

OTROS ESPACIOS

Gabriela Mossutto



BECAS

OTROS ESPACIOS

Gabriela Mossutto

febrero - abril 2016
Espacio Iniciar te Córdoba



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejera de Cultura
Rosa Aguilar Rivero

Viceconsejera de Cultura
María del Mar Alfaro García

Secretario General de Cultura
Eduardo Tamarit Pradas

Director General de Innovación Cultural y del Libro
Antonio José Lucas Sánchez

Delegado Territorial de Cultura, Turismo y Deporte en
Córdoba
Francisco Alcalde Moya

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos:

Antonio José Lucas Sánchez
Eva González Lezcano
Eduardo D'Acosta Balbín (UAVA)
Noelia García Bandera
Blanca Montalvo Gallego (UAVA)
Juan Carlos Robles Florido (IAC)
Miguel Pablo Rosado Garcés

EXPOSICIÓN

Espacio IniciarTE Córdoba
Delegación Territorial de Cultura, Turismo y Deporte

PRODUCCIÓN

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Gerencia de Instituciones Patrimoniales
Manuela Pliego Sánchez
Eva González Lezcano
Eva López Clavijo

MONTAJE

MANMAKU

CATÁLOGO

EDITA
JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

TEXTOS
Iván de la Torre Amerighi

TRADUCCIÓN
Deidre B. Jerry

DISEÑO
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Departamento gráfico
DISEÑO EDITORIAL
Francisco Romero Romero
DISEÑO Y MAQUETACIÓN DEL CATÁLOGO
María José Rodríguez Bisquert




PRODUCCIÓN
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Gerencia de Instituciones Patrimoniales

FOTOGRAFÍA
Gabriela Mossutto

IMPRIME
Servigraf Artes Gráficas

© de los textos: sus autores
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de
Cultura
© de las reproducciones: sus autores

ISBN: 978-84-9959-212-1
Depósito legal: SE 263-2016

ecoedición  			
Tinta sin metales pesados y papeles procedentes de una gestión forestal sostenible			
Impacto ambiental	Agotamiento de recursos fósiles	Huella de carbono	
por producto impreso	0,46 kg petróleo eq	1,4 Kg CO ₂ eq	JUNTA DE ANDALUCÍA CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO reg. n.º: 2016/16 Más información en www.ecoedicion.eu
por 100 g de producto	0,07 kg petróleo eq	0,22 Kg CO ₂ eq	
% medio de un ciudadano europeo por día	10,17 %	4,55 %	

ÍNDICE

Presentación Rosa Aguilar Consejera de Cultura	5
<i>GABRIELA MOSSUTTO. DISPOSICIÓN DE PARTIDA: DINÁMICA DEL INTERCAMBIO</i> Iván de la Torre Amerighi	7 - 21
Obras	23 - 55
Biografía	57 - 59
Traducciones	61 - 71

El programa Iniciararte es una apuesta firme de la Junta de Andalucía por las jóvenes promesas del arte contemporáneo andaluz. Desde el año 2013 se han impulsado más de 28 proyectos expositivos de 45 jóvenes creadores en espacios públicos culturales, llegando a producir cerca de 400 obras que formarán parte de la historia del arte andaluz.

El proyecto que Gabriela Mossutto nos presenta está compuesto de varias instalaciones que evocan mapas urbanos a partir del vacío o del lleno espacial que se genera en los solares y terrenos baldíos. En los objetos encontrados, cargados de cierta nostálgica por aquello que está ausente, Mossutto reescribe su significado dotándolos de entidad propia, mediante una compleja composición espacial.

Rosa Aguilar
Consejera de Cultura
JUNTA DE ANDALUCIA

GABRIELA MOSSUTTO. DISPOSICIÓN DE PARTIDA: DINÁMICA DEL INTERCAMBIO.

Iván de la Torre Amerighi

Preámbulo.

La Historia del Arte, con mayúsculas y como especialidad humanística y social, pretende establecer un análisis interpretativo de una realidad determinada y dada: las manifestaciones materiales e inmateriales que el ser humano ha generado, bajo una razón estética, al servicio de los más variados objetivos y voluntades desde el inicio de los tiempos hasta el día de hoy. En ese tránsito, la disciplina histórico-artística se ha coadyuvado de áreas de conocimiento limítrofes que han implementado una comprensión global y pluridimensional de estas manifestaciones, al tiempo que, en paralelo y progresivamente, el marco de su investigación también se iba tornando más indefinido y lábil, más complejo de fijar en sus dimensiones y marcos conceptuales, pues su labor no se ajustaba a una mera definición de aquellas sino que buscaba el descubrimiento en su despliegue¹.

En el ámbito de la contemporaneidad más cercana y casi inmediata, al hilo de la obra de Gabriela Mossutto, la interacción genérica entre la escultura como forma construida *en el espacio* y la arquitectura como materia plástica modelada *sobre y en torno a un espacio*, así como las relaciones experimentales intercurrentes entre ambas en combinación con una práctica continua de intercambio dinámico y una intencionalidad no exenta de cierto grado de denuncia social y de conciencia de juego –entendido éste lejos del puerilismo mercantilista actual que domina el arte y dentro de un concepto trascendente y creador que lo sitúa en el eje de la acción cultural que subvierte reglas y tiempos para crear otros nuevos–, establecen marcos de comprensión donde términos como proceso, construcción, encuentro, identidad, destrucción, inestabilidad, selección, arbitrariedad, transitoriedad, inorganicidad y memoria... ponen en cuestión lo que de ortodoxo pueda conllevar la creación artística.

¹ BARAÑANO, K. de: *Criterios sobre la historia del arte*. Bilbao, Rekalde, 1993. (p. 19)



Premisa 1. La construcción del refugio: de la cueva a la cueva.

Ante la naturaleza, ante su intempestiva inclemencia, antes incluso de prever siquiera en su dominio y manipulación, el ser humano buscó abrigos naturales en los que refugiarse. Las cuevas, que sirvieron de primer espacio habitable, se acomodaron pronto a servir de lugar de desarrollo personal, físico y emocional, de sociabilización y de convivencia familiar y grupal. Impelido por la necesidad de hallar nuevos horizontes para su supervivencia, el ser humano pronto exploró otros territorios, otros espacios en los cuales asentarse, lo que le obligó a trasladarse a realidades orográficas, climáticas y ambientales distintas. El deber de construir estructuras que le sirviesen de abrigo habitacional, de lugar de reunión, de transacción, de almacenamiento, contó únicamente con el conocimiento de los parámetros funcionales que aquellos primigenios refugios y cuevas le ofrecieron.



La historia de construcción es también una historia de la comprensión, activa o pasiva, de la situación y realidad del ser humano en el mundo. Ha tratado éste, desde tiempos ancestrales, repetir mediante la disciplina arquitectónica los esquemas de aquella primitiva caverna, que le dotaba de unas variables dimensionales (largo, fondo ancho, alto...), estructurales y tectónicas (elementos portantes y soportados, entrada, vano, techo, suelo...), simbólicas (interioridad, protección, aislamiento...) de un pragmatismo absoluto e incuestionable.

