, I. *Alien Phenomenology or What It's Like to Be a Thing*, p. 11.

⁴⁴ *Ibid*, p. 44.

⁴⁵ Hito Steyerl. El lenguaje de las cosas. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es/>

⁴⁶ BARAD, K. *Agentieller Realismus*.

⁴⁷ Nota personal en nuestro cuaderno de campo. Recogida en Baltimore en Abril de 2018.

Llevar hasta la extenuación el obsequio del estatuto del ser a todos los parámetros tiene la consecuencia de poder uno extender su cuerpo sobre el suelo bajo el sol y devenir simplemente suelo y sustrato metafórico.

Bajo el interés de la actividad, la agitación que supone la metáfora es un ejemplo de forma que trabaja y es activa. A diferencia del símil, que contiene la cesura copulativa, la metáfora es una transformación sin parangón. El desarrollo lógico de la proposición es monstruoso en el caso de lo metafórico, y nos obliga a mascar polvo por yemas. Se trata de un gesto terrorista en la casa misma del lenguaje.

5. LA ACTIVIDAD DE LA FORMA

La forma es activa porque desata la imaginación. Y es activa porque la atrae.

La forma es activa porque promueve la tecnología y se encarga de los inventos.

El parámetro de mayor actividad de la forma es el volumen. El volumen repercute en todo cuanto le rodea, acariciándolo y presionándolo.

La forma es activa porque tiene unos requerimientos y exigencias. Hay que hacerse cargo de la forma de las cosas.

La forma trabaja. Quema goma y continua.

La forma alivia. Y al aliviar seduce.

La forma fenece.

La forma no esta dada de antemano.

La forma es ética. Es pública. Aprehensible.

La forma enseña. En la forma se aprende.

La forma no purifica. La forma contamina.

La forma activa es la que es al resto de cuerpos un receso en el que poder mutar.

La actividad de la forma es de transformación.

La actividad de la forma es nómada. Conquista y significa espacios.

La forma no es el cómo la forma resulta o se ve, sino lo que la forma provoca.

La actividad de la forma pasa por considerar imbricado su contexto. La forma no concluye en la superficie o el perímetro.

La actividad de la forma lo es beligerante contra toda suerte de lógica neoliberal.

La actividad de la forma feminiza.

La actividad de la forma es verbo. No sustantivo y no adjetivo. Verbo.⁴⁸

La actividad de la forma es una actividad ecológica por económica.⁴⁹

⁴⁸ Como en Hito Steyerl. *El lenguaje de las cosas*.

⁴⁹ Como en Bateson, G. *Steps to an ecology of the mind*.

6. ACTIVIDADES

Es hora de hablar de nuestra producción a la que lo escrito en capítulos anteriores pretendía dar contexto y mimbres. Para ello hemos elegido respetar el carácter de proceso vivencial que la producción ha tenido en nuestro caso. Primero en Paris, y después en Baltimore.

Pero consideramos de interés rescatar prácticas llevadas a cabo en las asignaturas de tercero “Procesos de Producción Pictórica” y “Concept Art - Ilustración 3D” que son el primer diálogo mantenido con la pintura en tanto a objeto con la serie *Cuadros para la suspensión del juicio* y con la instalación en tanto ensayo ontológico con *MY WORLD MEETS YOURS*.



