

Perder el

pasa-

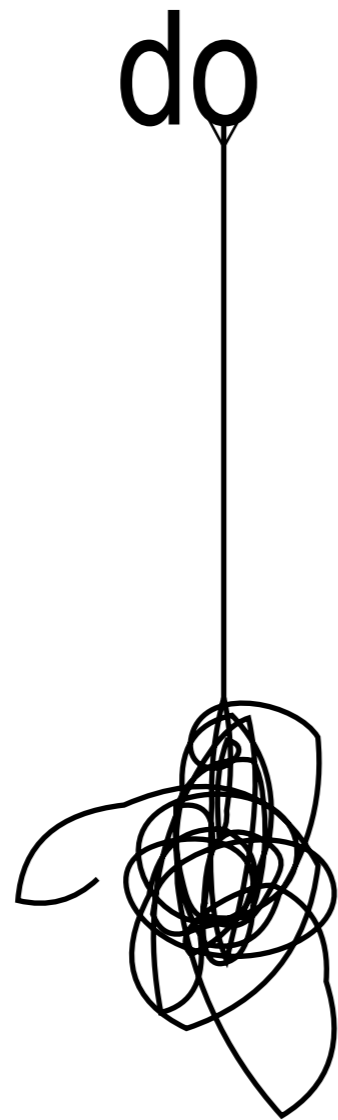
do



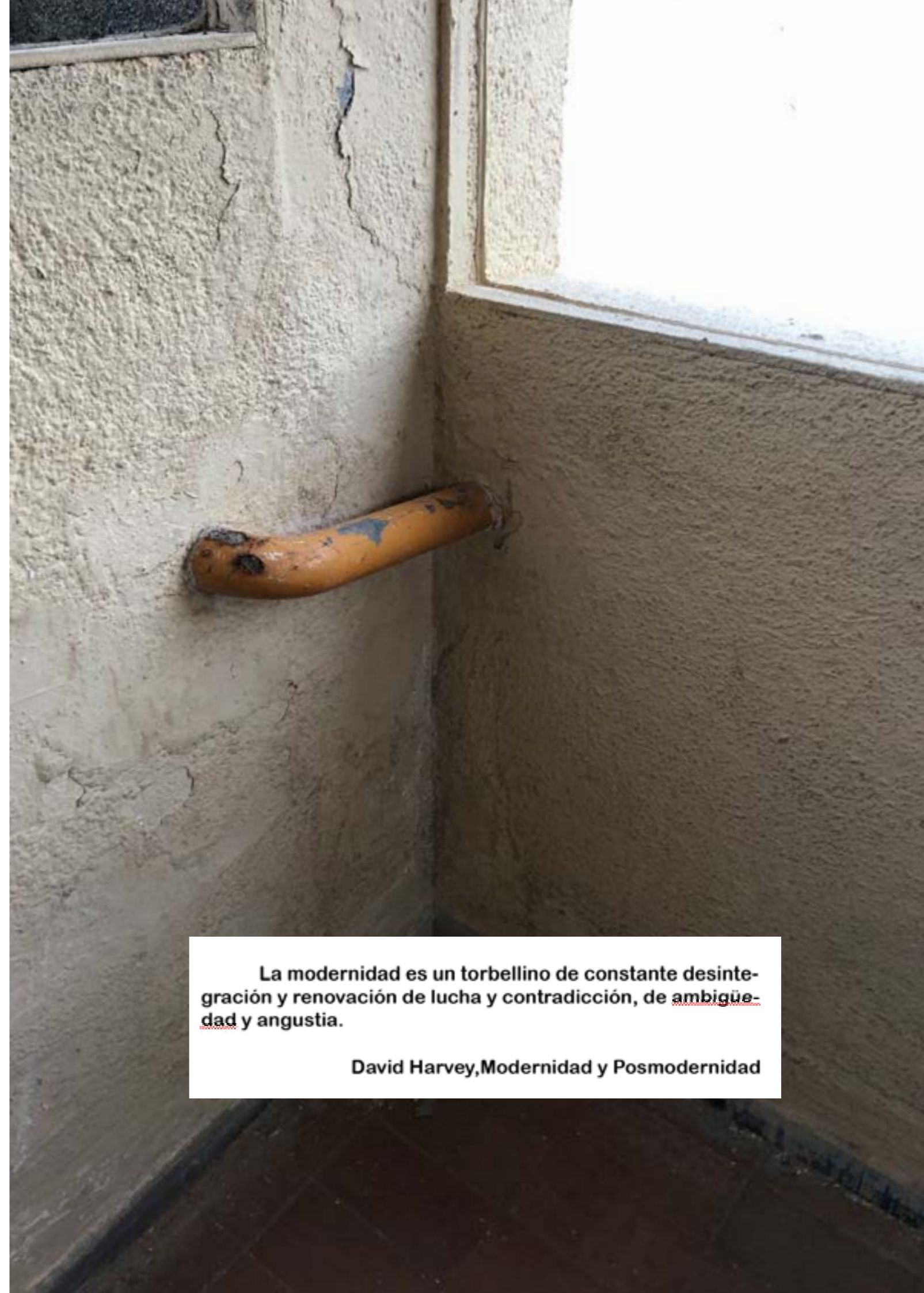
Rafael Páez Afonso
Trabajo de Fin de Grado
2021