No vamos a lanzar desde estas líneas una mirada panóptica sobre el desarrollo de la arquitectura pero sí cabría tener en cuenta la capacidad de la historia para plegarse, volviéndose sobre sus principios, en un inevitable eterno retorno. Hoy, esa paradójica perpetuación, nos lleva a reconocer procesos ancestrales, telúricos, efímeros de construcción en cualquiera de nuestras calles, en cualquier descampado de nuestras modernas ciudades. Las chabolas, las *no viviendas* de



los *no lugares* urbanos, estructuras precarias y frágiles, siguen idénticas lógicas constructivas que aquellos primeros refugios; si entonces se realizaron con medios naturales hoy son armados mediante retazos de residuos y desechos de producción industrial: lonas plásticas, contrachapados de madera, planchas de poliuretano o fibrocementos, cartones... pero compartiendo los mismos conceptos constructivos y simbólicos.

En una propuesta anterior denominada *De construcción*, proyecto desarrollado entre 2014 y 2015, Mossutto documentaba mediante la herramienta fotográfica cada uno de los perfiles, desde todos los puntos de vista posibles, de una serie de chabolas, construcciones precarias y cobijos informales de distintos entornos de la capital malagueña. A partir de esa primera captación de imágenes, que de haber quedado ahí no habría pasado de la mera delación de las situaciones de precariedad de ciertas capas de la población en situación de exclusión social, el acto creativo se transformaba en un inteligente proceso experimental en torno a la flexibilidad y tolerancia de las técnicas y materiales creativos, al redimensionamiento estructural y formal de los procedimientos escultóricos, a la capacidad de apropiación de la imagen con respecto a la realidad en una doble vertiente, física y simbólica... Mossutto coincide con Berger cuando éste afirmaba que cada fotografía era, en realidad, y más allá de considerarla tan



sólo réplica exacta u objeto de arte, “*un medio de comprobación, de confirmación y de construcción de una visión total de la realidad*”²,

Trasladando esa idea a límites tridimensionales, el material fotográfico resultante pasó a transformarse en material edilicio de una serie de maquetas que, a escala reducida, reproducían con la máxima verosimilitud aquellas construcciones. Sin perder un ápice de su componente ético ni de la capacidad notarial que conlleva el medio, puesto que cada mínimo modelo iba acompañado de una identificación del lugar en el que se encontraba aquella edificación y de la persona o personas que la habitaban, *De construcción* suponía difuminar las barreras entre géneros artísticos a la par que aportaba una cierta visión lúdica, de artesanía infantil miniaturizada, del trabajo creativo.

² BERGER, J.: “Entender una fotografía” (1968). En BERGER, J.: *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006. (p. 16)



Premisa 2. Material artístico / Material reciclado.

Las búsqueda, hallazgo y aplicación práctica de materiales denominados extra-artísticos en cuanto a su utilización en el proceso creador queda definido históricamente por distintas etapas consecutivas. El primer detonante podría circunscribirse a la simple indagación experimental derivada de motivaciones plásticas en pos de superar los límites físicos marcados por los materiales secularmente utilizados en la práctica contextual; transcurrido el tiempo se pasaría a la búsqueda de materias primas libres de cargas connotativas



más allá de las propias inherentes al material mismo para, finalmente, indagar en las posibilidades de la reapropiación y reutilización de componentes heterodoxos, descontextualizados o recontextualizados (*extra-artísticos* o *supra-artísticos*) como foco de un aporte significativo y simbólico extraordinario en función del origen, extracción o vida previa de dichos elementos ahora puestos al servicio de la acción creadora.

Bien suele señalarse la contemporaneidad, entendida ésta en tanto que tiempo histórico-artístico y en cuanto que espacio conceptual, como el momento en el cual son puestos en cuestión, desde las base, los materiales tradicionales que habían venido soportando la práctica creativa del objeto físico en sus diversos géneros. Sin embargo no es menos cierto que desde el principio de los tiempos el ser humano ha reutilizado con fruición cualquier material edilicio, decorativo o funcional, de culturas o sociedades que le precedieron, que sirviese a sus intereses constructivos. Al fin y al cabo, toda acción creativa es también, en esencia, un proceso ambivalente de destrucción/construcción.

La diferencia entre unos y otros, entre el material de reciclaje contemporáneo y el material de acarreo histórico, es la consideración que ambos alcanzan en la conformación simbólica del producto resultante. Ello no implica que conscientemente, en el primer caso, o de modo más inconsciente y por ello también más inesperado, en el segundo, todo ese material no aporte una dimensión ajena al propio producto-construcción obtenido, que señala hacia una dimensión espacio-temporal que tiende a esca-



par de voluntades previas. En la obra de Mossutto es posible encontrar esa doble naturaleza matérico-dimensional.

Las primeras investigaciones de la artista hispano-argentina la hicieron recorrer diversos solares vacíos de Málaga, ciudad en la que vive desde hace más de una década. La selección de los mismos se hizo sobre un mapa de la ciudad y la forma de cada parcela era remarcada y rellenada en negro sobre el papel. De tal forma, así observados, estos enmarcajes creaban lo que la artista denomina *espacios de incertidumbre*. El proceso de documentación –que con el tiempo ha generado la videocreación *Solares-*, realizado mediante la fotografía, se implementaba con la apropiación de material diverso encontrado en estos terrenos baldíos. Finalmente, estos objetos eran exhibidos en una composición conjunta que trató de funcionar por acumulación, donde unos retales de vinilo negro con idénticas formas geométricas irregulares que las que conformaban los solares servían de material de sujeción de los elementos de la instalación en ellos encontrados. Si bien el



resultado tenía como referencia a El Lissitzky y sus composiciones artístico-museográficas, a Mossutto pronto le interesarían elementos aislados de su propuesta que funcionaban perfectamente como entidades individuales. De facto, como parte de la serie *Otros espacios*, la pieza *Calle Regimiento. Málaga. Agosto 2015* (fragmento de *Sin título 1*), en esta ocasión se exhibe de manera limitada y parcial.