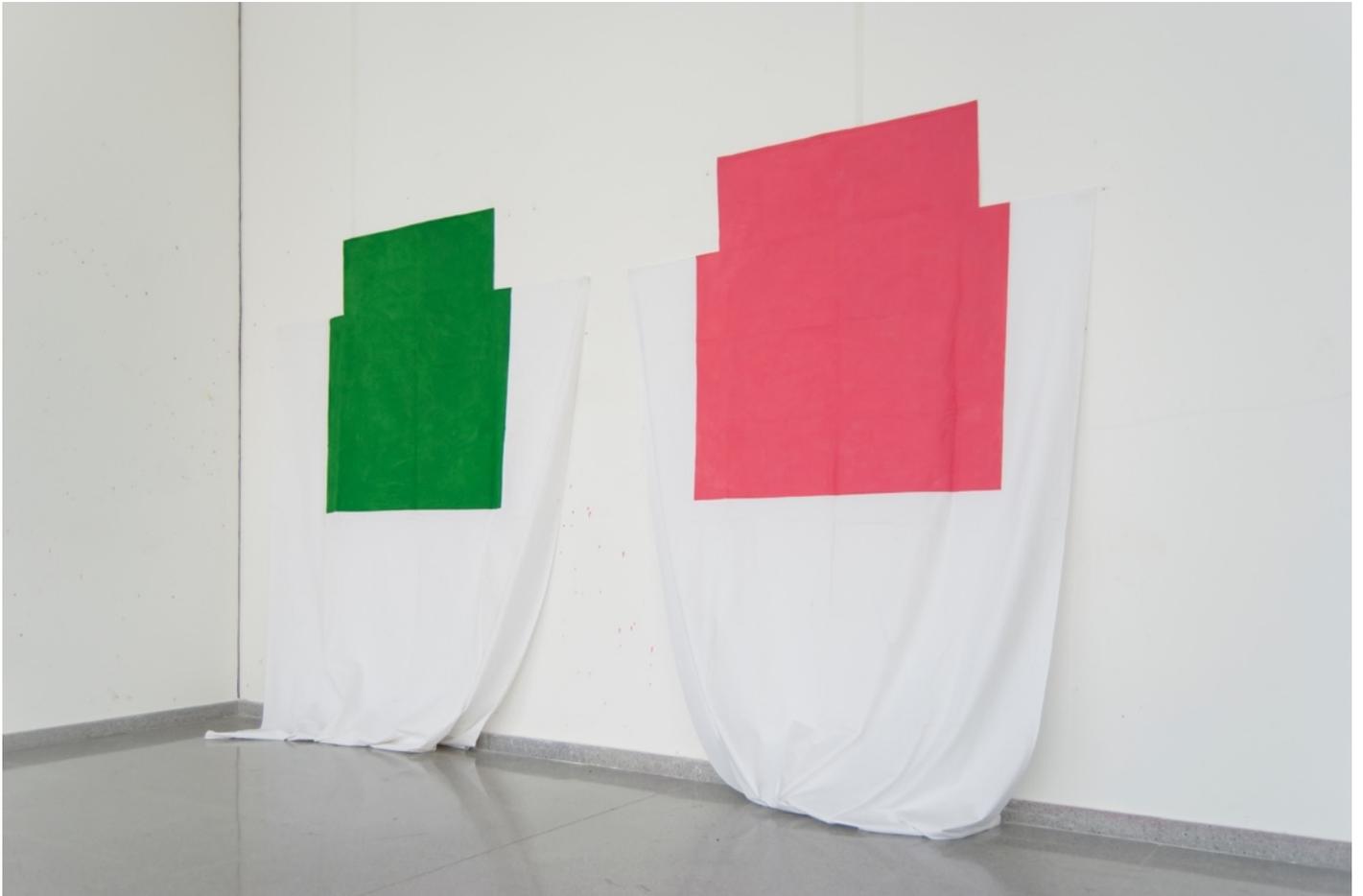
David A. Aliaga. *Azul*, de la serie de *Cuadros para la suspensión del juicio*, 2017. 35x65cm
Tejido de charol elástico, bastidor, hilo, guata, 35 x 64 cm

Cuadros para la suspensión del Juicio

El Juicio, en general, es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal.⁵⁰

Esta serie de cuadros utiliza, por un lado, las superficies abullonadas relucientes, en un intento por reflejar con mayor éxito la realidad exterior para preservar un contenido interior infranqueable, a modo del capó de un coche. Haciendo de la composición -la diagonal fundamentalmente- todo el contenido de estas pinturas, se evita por un lado la realidad traspuesta, a la vez que se intenta hacer del cuadro en singular una representación de la diagonal universal.

⁵⁰ KANT, I. *Crítica del Juicio*, p. 102



David A. Aliaga. *Rojo-verde*, de la serie *Cuadros para la suspensión del juicio*, 2017. 189x245cm (cada unidad)

Sin embargo, asistimos a una metástasis de este tejido –ya de por sí un poco maltrecho por la sobreexplotación a la que sometimos la máquina de coser doméstica de nuestra madre– cuando al llegar las franjas a su sur –en extraña lógica descendiente– se vuelven en flecos elocuentes, como celebrando que abandonaron el simulacro y están con nosotros.