Perder el pasa-



Trabajo de Fin de Grado de Rafael Páez Afonso en el año 2021, en el Grado de Bellas Artes, en la opción de Proyectos Transdisciplinarios, en la Universidad de La Laguna.



La modernidad es un torbellino de constante desintegración y renovación de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia.

David Harvey, Modernidad y Posmodernidad

Indice

INTRODUCCIÓN	7
NARCOLEPSIA	11
COMPRIMIDO	14
CIRCUNVALACIÓN	17
POLVO A POLVO	21
UNO A UNO	22
SALINA MODERNA	26
LOOP	28
¿QUIÉN FUMA?	31
ICONOGRAFÍA NAZISTA	33
BEETLE	35
AMPARO	38
PUERTO CABRA	42
BIBLIOGRAFÍA	44

Introducción

El actual documento recoge el trabajo de Fin de Grado realizado en la opción de Proyectos Transdisciplinares del grado en Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. En él se recoge el conjunto de obras realizadas a lo largo de los años 2018 a 2021.

Se establece un recorrido que abarca la práctica de la creación artística, así como la indagación teórica sobre la problemática que ha dejado tras de sí la propia Modernidad. Las obras, muy cercanas a la formalización minimalista se ven reinterpretadas desde una perspectiva que codifica una lectura rehumanizada sobre el objeto posindustrial, en la que pasa a ocupar la posición de ser visionado, desvinculándolo del carácter utilitarista con el que fue creado. Mediante esta acción se pretende reformular el imaginario impuesto y adoctrinado con el que la sociedad posmoderna se ha visto envuelta como consecuencia de la resonancia producida por la globalización.

La problemática heredada de la Modernidad: Posmodernidad

“La modernidad pasa a un estado de crisis cuando la racionalización pasa de ser un principio crítico ordenador del espíritu científico y libertador de las ataduras de los dogmas de lo tradicional, a un principio legitimador de explotación, al servicio del lucro e indiferente a las realidades sociales, sociológicas y fisiológicas”¹. Los sujetos sociales son comprendidos como “elementos ligados a la sujeción, la dominación, sujeto a relaciones de poder, sujeto a una visión de mundo”².

El supuesto epistemológico de la modernidad se refiere a la producción de conocimiento desde la premisa de la objetividad. En él, sujeto y realidad aparecen desvinculados. La modernidad concibe un sujeto independiente de la realidad en la medida en que su actividad cognoscitiva no la altera. La cosa preexiste, y se deja conocer pasivamente, correspondiendo la actividad gnoseológica al sujeto que, por otro lado, no hace más que adecuar su aparato categórico a esa realidad preexistente. La Posmodernidad plantea una crítica radical a esta concepción, proponiendo un “interaccionismo simbólico” en el que sujeto y objeto se determinan mutuamente. Las prácticas de uno construyen de forma subjetiva la realidad, mientras que esta determina las posibilidades efectivas del sujeto. Estas críticas a la modernidad plantean nuevas formas de producción y de relación. Determinan la fragmentación del conocimiento, la diseminación del saber, la desintegración social y la pérdida de cualidades antes consideradas inherentemente humanas como la libertad y la autonomía.

Michael Foucault pretende dar cuenta de las condiciones históricas que determinan que los individuos sean como son, hagan lo que hacen y piensen como piensan. Sus teorías del saber, el poder y la subjetividad devastan las concepciones modernas. Sus ensayos acerca del poder y el saber alteran la concepción ilustrada.

La necesidad de pensar el poder como “constitutivo” (...) del propio saber, para lograr entender la génesis de estos fenómenos, abre la puerta a la necesidad de considerar el poder como algo immanente a las áreas en las que se ejercita, y de ahí se conduce a la puesta en crisis de los paradigmas vigentes, incluso de los más recientes, es decir, de los paradigmas del poder considerado en sus mecanismos ideológicos.³

¹ TAURINE, Alain. *Crítica de la modernidad*, S.L Fondo de cultura economico de España, Mexico, 2012.