En otros casos, el material si alcanza a connotar las piezas de la mayor parte de la serie *De refugios y otros espacios*, puesto que resulta inevitable que la vivencia del material no sea elucubrada y asimilada por el espectador como prueba de vida sobre la que cabe trazar una narración que la acompañe y justifique. Una narración, por otro lado, cuyo argumento y desenlace final escapan al control del creador. Estos procesos de asimilación y recreación de la obra de arte se corresponden únicamente, en cada caso, con la capacidad del espectador que la contempla para colocarla en relación con su memoria interna e íntima. La entidad del material acentúa estos procesos



puesto que recarga la obra de una magnitud aurática que, además de *benjaminiana*, en cuanto que representa un especial entretendido de espacio y tiempo³ que señala su unicidad, hace referencia a su entidad metafísica, y más aún, psicofísica, por cuanto recalca su capacidad para quedar imantada emocionalmente por el transcurrir de la historia y trasladar al hoy esa potencia magnética. Al enfrentarnos a piezas como *009* (2015) o *003.001* (2015) resulta inevitable no pensar si en el actual universo de hiperreproducibilidad, de hiperverosimilitud de la impostura en el que vivimos, incluso de insustancialidad patrocinada por el sistema de producción artística que atenaza la creación⁴, no pudieran ser sorteados y derrotados, paradójicamente, mediante procedimientos de apropiación extraartística, a partir del reciclaje de la vida que ha quedado en los restos del devenir humano.

Premisa 3. Posibilidad, construcción, instalación.

Las propuestas escultóricas de Mossutto posibilitan el planteamiento retrospectivo de una serie de cuestiones que tienen que ver con la fundamentación de su misma práctica artística: ¿qué relaciones intercurrentes aproximan o segregan los procesos escultóricos de los instalativos?, ¿cómo deben ser conceptualizadas genéricamente ambas esferas en función de sus vínculos?



Algunos señalarán, acertadamente, procesos de evolución, diseminación, disolución o expansión de los primeros en los segundos mientras otros, tal vez menos ortodoxos, incidirán en procedimientos sintéticos y sincréticos de fusión artística, tendentes a la disolución de jerarquías en pos de un sistema experiencial global, dentro de un campo de relaciones infinitas e inestables que nos abocan al paradigma de complejidad⁵.

Históricamente podemos establecer tres movimientos consecutivos que afectan por igual a los órdenes de lo que podemos conocer como géneros artísticos. En un primer estadio, tal vez el de mayor longevidad por cuanto aún resulta vigente, el marco (real, ficticio) es un límite imprescindible dentro del cual instituir un espacio

³ BENJAMIN, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F., Editorial Ítaca, 2003. (p. 47).

⁴ UBERQUOI, M.-C.: *¿El arte a la deriva?* Barcelona, Random House Mondadori, 2004. (p. 153)

⁵ SÁNCHEZ ARGILÉS, M.: "Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad". RAMÍREZ, J. A. y CARRILLO, J. (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid, Cátedra, 2004. (p. 207)

sometido a reglas de ficcionamiento [espacial, narrativo, simbólico...] que al tiempo dota a éste de un estatuto específico, el artístico. Un segundo momento abarcaría desde que durante las primeras vanguardias esa ficción conquista el marco poniendo en cuestión las fronteras entre lo real y verosímil, lo irreal y plausible (Delau-nay, 1911). A partir de la asunción del límite en toda su dimensión, en su aceptación (negación encubierta) o negación (aceptación camuflada), en cuanto frontera-objeto o frontera-espacio, es posible emprender dos caminos de comprensión del marco: bien como punto de fuga, en una progresión lógica a partir del cual saltar y conquistar de modo orgánico el espacio que le rodea, caso del *Merzbau* (Schwitters, 1923), o bien como punto de llegada, en una progresión ilógica, donde el marco se conforma como el único protagonista material de lo artístico (Dezeuze, 1967).

La instalación escultórica -parece pertinente hablar en estos términos por la intercambiable flexibilidad en la disposición formal de las piezas de Mossutto, cuyos títulos a partir de un primer

ordinal que identifica la obra suman un segundo que muestra el estadio de disposición que adopta-, hoy día y tal como es posible abarcarla en su infinita diversidad, no puede ser entendida sin la comprensión de los procesos de liberación de sus propios límites en los que se vieron envuel-tas las tres categorías genéricas predominantes hasta mediados del siglo XX: la pintura, la escul-tura y la arquitectura, caminos que confluyeron en un espacio intermedio, participado por todas, heredero, ajeno e independiente, a su vez, de to-das: la instalación. Los procesos de superación del marco por parte de la pintura y la conquista del espacio soporte colindante, esto es, de la pa-red, confluyeron con la bajada del pedestal de la escultura y de la liberación de su condición mo-numental para descansar en un plano terrenal. Con los anteriores procesos podríamos hablar de un deslizamiento expandido de la pintura hacia el plano vertical y de la escultura hacia el plano horizontal (tradicionalmente la escultura con-quistaba el entorno por acumulación material y volumétrica, y por la multidireccionalidad simbó-lica de sus líneas de fuerza, mientras la pintura



dominada el espacio cercándolo y demarcándolo, dotándolo de un límite por muy fuera de margen que este pudiera hallarse). Todo ello halla coincidencia en el tiempo, no por casualidad, con el paulatino abandono de la arquitectura de premisas tectónico-decorativas en pos de teorías de la desmaterialización, que propendían a dotar de progresiva importancia al espacio que se circunscribía y no al sólido que se delimitaba.

No es extraño que, de tal modo, la artista señale el *Arte Povera* entre sus referentes, por la humildad de los materiales y capacidad de transformación de los resultados, igual que lo hace con uno de sus máximos representantes, Mario Merz, y su emblemática serie de iglúes a partir de la década de los sesenta, en la cual los materiales de acarreo contradicen la forma perseguida. Ahora bien, no sería descabellado encontrar en los lenguajes de Mossutto cierta capacidad para sintetizar los ascendientes reseñados con una influencia no asumida del llamado *conceptual crítico*, por lo que tiene de censura para con la sociedad de consumo. En ese sentido también podría ser posible vislumbrar ejemplos, incluso cercanos, donde los procesos formales y los materiales contradicen las intenciones monumentales, lo que aumentaría su valor en cuanto que eje de cuestionamiento, como en *Monumento a la contaminación de la playa*, efímera instalación escultórica ejecutada por un joven Hans Haacke en Carboneras (Almería) en 1970.



Propuesta: Espacios, procesos, referencias y compromisos en la obra de Gabriela Mossutto.

Las diversas propuestas creativas de Gabriela Mossutto deben entenderse, en sus conceptos y objetivos, como polimorfos y pluridimensionales, por cuanto no pueden ser adscritas a una única intencionalidad ni discurren por una senda unidireccional. En el plano intencional sus propuestas deben ser asumidas como señales más que como activismo político, al igual que la obras de Jesús Palomino, que el propio artista hispalense define como acciones "*activadoras de reflexión, llamadas de atención, advertencias*"⁶ de carácter social. En paralelo, en el plano de lo constructivo, su producción pivota sobre el encuentro de varios vectores contrapuestos, e incluso netamente antagónicos, que confluyen en un mismo vértice: la edificación escultórica. La precariedad de los materiales reci-

⁶ YÑIGUEZ, J. y PALOMINO, J.: "Conversación". *A la comunidad futura*. Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008. (p.86)

clados, su carácter temporal, fungible, inestable, contrasta con la voluntad de alzar a partir de esos mismos componentes procedimientos escultóricos, espacios denotados principalmente por su voluntad de perpetuidad.