En el caso de este binomio rojo-verde las estrategias pasan por el trampantojo, en el que hemos de decidir qué creer. Para el caso la blancura de la pared –blancura de todas las salas de exposición– se confunde con el material soporte escogido, tela blanca de sábana. Jugando al despiste, los cortes del soporte no coinciden con los cortes de la masa de color, produciendo un cierto efecto flotante. En la zona inferior, el deliberado desaliño de la caída de la tela arrastrando nos revela la presencia del suelo, mientras podemos deleitarnos con el mundo de universales representado por los diques de color.

David A. Aliaga. *Rojo-verde*, de la serie *Cuadros para la suspensión del juicio*, 2017.
Detalle

MY WORLD MEET YOURS

David A. Aliaga. *MY WORLD MEETS YOURS*. 2017

Plástico Cubretodo pintura acrílica, papel, impresión digital, pasta de papel, flores, ordenador, pegatina, boliche. Conjunto de dimensión variable.

Juan Sánchez Cotán. *Bodegón con cardo*, ca1600. Óleo sobre lienzo. 62 x 82cm



David A. Aliaga. *MY WORLD MEETS YOURS*. 2017
Detalle

Para la propuesta de *MY WORLD MEETS YOURS* ampliamos por la vía de la amalgama. Después de la serie de *Cuadros para la suspensión del Juicio*, esta propuesta, con la frase en el título y en ella misma de *Mi mundo se encuentra con el tuyo* vuelve a apelar a las dos realidades que veníamos manejando de con mano de bisturí, ahora con mano de brochazo. Intentamos potenciar la multi-naturaleza de los soportes y los medios, incluimos un ordenador... Pervive un trato de favor hacia lo presente: la imagen generada digitalmente se corta atravesando las figuras como mutilando la imagen de mundos 3D, la pared se acerca con las dos hojas como mácula, los brochazos parecen dados con demencia, el pequeño arreglo floral sugiere un espacio interior... Posiblemente hay muchos elementos que impiden un mejor control sobre las fuerzas que ejercen.

6.1. PARIS

Y nos vamos a Paris. La entrada en el Atelier Figarella de Beaux-Arts Paris en septiembre de 2017 supone una oportunidad para trabajar desde un nuevo principio. Muy cómodos en el aire del nuevo estudio tanto por las posturas formales de los compañeros como por su acogida cercana, nos sitúan en un estado del ánimo de “ancha es Castilla” para explorar y proponer en un espacio de infraestructura lleno de posibilidades. La altura de los techos, las herramientas para su uso indiscriminado, no hay paredes, el hornillo para preparar comidas, tertulia... El taller como nueva dimensión de nuestra actividad.



David A. Aliaga. *God I'm so tall*.
2017.
Listones, dm, tejido de algodón,
tejido sintético, acrílico, 267 x
95 X 130cm

God I'm so tall

Como Erasmus, tiene un pocas posibilidades de conseguir materiales por el coste y por no tener ni coche ni amigos con uno, de manera que empecé a valorar los materiales abandonados en el altillo del estudio como potenciales de mi producción. Este giro fruto de la precariedad resulto ser uno dulcísimo. Pues las posibilidades surgen nuevas. Esta pieza está realizada con 3 listones de unos 3 metros, un cartón duro que recortamos y perforamos para la tapa de la cabeza, una tela verde encontrada que rasgamos y convertimos en tiras, y una tela comprada en el mercado de San Pierre.



Subyace una idea de habitación, de carpa. Se genera un espacio interior abierto y en flujo con el circundante. Una suerte de construcción precaria que parece una mutación de una pintura, que echó a andar con ropajes de apariencia incompleta, algo a la manera quijotesca.

BANANAS, CARAMBOLAS, KIWIS Y DURAZNOS



Esta pieza en cerámica, titulada *BANANAS, CARAMBOLAS, KIWIS Y DURAZNOS* usa reminiscencias de las Artes Decorativas mientras plantea una figuración fundada en ideas acerca de un paraíso algo colapsado. Sobre una peana azulejada, descansa una pila de fruta tropical como dispuesta por la mano del Edén. Su cresta de hojas, a modo de remate, es ya una arquitectura organizada en base a ejes de simetría. El *melocotón* central, como un cráneo ralo, se encarama a una base cónica que le sirve de pie, y que hemos querido *disimular* con unas hojitas *deprendidas*.