² TAURINE, Alain. *Crítica de la modernidad*, S.L Fondo de cultura economico de España, Mexico, 2012.

³ IBAÑEZ, Tomás. *Poder y Libertad*. Cap.4, Elementos para una analítica del poder, HORA S.A, Barcelona, 1982.

A la derecha, Frames de la grabación televisada del 22 de abril de 1972, Demolición del 2º edificio del proyecto urbanístico Pruitt-Igoe. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pruitt-igoe_collapse-series.jpg



El poder no se ejercería desde un lugar definido, exterior a los sujetos sometidos, sino que “circula” entre nosotros de forma cotidiana, regulando los aspectos públicos y privados de nuestra vida: “el poder constituye literalmente al sujeto”⁴. No tiene una función exclusivamente represiva, sino también constitutiva: es la manera de dejarnos determinar por él y, al mismo tiempo, de transmitir, o no, sus premisas, la que nos define. Y ese mismo poder plurifocal es el que determina los supuestos del saber en los que, al mismo tiempo, se fundamenta.

Esto permite a Néstor García Canclini hablar de hibridación cultural, un “fenómeno que se materializa en escenarios multideterminados donde diversos sistemas se interceptan e interpenetran”⁵, referenciando la simultaneidad de las concepciones modernas y posmodernas de la sociedad. Frente a un panorama polar de verdades y mentiras, sujetos y objetos, mitos y razones, explotadores y explotados, aparecen escenarios variados de negociación de influencias en los que ningún agente juega un papel totalmente pasivo ni completamente autónomo.

Byung-Chul Han⁶ se refiere al hombre de la modernidad tardía como un Prometeo cansado, agotado, que es constantemente devorado por sí mismo. Es víctima y verdugo a la vez de su propio ego, cuya libertad le condena a la autoexplotación. Toma aquí un papel fundamental por parte de las artes, donde se postula en la actitud activa de des-dogmatizar la iconografía y el carácter de divinización del ser.

El modernismo –entendido como expresión estética de la modernidad– podría representarse como un proceso de vaciado. Las imágenes artísticas comenzaron a expulsar sistemáticamente sus contenidos tradicionales. Terminado este vaciado temático, empezaron con el procedimental, que les condujo al punto de renegar de ellas mismas. Esta crítica a la representación se tradujo en una serie de procesos en los que el propio soporte material del arte alcanzó un grado mínimo de expresión como forma de autonegación de la representación.

Progresivamente, el desarrollo del modernismo, culminado en la posmodernidad, no solo puso en cuestión el carácter iconográfico de la imagen, sino el mismo papel del artista, antes divinizado. Esta banalización del arte se produjo en paralelo al avance de la reproductividad de la imagen. Y también de la desestabilización del sujeto. La modernidad produjo una crisis identitaria en la que los individuos dejaron de ser iguales a sí mismos y lo que siempre habían sido. Durante siglos la identidad estaba fijada, desde el nacimiento y hasta la muerte, por determinantes religiosos, de clase, raza, condición, nación, tradición... las revoluciones burguesas de los siglos XVIII y XIX prescribieron la creación de unos sujetos obligados a realizarse personalmente. “La ideología del mundo moderno penetró por primera vez en las antiguas civilizaciones, que hasta entonces habían resistido a las ideas europeas, a través de la influencia francesa”⁷. La identidad –si es que cupiera mantener esta designación– pasó a convertirse en una construcción, un proyecto personal, vinculado a la obligación de hacerse a sí mismo.

⁴ IBAÑÉZ, Tomás. *Poder y Libertad*. Cap.4. Elementos para una analítica del poder, Hora S.A., Barcelona, 1982.

⁵ CANCLINI, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijaldo, México, 1995.

⁶ HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. HERDER, Barcelona, 2012.

⁷ HOBBSAW, Erick. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra editora, Argentina, 2014.

Siguientes páginas: *Narcolepsia*, instalación, 2018. Facultad de Bellas Artes.





Es imposible no vincular el proyecto moderno de vaciado del imaginario con una larga tradición. Pero para quitar es necesario tener, hoy la iconoclastia se practica ya en un entorno secularizado. La posmodernidad siente alergia ante la idea de santificar y divinizar. Esa actitud se aplica sobre la metafísica de la sospecha moderna. La modernidad nos dejó como legado simbólico un cuadro en blanco y un pedestal vacío. La posmodernidad no ha hecho más que ironizar sobre esa limpieza que se imaginaba como una muestra en sí misma de progreso.

