



Una mujer

y una mosca

en el espacio

Trabajo de Fin de Grado
Grado en Bellas Artes
Universidad de Málaga
Curso 2022-2023

Sara Marín Velázquez
Tutor: Dr. Carlos Miranda Mas

Este trabajo está dedicado, como no puede ser de otra forma, a:

Ardales y su gente: Patrick, Manuela, Mercedes, Paqui, Amanda, Sonia, José "el Pellá", Miguel, Lourdes y los demás;

la facultad y su gente, especialmente a mi tutor, Carlos, por tomar el tiempo necesario para mirar e interpretar tan activamente mi trabajo y darme innumerables herramientas. También a Eugenio Rivas, Cintia Gutiérrez, y Joaquín Ivars por aportar puntos de vista externos, tan útiles;

mi familia, por apoyarme en cualquier aventura, y cuya distancia pesa;

y a mis amigxs, por la escucha, la ayuda y el aliento.

*Piojos, pulgas.
Y un caballo que orina
junto a mi almohada.*

BASHÔ

Resumen

Una mujer y una mosca en el espacio es un proyecto artístico en el que se conjugan la pintura, el vídeo y la performance, entre otras disciplinas como la escultura, el dibujo y la instalación. Tomando la experiencia personal vivida en verano en un pequeño pueblo de Málaga, se despliega una investigación en torno a las posibilidades poéticas de cuestiones relacionadas con temporalidades propias del medio rural, además de un acercamiento a la tematización de la mirada. Todo esto se transmite bajo un falso relato en el que se sugiere este tiempo rural como algo exótico; a través de relaciones con la cultura japonesa tradicional (como el haiku de Issa¹ que da nombre al proyecto) e iconos literarios como el del pirata.

Palabras clave: arte contemporáneo, videoperformance, pintura, ruralidad, haiku, tiempo

Abstract

A woman and a fly in space is an artistic project that combines painting, video and performance, among other disciplines such as sculpture, drawing and installation. Taking the personal experience lived in the summer in a small town in Malaga, an investigation unfolds around the poetic possibilities of issues related to rural temporalities, as well as an approach to the thematization of the gaze. All this is transmitted under a false tale in which this rural time is suggested as something exotic; through relationships with traditional Japanese culture (such as Issa's haiku that gives its name to the project) and literary icons such as the pirate.

Keywords: contemporary art, videoperformance, painting, rurality, haiku, time

¹ Kobayashi Issa es el autor del haiku “Hito hitori / hae mo hitotsu ya / oozashiki”, traducido al español de diversas formas, entre ellas: “Un hombre / y una mosca / en el espacio”. [HAN, Byung-Chul. *Filosofía del budismo zen*. Barcelona: Herder. 2019, p.33] y “Un ser humano / y una mosca / en una gran habitación”. [MANZANO, A. *Haiku de las estaciones*. Madrid: Hiperión. 2016, p.78]

ÍNDICE

Planteamiento inicial	
Acotación del campo de trabajo	9
Trabajos previos	10
Desarrollo plástico-conceptual	
Primera fase (julio-septiembre)	12
El tiempo suspendido: <i>Cortina, Haiku, Caballo a las 12:26</i>	15
La mirada dificultada: <i>Desayuno, Mirar al sol</i>	23
El relato: <i>La pausa del pirata, Manual para la pausa, Matar la mosca</i>	30
Análisis y reflexiones	36
Presupuesto	37
Cronograma	37
Proyecto de exhibición	37
Bibliografía	39
Anexo	
Piezas en exhibición	43
Pieza fuera de exhibición	55

PLANTEAMIENTO INICIAL

Acotación del campo de trabajo

Una mujer y una mosca en el espacio es un proyecto artístico en el que se cruzan una diversidad de disciplinas, como la pintura, el vídeo, el dibujo, la performance, o la instalación, entre otras. En él, tomo la experiencia vivida en un pequeño pueblo de Málaga para desplegar una reflexión en torno a tres grandes asuntos, a su vez interconectados: el tiempo, la mirada y el relato. Al mudarme al pueblo, donde los estímulos me relacionan con unos ciclos y unos ambientes más naturales, comienzo a hacer de lo cotidiano algo más sustancial, como ocurre en la poesía haiku. De esta forma, gran parte el proyecto se basa en el acto de *ampliar, en el tiempo y el espacio, sucesos mínimos*.