(izquierda)
David A. Aliaga. *BANANAS, CARAMBOLAS, KIWIS Y DURAZNOS*, 2017.
Proceso.

(derecha)
BANANAS, CARAMBOLAS, KIWIS Y DURAZNOS, 2017.
Cerámica cocida y esmaltada,
base en contrachapado y
azulejos industriales
esmaltados, 72 x 85 x 115cm



Vista de la exposición *BABCOCK RANCH*, Atelier Figarella, 2017. (con pintura de Swann Ronné)



Fountain pour BABCOCK RANCH

BABCOCK RANCH fue un proyecto curatorial llevado a cabo junto a Caroline de L'Homme en el seno del *atelier*. BABCOCK RANCH toma el nombre de una ciudad⁵¹ abierta recientemente en marzo de 2017 en Florida. La ciudad tiene vocación auto-sostenible mientras resulta de una gran artificialidad. Pensamos, que poner en relación un centro urbano y cultural histórico como es la ciudad de París con una ciudad recién nacida en la costa oeste de Estados Unidos enfoque, basándose en aspectos diferentes: la arquitectura y el urbanismo, la ecología, la agricultura de casas...

⁵¹ <https://www.babcockranch.com>



David A. Aliaga. *Fountain pour BABCOCK RANCH*, 2017. Bocetos

(derecha)
David A. Aliaga. *Fountain pour BABCOCK RANCH*, 2017. Contrachapado, impresión digital, cartón tubular, tejido sintético, acrílico.



(izquierda)
Vista de la exposición *BABCOCK RANCH*, Atelier Figarella, 2017.
(Caroline, Lou et Valentin junto a vídeo tricanal de Emile Copello)



(derecha)
BABCOCK RANCH, Atelier Figarella, 2017.

A la exposición también contribuí con las obras *Fountain pour BABCOCK RANCH Y BANANAS, CARAMBOLAS, KIWIS Y DURAZNOS*. En el caso concreto de la fuente, esta pieza es un prototipo de fuente para algún espacio público de la ciudad de Babcock Ranch.

Del trabajo en la pieza destaco la novedad escultórica que fue para mí situar un eje central organizador de la pieza. En mi intento por voluminar la pintura, sin tener verdaderamente desarrollado un sentido escultórico, la estrategia de este eje fue muy efectiva, pues situaba a la pieza en el mundo a fuerza de centrifugado, y el resto nos veíamos orbitando.

Respecto a la experiencia curatorial con mis compañeros de *atelier*, aprendí mucho sobre las necesidades específicas de las piezas y como exigen o generan ciertos flujos que se han de ajustar en el marco de la arquitectura. Fue una experiencia muy gratificante apoyada por nuestros tres profesores. Dominique Figarella, Silvie Fanchon y Bernard Piffaretti.

6.2. BALTIMORE

En Baltimore volvimos a cursar cerámica en la asignatura de David East, *Parameters*, que trataba de profundizar en la investigación tanto teórica como de campo, y nos ayudó con nuestro trabajo TFG. También nos pusimos bajo la tutorización de Ken Tisa en el departamento de Fine Arts.



Walt Disney. *Pinocchio* (película), 1940.

Ricardo D. Peris. *Retrato de David*. Baltimore. 2018. en Baltimore. 2018.

(derecha)
David A. Aliaga. *Studio Companion*, 2018.
Cartón, palos, cinta adhesiva, tejido sintético, papel, acuarela, cemento. 90 x 24 x 55cm



Studio Companion

En torno a estos pensamientos sobre el Estudio, y sobre esta idea de prácticas precarias, surge *Studio Companion*. Un pequeño tocayo para acompañarnos en nuestras noches de Estudio. Con un cuerpo de cartón relleno de cemento, prolifera en formas diversas con elementos encontrados en la calle o que formaban parte de la vida del Estudio, como pruebas de color o recortes.