En las negociaciones con mi trabajo quedan registradas las improntas, tanto en su formalización, como en su registro lingüístico, que se refieren en el discurso del minimalismo. En su crisis. Mi trabajo no se alimenta de la crisis del modernismo, se ubica en una modernidad en crisis. Suscribe un compromiso transversal con la tradición abstracta, y su cosmopolita y nada melancólica exaltación de la nada. No plantea sortear los problemas de la modernidad encontrando un atajo regresivo hacia los dogmas premodernos. Asume lo banal en su carácter singular/propio, con su correlato de neutralidad expresiva.

Esta actitud minimal refiere a la postura de concebir el espacio y por tanto el objeto a exponer, sometidos a la mayor reducción expresiva posible: la mayor aportación por parte del objeto expositivo es sumirse en la indiferencia del espacio en que es introducido. De este modo, se consigue que el observador se desplace físicamente sin rupturas ni sobresaltos por el espacio –vacío– ante el objeto sobre el que mantiene concentrada su mirada. El objeto no necesita pedestal porque le vale el espacio triunfante del nihilismo, que lo glorifica como objeto artístico al mismo tiempo que lo degrada en su indiferente continuidad con el mundo. La ausencia de peana fue una de las grandes incorporaciones por parte del Minimal y una de los más interesantes problemas que nos planteó la escultura de los años 60 y 70.

Rodin ya permitió a la siguiente generación de artistas concebir una nueva escultura en la que el cubo blanco, caracterizado por su ausencia de elementos ornamentales, permitía exhibir la pieza sin rupturas entre espacio expositivo y objeto a exponer. El pedestal que, como el marco, sirvieron a comienzos de la modernidad para descontextualizar el objeto y provocar una suerte de epojé estética, fue sustituido por la propia arquitectura institucional.

Surge así un espacio neutral, la condensación del espacio tiempo vacío de la modernidad, que permitió a los artistas desarrollar una serie de “nuevos dogmas”. A comienzos de la modernidad, los objetos auráticos fueron arrancados de las paredes del templo y neutralizados en el espacio del museo reconvertidos a la categoría de objetos puramente estéticos. Hacia finales del siglo XIX esta labor de secularización se fue resacralizando, y los artistas empezaron a crear arte para el museo, el nuevo templo de la religión del vacío. El cubo blanco, luego abstraído en el objeto minimal, institucionaliza las premisas de neutralidad y frialdad del objeto capitalista, diseñado y generado desde una reproductividad seriada y mecanizada mediante procesos industrializados.



A la izquierda,
Comprimido, 2018.
Facultad de Bellas
Artes.

A la derecha, foto-
grafía detalle, *Com-
primido*, 2018.

¡No lloréis! Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo. Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Ved, está cercano el tiempo, la meta nos espera. Dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Entonces lo habremos conseguido.⁸

Pocos años después, la utopía de Loos se había materializado: el espacio público era una continuidad de muros monocromos y espacios anodinos. El cielo estaba en la tierra. El proyecto moderno de degradación de lo metafísico se había cumplido. Y esta intención de purificar el espacio de elementos vernáculos y dogmas premodernos, parecía irradiar del espacio expositivo, encargado de hacer de todo, nada. Es esa continuidad no solo entre el objeto artístico y el cubo blanco sino entre este y el mundo lo que destaca el minimal.

En paralelo al desarrollo teórico-práctico del objeto en consonancia con el espacio expositivo (producto y medio), se produce una degradación de la idea (romántica) del creador. Muerto Dios, tampoco era necesario el Mesías. Con la modernidad, y en gran parte gracias a la tematización de la representación urbana y cotidiana, el artista pierde el aura de genio en cuanto a que el creador de imágenes se convierte en espectador de la realidad, no la crea, actúa sobre ella y la registra.

⁸ GROYS, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra Editora, Argentina, 2014.

Siguientes páginas: *Circunvalación*, instalación, 2019.





El nihilismo desarrollado en la sociedad de masas, genera un nuevo modelo por el que regirse, llamado capitalismo. Los nuevos modelos de consumo y producción están regidos por el capital, que, según Marx, representa el más alto nivel de abstracción, pasando de un modelo dogmatizado por la divinidad espiritual a un modelo que se rige por el consumo de objetos mercancía. El minimalismo se acomoda a este modelo de capital, llevando a la máxima expresión el carácter banal del propio objeto. El capitalismo se basa en el más es más, estructurando la funcionalidad y valor en dígitos abstractos. Por su parte, el Minimal resuelve esta incógnita mediante una actitud contraria, en la que el menos priva sobre el más, hasta el punto de que el propio material sin manufacturar es concebido como pieza.