El encuentro de contrarios y la conciencia social no emergen en exclusiva en el enfrentamiento entre intencionalidades y resultados, en el discurso conceptual –al, finalmente, recrear espacios que recuerdan las infraviviendas a las que deben recurrir sectores de población en estado de exclusión-, sino que también son trasladados a la dinámica física de los principios constructivos de los cuales se parte. El inestable equilibrio del conjunto se alcanza recurriendo al apoyo mutuo, a la solidaridad entre esos materiales precarios, como resulta patente en *007.003*, donde pesos y contrapesos se compensan sin caer en espectáculos acrobáticos.

Una característica reseñable del trabajo de la artista es que elementos de segundo nivel, que en un principio ocupan un papel durante el proceso de pura señalética pragmática, elementos que marcan de modo transitorio un espacio sobre el que investigar (plano), o documentan estas acciones (fotografía) entran a formar parte de la constitución activa de la pieza. Es por ello por lo que cabe remarcar el carácter aditivo de sus procesos creativos, donde ni los materiales, y ni tan siquiera los objetivos, quedan prefijados de antemano.

Puesto que la formación artística de Gabriela Mossuto, en lo que podríamos denominar docencia reglada, se realiza en España, no deberíamos olvidar la incidencia de la formación previa que en el campo

de la cerámica ha tenido. Esa formación le provee de nociones de modelado que transfiere a un espacio mayor, por cuanto otro tipo de modelaje, en este caso proyectual, trata en numerosas ocasiones de suavizar los perfiles agresivos de esos volúmenes precarios. Sus bocetos son construcciones abstractas a escala realizadas en papel, cartón y pequeños trozos de madera. De tal modo, esos refugios, que estructuralmente propenden a formas cúbicas, quedan matizados por una suerte de cubiertas a una o dos aguas, curvas, sinuosas, dinámicas y mórbidas. Sólo en contadas ocasiones, el registro secular de lo escultórico en tanto que hito se impone sobre lo volumétrico, alcanzando algunas de las piezas cierta entidad totémica, estatuaría, como una señal que se irguiese a modo de llamada de atención. Tal es lo que sucede en *009* (2015)

Una de las más interesantes realizaciones de la serie *De refugios y otros espacios*, es aquella compuesta por un tablón de madera apoyado en una pared apenas sujeto por un recorte de cinta americana negra. Un canto tan lacónico cuanto esencial a la mínima expresión artística, que debiera replantearnos una síntesis de influencias, más allá del *Povera*, que llevarían a acercarnos al reciclaje material y a la libertad en las pautas constructivas del objeto, que se desprovee de cualquier semántica intencional (algo frecuente en escultores vascos de las últimas décadas: Pablo Milicua, Javier Tudela, Ruiz de Infante, muy distintos entre sí), pasando por referencias de cercanía, desde el trabajo del admirado Nacho Criado (véanse obras como *Reconstrucción a partir de un elemento residual*, 1968), hasta ciertas experimentaciones de Jacobo Castellano o Isidro López-Aparicio.





En *021.011*, la composición, sin embargo, no juega un papel arbitrario: la cinta americana compone dos líneas con respecto al eje de la madera, una en perpendicular a éste y otra en diagonal, trazando angulaciones de 90 y 45 grados respectivamente, que son a su vez las gradaciones que componen el triángulo rectángulo lineal que perfila en el aire la madera con respecto al paramento y al suelo. Aparecen, invisibles, una serie de líneas de tensión que remarcan el equilibrio y contrarrestan el peso

de lo simbólico y que nos conducen a lecturas que, en apariencia, no son ponderadas tras una primera mirada. Lecturas que tal vez obliguen al espectador al descifrado de nuevos significados, a adoptar la posición dinámica, en contante intercambio, de las obras. O tal vez no. *“Disposición de partida. Material. Incidencia mínima y hasta ahí vale. Dar paso a la colaboración”*. Palabras de Criado para resumir el incipiente interés que despierta una escultora en ciernes.

⁷ Criado, N.: “A propósito de la intervención” (1980). *Nacho Criado. Agentes colaboradores*. Madrid, MNCARS, 2012. (p. 197)

OBRAS





003.001
De refugios y otros espacios, 2015
Madera, cuero, espuma, plástico y metal
64 x 120 x 133 cm









005.003
De refugios y otros espacios, 2015
Madera, ladrillo y metal
65 x 120 x 120 cm





007.003
De refugios y otros espacios, 2015
Madera y plástico
90 x 90 x 200 cm





007.003
De refugios y otros espacios, 2015
Otra perspectiva



009.000
De refugios y otros espacios, 2015
Madera
200 x 120 x 120 cm



009.000
De refugios y otros espacios, 2015
Otra perspectiva



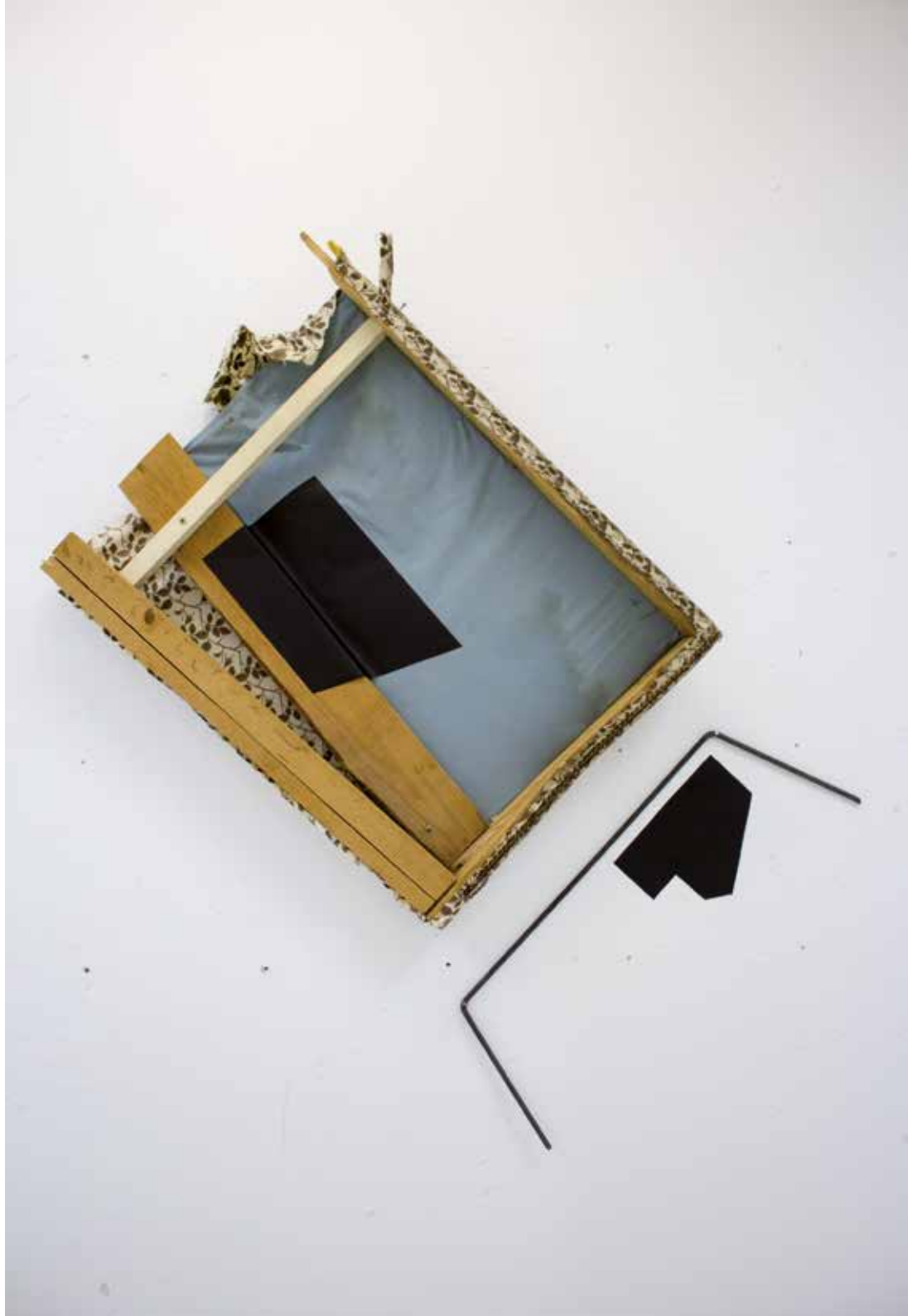
021.001
De refugios y otros espacios, 2015
Madera y cinta americana
106 x 54 x 60 cm