La dimensión de la pieza tiene más de gesto que de pieza en sí. Confirma la veda abierta del trabajo con basura, y plantea cuestiones sobre el prestigio de los materiales en la práctica, intentando ampliar el espectro de lo considerado como *noble*.



David A. Aliaga. *The projects of vertical lines step from the very five edges of my fingers*, 2018. Cartón, listón de madera, pañuelos, cinta, pegamento termofusible, pintura acrílica. 75 x 34 x 197cm



The projects of vertical lines step from the very five edges of my fingers

Los descubrimientos con la pieza anterior nos llevan a utilizar el cartón ya de forma absolutamente desacomplejada y como protagonista en este trabajo. Se transforma lo que pudiera haber permanecido como un boceto en constitutivo de la pieza y dignatario. De hecho, la pieza empieza a rechazar la disciplina de “verse acabada”.

La tilde de cartón sujeta con celo incluye a la pared. Se utilizan abiertamente técnicas precarias. La tarea de dotar de un soporte a la figura no ha sido una “tarea” porque nos olvidamos de una idea de peana que no es necesaria.



Mi voz se apagó

Para el *GradShow* de final de curso en el Maryland Institute College of Art participamos con dos instalaciones, una en interior y otra en exterior. Esto acompañó el carácter más íntimo o más público de los trabajos, y la forma de abordarlos.

Mi voz se apagó es una instalación que se nutre de objetos encontrados en el contenedor que la escuela instaló hacia el final del curso para que los estudiantes se deshicieran de todo lo que habían acumulado o de la producción que no podían llevar a casa (practicar el adiós debería considerarse incluido en las prácticas escultóricas). La realidad de esta instalación puede resumirse en un verso “Retomar la estopa / para construir con ella”⁵².

En este trabajo podemos apreciar mejor que en ningún otro la puesta en práctica de las filosofías en torno a una nueva ontología de los objetos, que estudiábamos en el capítulo del Barullo. La consideración de lo mínimo, de lo molecular, de lo minúsculo, abrió para nosotros la posibilidad. Todo un inventario de nimiedades. Un platito, una florecilla, una cáscara de naranja secando, la mancha que trae el papel... Se trata de bajar el volumen de los

David A. Aliaga. *Mi Voz se Apagó*, 2018.
Papel, madera, listones, cerámica cocida y cerámica cocida y esmaltada, cáscara de naranja, libro, hilo de pescar. Conjunto de dimensión variable.

⁵² Nota personal en cuaderno de campo. Recogida en Baltimore en Febrero de 2018.

pronunciamientos a las que acostumbrábamos para poder ver revelados en los objetos características, inteligencias que desconocíamos. Extender el papel en el suelo es infantil, como para jugar “a las casitas”. Y a la vez tiene una cierta voluntad de objetividad, como limpiando el aura de los objetos para poder observarlos sobre el blanco. Aunque el papel en sí mismo está ya muy maltrecho —es otro elemento encontrado, un resto—, lo que lo motoriza como otro participante más de la materialidad. De hecho, posiblemente la próxima vez que nos pongamos a la tarea, el tornasolado de la superficie maltratada del papel pueda debutar en solitario sin el apoyo que esos objetos, le brindan.

La pieza no es tanto lo que queda sino el conjunto de acciones que le dio lugar. Así ocurre por ejemplo con la pieza amarilla que cuelga, y que es simplemente una de las muchas muestras de esmaltado que encontramos en un taller de cerámica. El protagonista resulta ser el hilo invisible que cruza la sala y del que la pieza pende, haciendo tomar conciencia a la vez del espacio que flota silencioso alrededor de los signos más codificados. Verdaderamente no se busca detener al espectador en piruetas: unas bridas que restos de madera, una pieza de cerámica utilitaria rota empotrada contra la pared por un listón y mantenida por la gravedad... No. Aquí la Voz cede el espacio a las conjeturas.