Esto genera que se sobrevalore la santificación del objeto bajado del pedestal. De forma inconsciente, con la renuncia del ideal de pedestal se genera un nuevo modelo de dogma al objeto ligado al diseño.

Para Loos, el verdadero diseño consiste en la lucha contra el diseño, contra el deseo delictivo de encubrir la esencia ética de las cosas bajo su superficie estética. Y aún así, paradójicamente, sólo la creación de otra capa reveladora de ornamento -otra capa de diseño- garantiza la unidad de lo ético y estético que Loos persigue.⁹



⁹ GROYS, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra Editora, Argentina, 2014.

Siguientes páginas: siguiendo el orden, *Polvo a Polvo, Uno a uno*, 2019.



Todo mi trabajo participa de esta elegante neutralización de la obra que da forma simbólica al triunfo del nihilismo. No es una simple moda formal, es un estilo de época. Es un horizonte cultural, un punto de no retorno. Después de la modernidad, cualquier proyecto deberá fundarse en su falta de fundamento. Y en la constatación de que esa falta de fundamento está estetizada, se ha convertido en forma (trionfante) de vida. Grado 0 también de la nostalgia. Pero cualquier obra que haga referencia a la modernidad debe hacerlo simultáneamente a su crisis: al hecho incontrovertible de que la desfundamentación de los valores no tenía el nihilismo como objetivo final sino como punto de partida, precisamente, para la construcción de valores sobre una base no dogmática o metafísica. El proyecto moderno, continuado en la posmodernidad, implica tanto la deshumanización de la cultura –el vaciado tanto de los dogmas comunitarios premodernos como de la fe ilustrada en la racionalidad del sujeto autónomo– como la rehumanización de la cultura, desde presupuestos contingentes, inevitablemente banales.

Mi obra intuye los cuerpos en el espacio de su desplazamiento. La seductora epidermis del objeto autónomo, que encuentra en su propia autorreferencia una fuente para el gozo y disfrute que descalifica toda funcionalidad, se pliega, dentro de una absoluta continuidad formal, para provocar las resonancias de la manufactura, que reintroduce los cuerpos en la dinámica de la reproductividad. Los cubos vacíos hacen eco, y su superficie purificada recuerda el gesto de la limpiadora. La higiene no se ve, pero conlleva trabajo. No un trabajo abstracto, reducible al capital, sino un trabajo concreto. Con género. El cubo blanco debe funcionar como purificador del dogma pero también como amplificador de la historia que latía por debajo de su relato: las subjetividades que quedaban siempre a los pies del pedestal. Sobre el frío pedestal triunfante se construyen ápices, que permiten intuir la capacidad rehumanizadora de las piezas por medio de pequeños murmullos que registran los ecos de las historias, recogidas en el formato de memoria, que reverberan en formas geometrizadas que son capaces de contener y encapsular la carga afectiva de las piezas. No para ahogarla sino para convertirlas en el complemento dialéctico del vacío. El vaciado moderno no tiene como finalidad acallar el sonido de lo particular, sino permitir que se oiga.

Mediante la dimensión “manufacturera” del trabajo, se le da continuidad a las formas “artesanales” del arte con el fin de reintegrar el aquí y ahora de los cuerpos en el espacio del formalismo moderno, el valor de lo humano en él la lógica de la producción industrial. El tiempo continuo de la producción de valor abstracto se fricciona con el tiempo muerto de la vida. Y chirría. La fricción que pule las superficies se contamina con el rechinar del encuentro de dos dimensiones heterogéneas y genera como residuo las resonancias humanizantes del relato, las fracturas y las inflexiones de las líneas rectas de la figura.