021.001
De refugios y otros espacios, 2015
Otra perspectiva



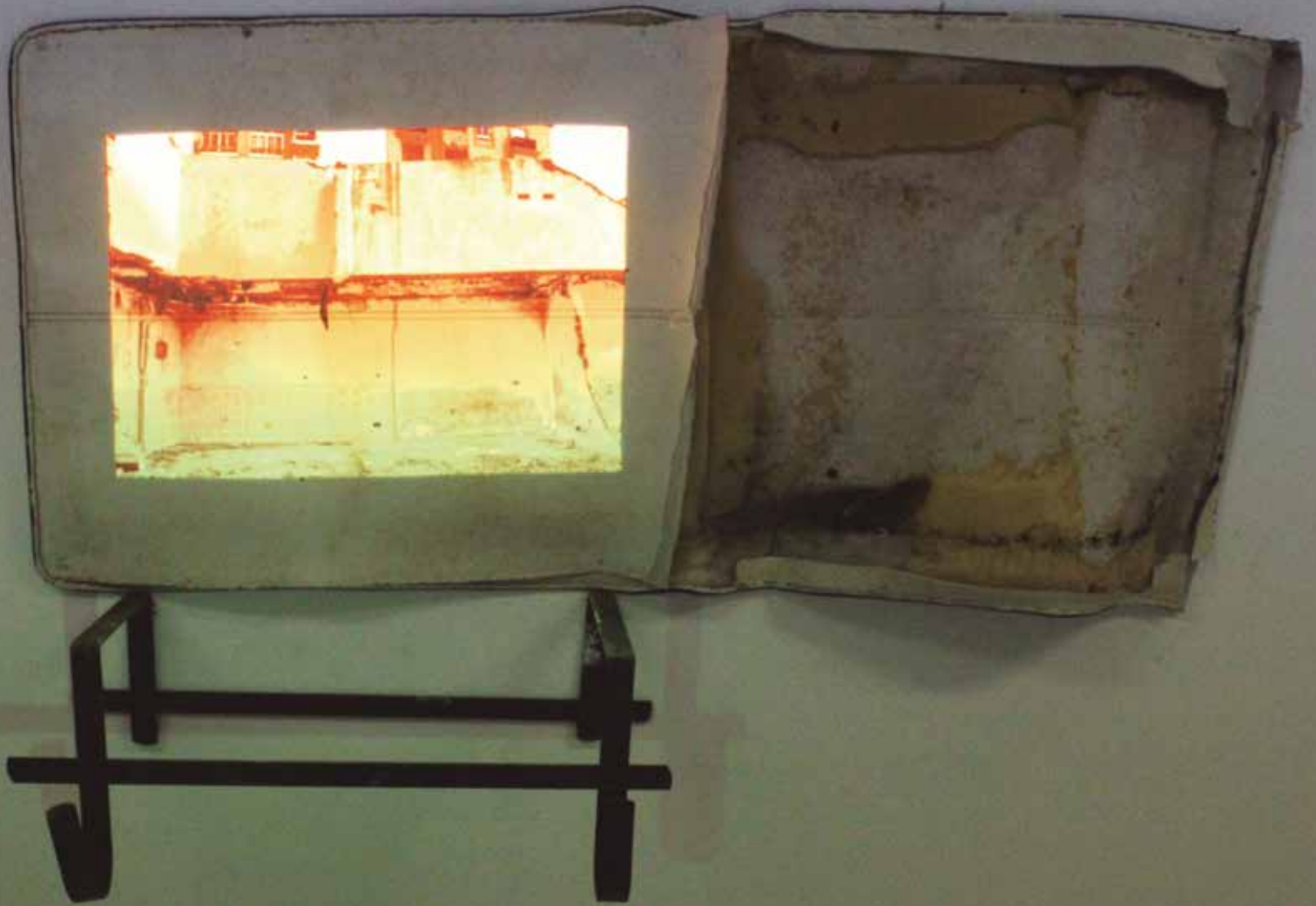
Calle Regimiento. Málaga. Agosto 2015
Otros espacios, 2015
Madera, metal y vinilo
90 x 120 cm