En cuanto al proceso. Este trabajo se acomete acudiendo al espacio, quizá una tarde a última hora cuando todo el mundo ha terminado sus tareas, cargado con una espuerta de objetos recogidos, para poder escuchar, y con algo de música y relajado, intentar redistribuir los elementos que están *a nuestro alcance* atentos a *situaciones formales*. Honestamente este espacio no era gran cosa, había interrupciones como la puerta, y una especie de rareza en la forma en la que habían tenido de disfrazar las salas con paredes falsas para que se acercaran al cubo blanco. Por lo tanto, era mucho más probable trabajar desde aquí que intentar enajenarse.

David A. Aliaga. *Un tren a su bola*, 2018.
Cerámica cocida y esmaltada,
contrachapado, pintura acrílica, tul, tiza.
Conjunto de dimensión variable.

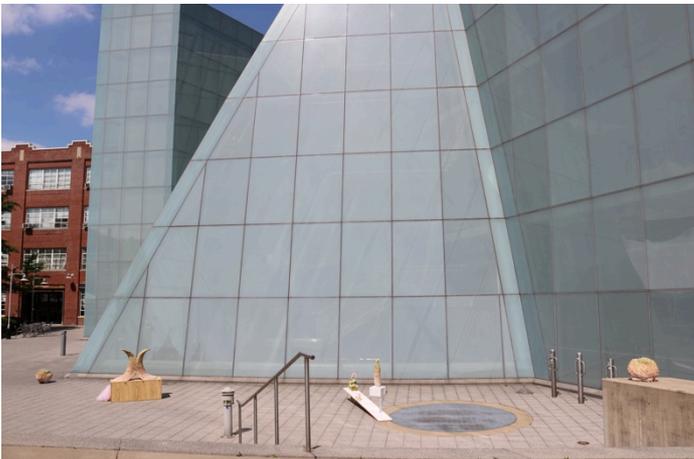


Un tren a su bola

Este trabajo para el exterior contaba con un cuerpo de piezas de cerámica que ocupaba el discurso principal, pero había también otras pequeñas aportaciones, y por encima de eso, respondía a la arquitectura del *Brown Center* que era muy impresionante.

Decidí colocarlas en esta zona de exterior para generar un ambiente de jardín y de espacio público, algo que era mucho menos frecuente en el urbanismo americano, pero que yo, como mediterráneo, echaba mucho en falta.

Más allá de eso, sólo cabría destacar de nuevo cómo la forma de introducir los materiales además de la cerámica buscaba esquivar sus funciones —de soportes— para situarlos a un mismo nivel protagonista o de talismán.



Sobre el proceso de la cerámica:

Después de un semestre viéndomelas y deseándomelas con la construcción con barro –pues ya no encontraba figuras que me satisficieran– di con este proceso constructivo tan sencillo y agradecido. Se trata de olvidarse de los útiles, las medias lunas, las gubias, los palillos de modelar, que dejaban una huella impersonal y sobre todo muy intencionada en la superficie de la pieza, para pasar a utilizar los dedos, cuya capacidad constructiva no sólo es suficiente sino estupenda. Las piezas están hechas, como explicaba allí, “out of one thousand fingers” (de un millón de dedos). Mediante un sistema de pinza entre el dedo gordo y el índice, intercambiado con presiones con la palma de la mano para enderezar, la pieza crece. Es duro, mientras las articulaciones de los dedos se entumecen o los padrastrós son levantados por el barro.

El control que se puede tener sobre el cuerpo es relativo, y es interesante dejar que el propio equilibrarse de los pesos conforme la superficie de la pieza. Las dos rocas meteóricas están hechas dejadas así, sólo volteándolas cuando el barro ya ha secado hasta la fase de “cuero” para cerrarlas por el otro lado. La

grande, por el contrario, supuso un gran reto para que mantuviera esta forma tan despegada del suelo.

7. CONCLUSIONES



David A. Aliaga. Trabajando en el estudio.

Tomamos este ejercicio de memoria que recoge las prácticas llevadas a cabo este último año como difícilmente concluyente, sino iniciador de muchas nuevas formas –valga la redundancia– y hábitos. Lo que antes eran intuiciones que merodeaban una empobrecida idea de objeto artístico, se han convertido en líneas discursivas que pugnan por desplazar de su centro a este objeto. Veremos si al final este por su lado se inmola. Pero ese ya no es realmente nuestra labor, sino lo circundante, lo invisible.