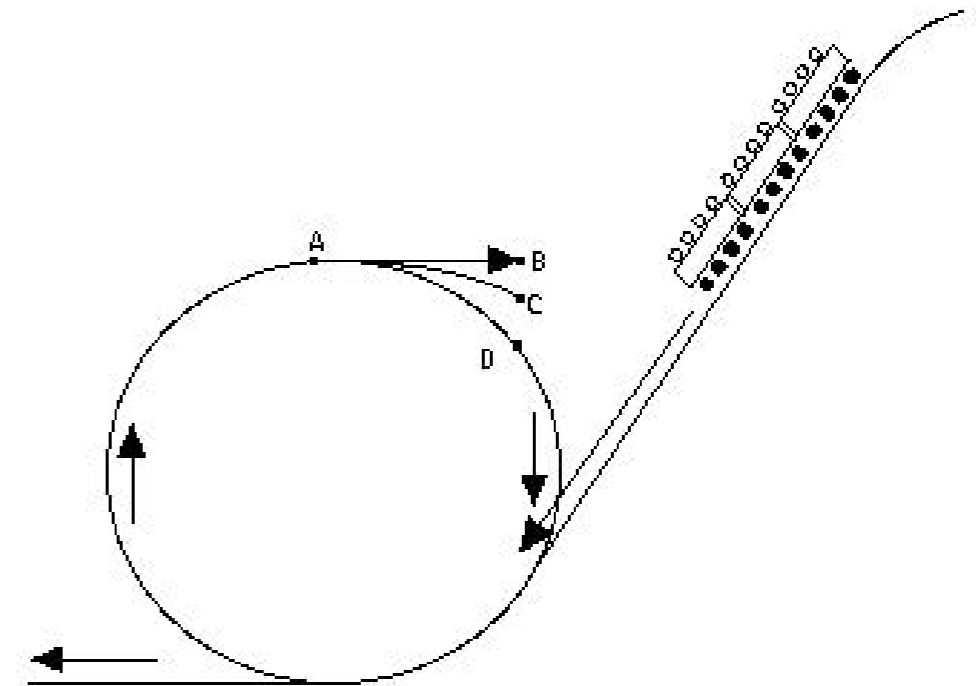
A la izquierda, fotografía de documentación visual realizada en casa abandonada, Baja-mar.

A la derecha, modelo 3D de un lavadero reinterpretado como salina.

Abajo, *Salina moderna*, instalación, 2020. IES.La Laboral.

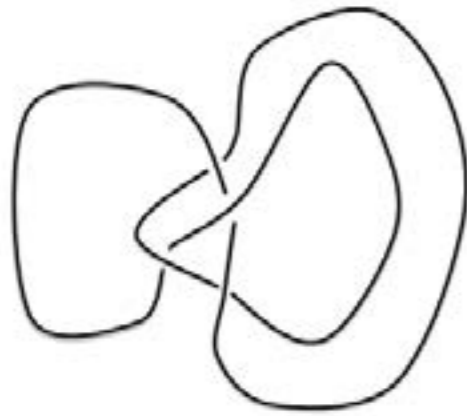
<https://lalaquinaahora.com/el-ies-la-laboral->

El tiempo ya no es lineal en la Posmodernidad, también poshistoricista. Y, por tanto, mi trabajo no responde a una continuidad cronológica. La estructuración en etapas enmarcadas por inicios y finales, permiten indagar de forma intuitiva e indagadora en diferentes campos que registren los restos aún presentes de tiempos pasados. Los espacios a intervenir ya no se corresponden con espacios estamentales y burgueses donde la impronta de la obra se somete al carácter evangelista y adoctrinador de los estamentos. El espacio expositivo no tiene tiempo y, por tanto, permite que tenga lugar un formato que escape a lo lineal. El cubo blanco parte de la premisa de sus seis lados, que presumen de manera los límites. Concebir el trabajo bajo la idea de la espiral no genera disputa con el espacio vacío. Permite avanzar, desde una posición de investigación artística, en bucle, rebotando en las paredes del cubo, marcando puntos de inflexión y generando ecos. El desarrollo de este formato da lugar a la constante reiteración desde diferentes perspectivas, generando nuevos dialectos, discursos y formalidades a partir de un mismo proyecto. O, por lo contrario, permite abandonar provisionalmente la tematización del trabajo anterior. Pero a cada vuelta que das en el loop, se reverberan referencias anteriores, que se ven de forma subliminal contenidas en la nueva forma.

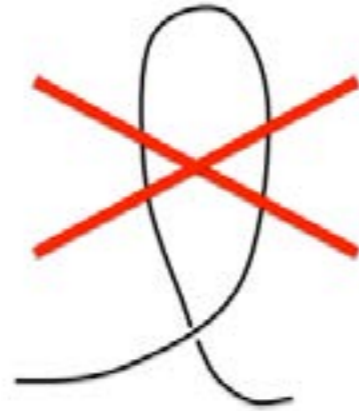


A la derecha,
cómo volver para
seguir adelante,
dibujo digital, 2020

[https://
vimeo.](https://vimeo.com/loop)



This is a loop



This is *not* a loop



A la izquierda,
*This is a loop, this
is not a loop*, dibujo
digital, 2020.