Calle Regimiento. Málaga. Agosto 2015
Otros espacios, 2015
Detalle



Solares
Otros espacios, 2015
Proyección

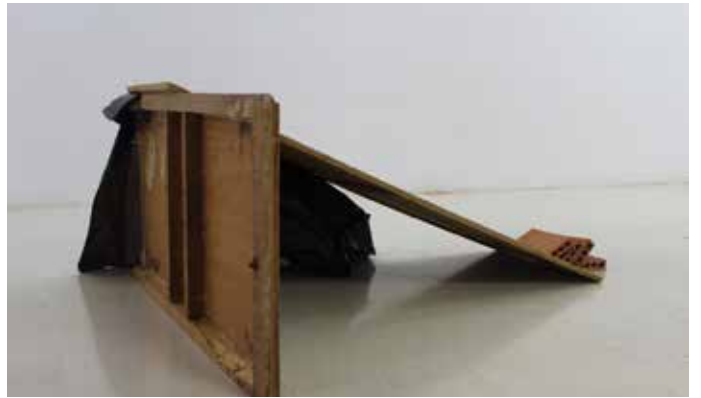
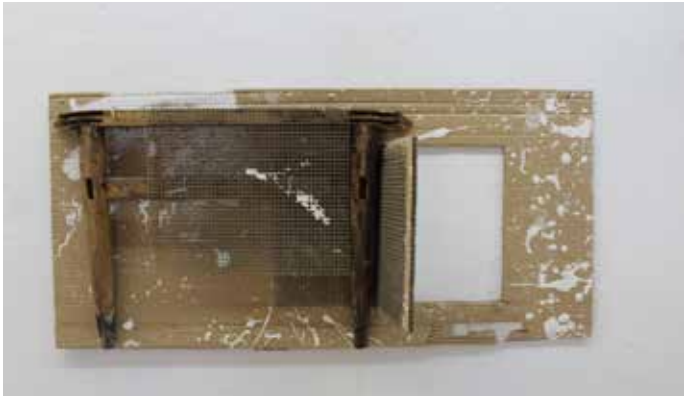


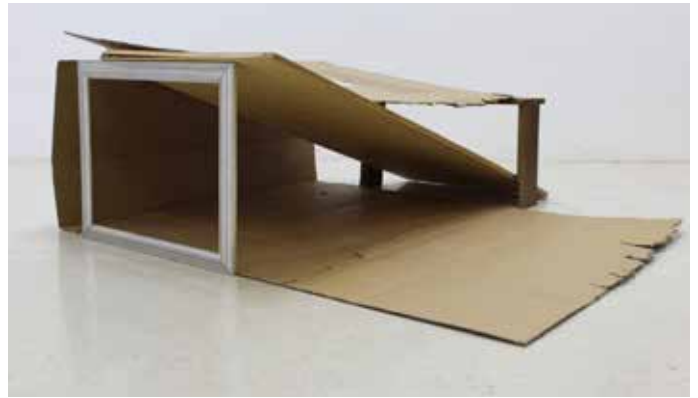


Solares
Otros espacios, 2015
Fotografías correspondientes a la proyección



Más obras de la serie
Otros espacios, 2015





BIOGRAFÍA





Gabriela Mossutto (1986 Comodoro Rivadavia, Argentina)

Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Málaga en 2015, obtuvo el título de Técnico de Grado Superior en Artes Plásticas y Diseño en Cerámica Artística en la Escuela de San Telmo de Málaga en 2008.

Artista multidisciplinar que trabaja con diferentes técnicas y formatos como la escultura, la instalación, el relieve, la fotografía y el vídeo. Su trabajo gira en torno a conceptos tales como: destrucción, amenaza, fragilidad, público y privado, siendo la mayoría de sus proyectos de carácter crítico social.

Ha participado en las siguientes exposiciones colectivas: *Lentes paralelas*, Sala de exposiciones Facultad de Bellas Artes (Málaga 2012), *Tierra y Fuego*, Centro cívico de Málaga (Málaga 2008) y ha recibido recientemente el Premio Especial a las Nuevas Tecnologías en MálagaCrea 2015, CAC Málaga.

TRADUCCIONES
TRANSLATIONS

GABRIELA MOSSUTTO. STARTING POSITION: DYNAMICS OF EXCHANGE

Iván de la Torre Amerighi

Preamble

Art History, as a humanistic and social speciality, aims to establish an interpretative analysis of a specific given reality: the material and immaterial manifestations produced by humankind, for aesthetic reasons, have been pressed into serving the most varied objectives and intentions from the dawn of time to the present day. On that journey, the art-historical discipline has sought the assistance of adjoining fields of knowledge to implement a comprehensive, multidimensional understanding of these manifestations; meanwhile, in a parallel and progressive manner, the boundaries of its research have also become more blurred and labile, more elusive and indefinite in their conceptual frames and dimensions, for its task was not merely to define these elements but to make discoveries in their deployment.¹

In the context of the nearest and almost immediate contemporaneity, in connection with Gabriela Mossutto's work, the generic interaction between sculpture as a form built *in space* and architecture as plastic matter modelled *over and around a space*, as well as the experimental intercurrent relationships between them, combined with a continual practice of dynamic exchange and an intentionality tinged

with social denunciation and consciousness of play—understanding the latter as something far removed from the mercantilist childishness that dominates art today, as a transcendental creative concept in the line of cultural action that defies the stipulated rules and times to create new ones—establishes frameworks of comprehension where terms like process, construction, encounter, identity, destruction, instability, selection, arbitrariness, transience, inorganicity and memory challenge whatever orthodox elements may exist in artistic creation.

Premise 1. The Construction of Shelter: From the Cave to the Cave

Faced with the inopportune inclemency of Mother Nature, long before anyone imagined she could be controlled and manipulated, human beings sought refuge in natural shelters. Caves, humanity's first inhabitable spaces, soon became places of personal, physical and emotional development, of socialisation, family relations and communal living. Driven by the need to find new horizons for survival, humans soon began to explore other territories, other spaces where they could settle, forcing them to adapt to different geographical, climactic and environmental settings. The obligation to build structures that would serve

¹ BARAÑANO, K. de, *Criterios sobre la historia del arte*, Bilbao: Rekalde, 1993, p. 19.

as liveable shelters, places of gathering, transaction and storage, was informed solely by the functional parameters of those first refuges and caves.

The history of construction is also a history of the active or passive understanding of humanity's situation and reality in the world. Since time immemorial, humans have attempted, through the discipline of architecture, to replicate the patterns of that primitive cavern, which provided a set of absolutely, unquestionably pragmatic variables: dimensional (length, depth, width, height), structural and tectonic (load-bearing and supported elements, entrance, span, ceiling, floor), and symbolic (interiority, protection, insulation).

I will not attempt to offer a sweeping survey of the history of architecture in these lines, but I do believe it is important to note history's ability to double back on itself, to go back to its roots in an inevitable and eternal return cycle. Today, that paradoxical perpetuation allows us to recognise ancient, telluric, ephemeral construction processes on any street we happen to cross, in any vacant plot of our modern cities. Shanties—the precarious, fragile *non-houses* of our urban *non-places*—are built on exactly the same constructive principles as those first rudimentary shelters; instead of natural resources, today they are assembled from the unwanted scraps and waste of industrial production (plastic tarpaulins, plywood boards, polyurethane or fibre cement, cardboard, etc.) but the constructive and symbolic concepts have not changed.