De hecho, tenemos una nueva inclinación hacia lo periférico, lo precario, lo abocetado, por la frescura de la que goza y lo olvidado que lo hemos tenido todo este tiempo. Esta nueva consideración por el contexto se debe en parte al hecho de haber tenido que realizar esta memoria, para la que se pedían un contexto teórico pero también vivencial de los materiales aquí recogidos.

Una nueva sensibilidad a la hora de documentar los trabajos, y de acercarnos a las lecturas. Hemos creado un método de trabajo que aplicaremos en el futuro y en próximos proyectos. Son estos instrumentos los que más valoramos, más que el contenido –que es discutible y posiblemente algo adolescente, la sobreadjetivación, como queriendo decir muchas cosas–, por apreciar sus potencialidades. Salimos *capacitados* para nuevas *actividades*.

Nuestro deseo es que quien lee haya disfrutado un poco de lo que nosotros hemos disfrutado desarrollando este proyecto, y haya podido ilusionarse con nosotros, a su manera, si en él algo ha encontrado.

BIBLIOGRAFÍA

- BARAD, K. *Agentieller Realismus*. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- BARCIO, P. Richard Tuttle and his thoughts of trees. En: *Ideelart.com* [en línea]. Reino Unido: Ideel Art, 2018. [consulta: 2018-06-23]. Disponible en: <http://www.ideelart.com/module/csblog/post/570-1-richard-tuttle.html/>
- BATESON, G. *Steps to an ecology of the mind*. Chicago: University of Chicago: Press, 1972
- BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. Paris: Éditions Gallimard, 1968.
- BOIS, Y. Whose formalism?. En: *Art Bulletin*, nº 78. Nueva York: Art Bulletin, 1996.
- BRYANT, L. R. *The Democracy of Objects*. Open Humanities Press, 2011. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2027/spo.9750134.0001.001/>
- CAPOTE BENOT, J.M. *Luis Cernuda. Antología*. Madrid: Catedra, 1981.
- DUMBADZE, A; HUDSON, S. *Contemporary art: 1989 to the present*. Nueva York: Wiley-Blackwell, 2013.
- EASTERLING, K. *The action is the Form: Victor Hugo's Ted Talk*. Moscú: Strelka Press, 2012.
- GREENBERG, C. Modernist Painting. En: *Forum Lectures (Voice of America)*. Washington, D. C: Arts Yearbook 4, 1961.
- GRIFFIN, J. Karla Black: Sculpture, vivid provocations and a mistrust of language. En: *Frieze.com* [en línea]. Estados Unidos: Frieze, 2008-09-09. [consulta: 2018-06-23]. Disponible en: <https://frieze.com/article/karla-black/>
- GUASCH, A.M. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo al multicultural*. Madrid: Alianza Forma, 2000.
- GUASCH, A.M. *Los manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones, 1980 – 1995*. Madrid: Akal, 2000.
- HARMAN, G. *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago: Open Court, 2002.

- HARMAN, G. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Londres: Pelican Books, 2018.

- HARRIS, S. Veinte dibujos sobre el suelo. En: *Richard Tuttle* [catálogo]. Amsterdam: ICA/Amsterdam: Sdu Publishers, 1991.

- JUDD, D. Specific Objects. En: *Arts Yearbook* 8. Nueva York, 1965.

- KANT, I. *Crítica del Juicio*. Td: Manuel García Morente. Madrid: Austral, 2013.

- MACKAY, R. Collapse Volume II. Falmouth: Urbanomic, 2007.

- MORRIS, R. Anti Form. En: *Artforum*. Vol 6, nº 8. Nueva York: Artforum, 1968.