A la derecha,
Loop, bronce,
5x5x3 cm,
2020.

La proyección de mi trabajo retorna constantemente hacia el asunto de la rehumanización del objeto y a la formalización artesanal del material posindustrial. La premisa de mi trabajo parte de una disruptiva afinidad con la abstracción, siguiendo la impronta formalista del minimalismo y, con ello, la estela del proyecto moderno que, como he dicho, incluye su propia crisis. La irrenunciable ejecución de formas puras, en las que se estiliza el vaciado formal hasta el punto de llevar al material al grado cero de la representación, deja atisbos de en el registro formal del tratamiento del objeto dispensado a las piezas, que adquieren una banalidad trabajada, sincera, nada cínica. El vacío se percibe como el resultado del trabajo humano, improductivo, es decir, no reducido a su abstracción capitalista. No hay secretos, donde no hay nada que esconder porque no hay donde esconderlo. Lo que ves es lo que ves. Pero esta perogrullada ha costado siglos de esfuerzo humano contra el dogma metafísico. La sinceridad en el uso del material y su tratamiento lo humanizan, tenuemente. Recordando que a los pies del pedestal hay cuerpos, hay carne y por tanto presencia. Esta presencia deja rastro en el registro formal de las obras: el vacío, superficial, denota presencia, peso, tensión, pliegue, sueño, piel, conciencia y cuerpo. Son esos cuerpos, esas conciencias, esos sueños que nunca tuvieron cabida en el pedestal, los que pueden ahora escucharse en su vacío. No como proclamas, sino como murmullos. Murmullos de la vida para cuyo renacimiento se abrió el espacio tiempo vacío del nihilismo. La intervención en el medio me permite friccionar la piel del objeto cotidiano, sometido socialmente a un papel utilitario e impuesto. Los campos de investigación permiten dar espacio y presencia al objeto olvidado, históricamente cargado, pero que, en términos representativos, solo puede ser recordado en el olvido.

La actualización del producto pasado permite generar nuevas formas de concebir el culto al objeto. Los objetos son residuos de lo humano, nos permiten pensar el cuerpo como masa. Y ser conscientes de que dicha masa forma un bloque que, en términos de compacidad objetual, se corresponde a ese pedestal que glorifica pero que no puede ser glorificado. Solo puede haber diferencia sobre la base de la igualdad, de la indiferencia. La identidad que glorificamos en tiempos pasados a la modernidad, heredada y fundada en una injusticia prolongada en el tiempo, se ve sustituida por un modelo de subjetividad igualitario que no deja de ser una acumulación de diferencias. Entiendo el conjunto como masa, una masa solidificada en formato de cubo blanco. El desalojo de las diferencias de cuna es el pedestal de unas diferencias “de cama”, basadas en encuentros contingentes de individuos sin más rasgo diferencial que el espacio circunstancial que ocupan.



A la derecha,
Fanzine *¿Quién
fuma?*, 2021.



<https://drive.google.com/file/d/1t0RUI-4KyZMmpdICw->



Como decía Loos, no debemos llorar porque no nos quede más alternativa que observar el vacío, una y otra vez, desde diferentes puntos de vista, estirándolo, sometiendo a tensión sus contradicciones, quebrándolo. La imagen paradigmática de la modernidad es, sin duda, el cono de la percepción de la perspectiva cónica centrada, que anticipó en el Renacimiento la matematización y racionalización del espacio-tiempo carismático del medieval. Convenientemente estirado, bien parece la pata de una mesa, el soporte funcional del espacio por antonomasia del encuentro banal y contingente. Pero una pata separada de la mesa la hace inestable. Podemos retornar al conocimiento vernáculo que se produce en torno a la mesa, pero siempre sometido a la conveniente retención formal. La visión científica –y su potencia deconstructora– es uno de los pilares del diálogo al margen de los saberes expertos. Paradójicamente, la falta de fundamento nos proporciona estabilidad, un lugar en el que estar. La pata extrañada, separada de la mesa, la evoca, y la inestabiliza. Y la convierte en un pedestal tan elevado como, de nuevo, inestable. Un monolito que se levanta vacilante a la discusión sobre un Minimal rehumanizado, y que, a su vez mantiene, un grado de funcionalidad detenida.