In a previous project entitled *De construcción* [Of Construction / De-construction], developed in 2014–2015, Mossutto used photography to document every side, from every possible angle, of a series of shanties, ramshackle structures and informal shelters in different areas of Málaga's provincial capital. After that initial recording of images—which, if she had stopped there, would have been just another exposé of the precarious living conditions of certain socially marginalised population segments—the creative act was transformed into an intelligent experimental process that tested the flexibility and resistance of creative materials and techniques, the structural and formal resizing of sculptural procedures, the image's ability to appropriate reality on both the physical and symbolic planes... Mossutto shares Berger's opinion that, beyond its consideration as a mere replica or art object, "Every photograph is in fact a means of testing, confirming and constructing a total view of reality".²

Taking that idea to a three-dimensional level, Mossutto turned the resulting photographs into building material for a series of models that replicated those constructions with the utmost precision on a smaller scale. Without losing one iota of its ethical component or the notarial capacity inherent to the medium, as each tiny model was accompanied by an identification of the place where the actual building stood and of the person or persons who inhabited it, *De construcción* effectively blurred the boundaries between art genres while offering a quasi-playful view, through miniature childlike craftsmanship, of the creative process.

² BERGER, J., "Understanding a Photograph" (1968), in BERGER, J. and G. DYER (ed.), *Selected Essays*, New York: Pantheon, 2002, p. 218.

Premise 2. Artistic Material / Recycled Material

The process of seeking, finding and practically applying materials termed “extra-artistic” with regard to their use in the creative process has historically been defined by a series of consecutive stages. The first step might be limited to simple experimental investigation, driven by plastic intentions, with the aim of overcoming the physical limitations imposed by materials that are commonly used in contextual practice. Over time, this segues to a quest for raw materials with no connotations other than those inherent to the material itself, and eventually the artist starts to explore the possibilities of appropriating and reusing heterodox, decontextualised or recontextualised components (“extra-artistic” or “supra-artistic” materials) as an extraordinary, significant and symbolic contribution, depending on the origin, extraction or past life of those elements now placed in the service of the creative act.

Contemporaneity, understood as both an art-historical period and a conceptual space, is usually defined as the moment when traditional materials which had hitherto supported the creative practice of the physical object in its various genres are called into question, challenged from their very foundations. However, it is no less true that, from the beginning of time, humans have successfully reused the building materials, whether decorative or functional, of preceding cultures and societies whenever it served their constructive interests. After all, every creative act is also, in essence, an ambivalent process of destruction/construction.

The difference between contemporary recycling and historical borrowing is the importance accorded to them in the symbolic shaping of the end result. This

does not mean that all of this material—deliberately in the first case, or more unconsciously and therefore unexpectedly in the second—does not add another dimension to that of the resulting product-construction, which points to a spatiotemporal dimension that is usually beyond the control of premeditated will. That dual material-dimensional nature can be found in Mossutto’s work.

In the course of her preliminary research, the Spanish-Argentinian artist visited a number of empty plots in Málaga, the city where she has lived for over a decade. Her selection was made using a map of the city, on which she outlined and filled in the shape of each plot in black. Thus observed, these black frames created what the artist calls *spaces of uncertainty*. The photographic documentation process—which eventually led to the video piece *Solares* [Plots]—was accompanied by the appropriation of assorted materials found on these vacant lots. Finally, the found objects were exhibited in a joint composition that attempted to work through accumulation, where black vinyl scraps with irregular geometric shapes identical to the outlines of the plots were used to hold the installation elements found there in place. Although the end result was inspired by El Lissitzky and his artistic-museographic compositions, Mossutto soon became interested in isolated elements of her creation that functioned perfectly well as individual units. In fact, as part of the *Otros espacios* [Other Spaces] series, on this occasion the piece *Calle Regimiento. Málaga. Agosto 2015* [Calle Regimiento. Málaga. August 2015] (fragment of *Untitled 1*) is exhibited in a partial and limited manner.

In other cases, the material does manage to connote most of the pieces in the series *De refugios y otros espacios* [Of Refuges and Other Spaces], as

spectators inevitably speculate on and assimilate the experience of the material as a proof of life from which an accompanying, explanatory narrative can be woven. Yet the plot and ending of that narrative are beyond the creator's control. These processes of assimilating and recreating the work of art are, in every case, solely and utterly reliant on the ability of the viewers to connect them with their private, internal memories. The entity of the material accentuates these processes because it invests the work with an aura which, in addition to representing Benjamin's strange tissue of time and space³ that underscores its uniqueness, references its metaphysical and even its psycho-physical relevance, emphasising its capacity to be emotionally magnetised by the current of history and transfer that magnetic power to the present day. When faced with pieces like *009* (2015) or *003.001* (2015), we cannot help but wonder if in our modern universe—this world of hyper-reproducibility, this hyper-realistic imposture we live in, even the world of insubstantiality sponsored by a system of artistic production that muzzles creativity⁴—they might be paradoxically dodged and defeated using extra-artistic appropriation procedures, by recycling what life remains in the detritus of human development.

Premise 3. Possibility, Construction, Installation

Mossutto's sculptural creations invite a retrospective consideration of several questions

about the underpinnings of her artistic practice: What intercurrent relationships unite or separate sculptural and installation processes in her work? How should both spheres be generically conceptualised according to their ties? Some might, with good reason, claim that the installations represent the evolution, dissemination, dissolution or expansion of the sculptures, while other less orthodox observers will point to synthetic and syncretic procedures of artistic fusion that tend to dissolve hierarchies in favour of a total experiential system, within a field of infinite, unstable relations that lead us to the paradigm of complexity.⁵

Historically, we can identify three consecutive movements that played an equal part in shaping the orders of what we now refer to as artistic genres. The first and perhaps most enduring stage, given its continued relevance even today, established the frame (real or fictitious) as an ineluctable boundary within which to institute a space governed by rules of fictionalisation (spatial, narrative, symbolic, etc.), which at the same time gives this space a specific, artistic status. The second began with the early 20th-century avant-gardes, when that fiction conquered the frame and challenged the boundaries between the real and the believable, the unreal and the plausible (Delaunay, 1911). Once the limit had been acknowledged in all its dimensions, in its acceptance (veiled denial) or denial (camouflaged acceptance) as a object-frontier or space-frontier, the frame

³ BENJAMIN, W., *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008, p. 23.

⁴ UBERQUOI, M.-C., *¿El arte a la deriva?* Barcelona: Random House Mondadori, 2004, p. 153.

⁵ SÁNCHEZ ARGILÉS, M., "Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad", in RAMÍREZ, J. A. and J. CARRILLO (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid: Cátedra, 2004, p. 207.

could be understood in two different ways: either as a vanishing point in a logical progression, a springboard from which to organically conquer the space around it, exemplified by Schwitters's *Merzbau* (1923), or as a point of arrival in an illogical progression, where the frame is the only material protagonist of the artistic (Deleuze, 1967).