- OAKLEY, J. Karla Black: «If You Shout, No One Listens.» En: *Visualartists.ie* [en línea]. Irlanda: Visual Artist Ireland, 2015-06-27. [consulta: 2014-03-05]. Disponible en: <https://visualartists.ie/articles/van-julyaugust-2015-if-you-shout-no-one-listens-jason-oakley-interviews-karla-black/>

- RUIZ, A. Radical Formalism. En: *Women & Performance: a journal of feminist theory*. Vol 26, nº 2-3, 2017. Disponible en: <https://www.womenandperformance.org/ampersand/alanruiz>

- STEYERL, H. El lenguaje de las cosas. En: *Eipcp.net* [en línea]. Alemania: Instituto Europeo para políticas culturales progresivas, 2006-06. [consulta: 2014-03-05]. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es/>

- VARGAS GÓMEZ, *Habitar desde la superficie: espacio y gesto decorativo. Un acercamiento a las intervenciones artísticas sobre muro desde el minimalismo a nuestros días*. [Tesis Doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2010.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Imágen de los *Kudzu Monsters*_8
- Morris Louis. *Delta Theta, 1961.*_11
- Vista de sala de la exposición Carl Andre. Sculpture as place, 1958-2010*_11
- Robert Morris. *Sin título (Enredo de fieltro), 1967*_12
- When Attitudes Become Form en Kunsthalle Bern, 1969*_12
- Portada del libro *Contemporary Art. 1989 To the present 2013*_13
- Charlotte Posenenske, Series D Vierkantrohre (Square Tubes), 1967*_14
- Keller Easterling. *The Space in Which We're Swimming.* Proyección,2013_14
- Fotograma del documental *Gordon Matta-Clark: Jacob's Ladder (1977)*_16
- Bruce Nauman. *Baile o ejercicio en el perímetro de un cuadrado (baile cuadrado)—1967-1968*_17
- Eva Hesse. *Obras 1965-66*_17
- Richard Tuttle. *Monkey's Recovery for a Darkened Room.* 1983_18
- Richard Tuttle, *Source of Imagery* 1995 – 2010_18
- Richard Tuttle *I Don't Know . The Weave of Textile Language* 2014_18
- Richard Tuttle. *Formal Alphabet G.* 2015_19
- Richard Tuttle. *Looking for the map* 8, 2013_19
- Richard Tuttle. *Hello, The Roses.* 2012_19
- Richard Tuttle. *One,* 1987_20
- Karla Black. *At fault.* 2011_21
- Karla Black. Nothing is a must.* 2009_21
- Karla Black. Story Of A Sensible Length* 2014_21
- Vistas de Karla Black, en Palais des Beaux-Arts Paris,* 2017_22
- David A. Aliaga. *Bananas, carambolas, kiwis y duraznos*_24
- David A. Aliaga. Un tren a su bola,* 2018_25
- Richard Tuttle. *System VI. White Traffic* 2011_26

- David A. Aliaga (Yo) junto a *Un tren a su bola*. Baltimore. 2017_27
- David A. Aliaga. *Cuadros para la suspensión del juicio*, 2017_30
- David A. Aliaga. *Cuadros para la suspensión del juicio*, 2017_31
- David A. Aliaga. *Cuadros para la suspensión del juicio*, 2017_31
- David A. Aliaga. *MY WORLD MEETS YOURS*. 2017_32
- Juan Sánchez Cotán. *Bodegón con cardo*, ca1600_32
- David A. Aliaga. *MY WORLD MEETS YOURS*. 2017_32
- David A. Aliaga. *God I'm so tall*. 2017_33
- David A. Aliaga. *BANANAS, CARAMBOLAS, KIWIS Y DURAZNOS*, 2017_34
- David A. Aliaga. *BANANAS, CARAMBOLAS, KIWIS Y DURAZNOS*, 2017_34
- Vista de la exposición *BABCOCK RANCH*, Atelier Figarella, 2017_35
- David A. Aliaga. *Fountain pour BABCOCK RANCH*, 2017_35
- David A. Aliaga. *Fountain pour BABCOCK RANCH*, 2017_35
- Vista de la exposición *BABCOCK RANCH*, Atelier Figarella, 2017_36
- BABCOCK RANCH*, Atelier Figarella, 2017_36
- Walt Disney. *Pinocchio* (película), 1940_37
- Ricardo D. Peris. *Retrato de David*. Baltimore. 2018_37
- David A. Aliaga. *Studio Companion*, 2018_37
- David A. Aliaga. *The projects of vertical lines step from the very five edges of my fingers*, 2018_38
- David A. Aliaga. *Mi Voz se Apagó*, 2018_39
- David A. Aliaga. *Un tren a su bola*, 2018_40/41
- David A. Aliaga. *Trabajando en el estudio*_42