Lo que ves es lo que ves. Un objeto banal, neutralizado, disfuncional, desplazado. Estilizado al punto de que su aspecto elegantemente frío denote un trabajo de fricción. Un cuerpo. El cuerpo que se sienta a una mesa inestable, en la que la realidad puede ponerse en perspectiva y esta seccionarse, para hacer visibles, para estetizar, sus puntos de fractura. Un espacio de debate en torno a la crisis de los presupuestos de la modernidad, que los estiran, alargando el vacío en el que pueden escucharse las voces más bajas. No hay doctrina, sólo ecos. Historias privadas, que son las de todos. No hay otras. Que cuentan anécdotas banales, intrascendentes, en las que resuena un relato transversal: no acallamos las voces de la Historia para monumentalizar el sinsentido, sino para poder oír los ecos de las vidas que circulan en torno a esa falta de fundamento.



Arriba,
Beetle, Viga de
madera, pata de me-
sa, latón, pintura del
coche *Walkswagen*
Beetle Type 1. Medi-
das variables. 2021.

La pieza *Beetle* surge en el contexto de la gestación de la Segunda Guerra Mundial. En el año de 1937, un alto dirigente del partido NAZI, Adolf Hitler, pretende dar forma material a un vehículo que cumpliera con los estándares establecidos por el partido para el modelo de familia alemana. De esta forma se crea la empresa automovilística Volkswagen, que traducido al español significa "coche del pueblo". El primer modelo que salió de la producción fue el modelo Beetle (Escarabajo) Type 1. Este modelo fue abocetado por el propio Hitler, cuya idea partía de generar un automóvil que se adaptara a la familia alemana conformada por el padre, madre, hijo e hija, todos con rasgos arios (Ehrenarier). En la isla de Fuerteventura, en el año 1928, una niña de 12 años de edad comienza a trabajar junto con sus 8 hermanos y sus dos padres, en una casa señorial dedicada al cultivo de la tomatara en el pueblo mayorero de Tesjuate. El trayecto entre la casa de trabajo y la capital era de 3 horas y 30 minutos tanto ida como vuelta, andando. Eso cambió cuando llegó a sus manos un beetle Type 1 color blanco roto.



A la derecha, Fotografías de archivo. De arriba a abajo, fotografía de la familia Páez. Aerodromo del sur de la isla de Fuerteventura.



Amparo se establece en mismo marco historiográfico que la pieza anterior, con la variante de que un espacio externo muta a la contemporaneidad desarrollado en la vivienda. La niña comienza a escribir un diario donde realiza un análisis exhaustivo de como los espacios internos de la “vivienda” mutan entre los diferentes turnos de trabajos de los jornaleros que habitaban la casa. “El paso de la noche daba lugar a la primera luz de la mañana. Un gran recibidor donde mi padre y hermanos se calzaban para dar comienzo al turno de la primera mañana. Según dijo mi padre en casa, hoy toca enturar las tomateras (proceso por el cual se amarra las tomateras a unas guías de caña para educar el crecimiento vertical de esta). Mientras mi madre y yo entramos en la cocina para preparar el café al turno de noche... Los colchones son plegados y colocados en las paredes de las habitaciones, y se comienzan a llenar las mismas con mesas y sillas para poder servir el desayuno... yo siempre me siento con Juan (uno de los jóvenes que trabajaban)... es gracioso ver a Juan con lo alto que es, sentado en el suelo apoyando el café y la pella de gofio encima de una mesita enana”.¹⁰

A la izquierda,
Amparo, Patas de
mesa años 40,
latón. Medidas varia-
bles. 2021.

¹⁰ Diario personal
de Amparo Santa-
na Suárez, 1938-
1942, pag. 56

Abajo,
Fotografía de archi-
vo. Trabajadores de
la finca situada en
el valle de Tesjuate,
Fuerteventura. Auto-
ría desconocida.





Arriba,
Puerto Cabra, Hueso
de cabra, latón.
4,2x5,8x7,5 cm.
2021.

A la derecha,
Fotografía de archi-
vo, Puerto Cabra,-
Barrio 56 viviendas.



BIBLIOGRAFÍA

TOURAINÉ, Alain. *Crítica de la modernidad*, S.L Fondo de cultura económica de España, Mexico, 2012.

IBAÑÉZ, Tomás. "Capítulo 4, Elementos para una analítica del poder". *Poder y Libertad*. Hora S.A, Barcelona, 1982.

CANCLINI, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijaldo, Mexico, 1995.

HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Herder, Barcelona, 2012.

HOBBSBAW, Erick. *La era de la revolución: 1789-1848*. Editorial Crítica, Buenos Aires, 2007.