Today, and to the extent that it can be grasped in its infinite diversity, the sculptural installation—a fitting term given the interchangeable flexibility in the formal positioning of Mossutto's pieces, whose titles consist of an initial ordinal that identifies the work following another indicating the stage of its particular position or arrangement—cannot be understood without first comprehending the processes that freed it from the constrictive boundaries imposed on the three main genres of art until the mid-20th century; the paths of painting, sculpture and architecture converged in an intermediate space, shared by all, inherited yet distinct and independent from all of them: installation. While painting broke out of the frame and conquered the adjacent supporting space—in other words, the wall—sculpture climbed off its pedestal and shed its monumental shackles, coming to rest on an earthly plane. These processes might be described as an expanded shift of painting to the vertical plane and of sculpture to the horizontal plane: traditionally, sculpture conquered its surroundings by accumulating material and volume and radiating symbolically multi-directional lines of force, whereas painting dominated space by encircling and demarcating it, drawing a line which, however far beyond the original boundaries of the space, still constituted an outer limit. It was no coincidence that all of this

happened at the very moment when architecture was abandoning its tectonic-decorative premises and embracing theories of dematerialisation, which attached increasing importance to the space being surrounded rather than the solid being delimited.

It is therefore unsurprising that Mossutto's acknowledged sources of inspiration include *Arte Povera*, with its humble materials and transformational results, and one of the movement's leading exponents, Mario Merz, who in the 1960s began creating his iconic igloos out of borrowed materials that contradicted the very form they were intended to create. However, it would not be preposterous to say that Mossutto's vocabulary incorporates a certain capacity to synthesise the abovementioned precedents with the unacknowledged influence of "critical conceptualism" and its censure of consumer society. In this respect, we might also find nearby examples of works in which the formal processes and materials contradict their monumental intentions, thereby enhancing their power as triggers of doubt and defiance, such as *Monumento a la contaminación de la playa* [Monument to Beach Pollution], an ephemeral sculptural installation produced by the young Hans Haacke at Carboneras (Almería) in 1970.

Proposal: Spaces, Processes, References and Commitments in the Work of Gabriela Mossutto

In their concepts and objectives, Gabriela Mossutto's diverse creative proposals must be seen as polymorphous and pluri-dimensional; they cannot be chalked up to a single intention, nor do they flow in just one direction. With regard to intentionality, her proposals should be understood as signs rather than

as political activism, as in the works of Seville-based artist Jesús Palomino, which he himself defines as social “thought-provokers, wake-up calls, warnings”.⁶ Meanwhile, on the constructive level her production revolves around the convergence of several contrasting and even conflicting vectors in a single vertex: the sculptural edifice. The precarious quality of the recycled materials, their temporary, fungible, unstable nature, contrasts with the determination to erect sculptural procedures from those same frail components, creating spaces defined primarily by their will to endure.

The meeting of opposites and social consciousness do not emerge exclusively in the confrontation between intentions and results, in the conceptual discourse (ultimately recreating spaces that recall the deplorable housing to which marginalised members of society must resort); they are also transferred to the physical dynamics of the constructive principles that constitute the point of departure. The shaky equilibrium of the whole is achieved thanks to a relationship of mutual support and solidarity among those precarious materials, as we clearly see in *007.003*, where weights and counterweights offset each other without degenerating into acrobatic spectacles.

One of the distinguishing characteristics of the artist’s work is the way second-tier elements which in principle serve the purely pragmatic purpose of signage throughout the process, elements that temporarily mark a space to be investigated (map) or document

these actions (photograph), end up becoming part of the active constitution of the piece. This explains the importance of the additive nature of her creative processes, whether neither the materials nor the objectives are determined in advance.

We must also consider the possibility that Gabriela Mossutto’s work is influenced by her educational background, having studied ceramics in the “formal” academic establishment here in Spain. The notions of modelling derived from that training are transferred to a larger space in her art, and she practises a different type of project-oriented modelling that frequently attempts to soften the aggressive profiles of those precarious volumes. Her studies are abstract scale models made out of paper, cardboard and small bits of wood. Thus, those shelters, which structurally tend towards cubic forms, are attenuated by mono-pitched or gabled roof elements of curving, sinuous, dynamic, morbid forms. Only rarely does the sculptural facet prevail over the volumetric by asserting its traditional landmark status; in some of the pieces it even acquires a totemic, statuary presence, like a marker or signal erected to draw our attention. Such is the case of *009* (2015).

One of the most interesting works in the series *De refugios y otros espacios* consists of a wooden plank leaning against a wall, barely held in place by a strip of black duct tape. This laconic yet vital ode to the minimum artistic expression suggests a synthesis of influences beyond *Arte Povera*, bringing us closer to

⁶ YÑIGUEZ, J. and J. PALOMINO, “Conversación”, in *A la comunidad futura*, Seville: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008, p. 86.

material recycling and freedom in the constructive guidelines of the object, stripped of all intentional semantics (something frequently found in the work of Basque sculptors of recent decades, like Pablo Milicua, Javier Tudela or Ruiz de Infante, though each has a very distinctive approach), but also evoking a number of local references, from the work of the admired Nacho Criado (I am thinking of works like his *Reconstrucción a partir de un elemento residual* [Reconstruction from a Residual Element, 1968]) to certain experiments performed by Jacobo Castellano and Isidro López-Aparicio.

However, in *021.011* composition does not play an arbitrary role: the duct tape draws two lines, one perpendicular and another diagonal to the wood, creating 90 and 45-degree angles, respectively, which

happen to be the same angles of the invisible right-angled triangle formed by the wood, the wall and the floor. Invisible lines of tension appear that underscore the piece's equilibrium and offset the weight of the symbolic, leading us to interpretations that are apparently not weighed after an initial assessment—interpretations that may require the audience to decipher new meanings, to adopt the works' dynamic position in a constant state of exchange. Or perhaps not. "Starting position. Material. Minimal incidence and alright so far. Give way to collaboration."⁷ Nacho Criado's words sum up the budding interest sparked by a sculptress in the making.

⁷ CRIADO, N., "A propósito de la intervención" (1980), in CRIADO, N., *Agentes colaboradores*, Madrid: MNCARS, 2012, p. 197.

Gabriela Mossutto (b. 1986, Comodoro Rivadavia, Argentina)

After earning a graduate diploma in Visual Arts and Design in Artistic Pottery at Málaga's San Telmo School in 2008, she went on to obtain a BFA from the University of Málaga in 2015.

Mossutto is a multidisciplinary artist who works with a variety of media and formats, including sculpture, installation, relief, photography and video. Her oeuvre explores concepts such as destruction, menace, frailty and the public-private dichotomy, with social criticism featuring prominently in the majority of her projects.

She has participated in the group exhibitions *Lentes paralelas* at the Faculty of Fine Arts Exhibition Hall (Málaga 2012) and *Tierra y Fuego* at the Málaga Civic Centre (Málaga 2008), and she recently received the Special Prize for New Technology in the MálagaCrea 2015 competition (CAC Málaga).

US-
164603
HT

HT

ISBN 978-84-9959-212-1



9 788499 592121