La fascinación por el ritmo lento de la vida rural, más pausado y orgánico, me lleva a trasladar aspectos temporales del vídeo a la pintura. Así, lo que en un principio iba a ser pintura al uso, se influencia de géneros cuya base está en el tiempo, como el cine o la performance, dando lugar a una obra de temporalidades múltiples: la de la realidad contemplada, y una mucho más dilatada: la del relato². Por otro lado, propongo evidenciar que este relato es una ficción, haciendo uso de un lenguaje pictórico marcadamente figural, y de otros recursos como el uso de instrumentos ópticos (el catalejo) o de iconos fabulescos como el personaje del pirata, que convierten esta confluencia de representaciones en una *ilusión de relato*. Con todo ello, pretendo generar una invitación al visitante a “performar la mirada”, o la lectura, es decir, adoptar una mirada consciente de sí misma.

Son notables los motivos que aluden a la vida rural en las piezas presentadas. Esto es debido, tanto a la inspiración en el *haiku*, cuya temática suele apuntar hacia lo natural (el paisaje, las flores, los animales...), como a la realidad cotidiana de la que el proyecto se nutrió. Así, este gira entorno a la condición cíclica de la vida en el pueblo: comida, animales, gente... la cual se ficciona, exagerándola y llevándola hasta casi el absurdo. Así, el viaje al pueblo lo convierte en un destino exótico que relaciono tanto con la poesía japonesa, como con la figura de un aventurero, el pirata, que funciona como icono que nos remite a lo exótico y nos da la ilusión de un falso relato. El pirata además me representa a mí misma en cuanto artista, la persona que explora y observa; pero también en cuanto persona ajena a la ruralidad.

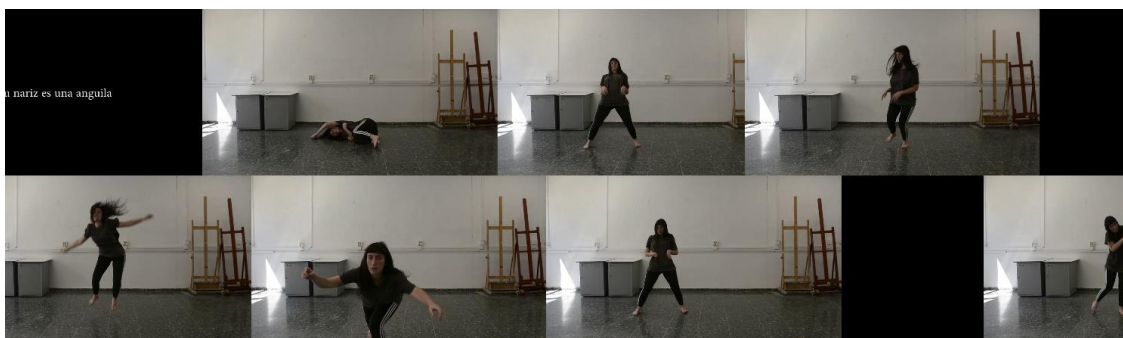
El proceso creativo no ha sido lineal y, por lo tanto, no puedo hablar de una metodología concreta, pero sí que hay líneas procesuales basadas en un tipo de arte más bien conceptual, que trabaja con las ideas por encima de todo. Esto me ha permitido ampliar el abanico de disciplinas a las que me enfrente, trasladando recursos de una a otra, convirtiendo a este proyecto en una investigación artística manifiestamente interdisciplinar. Debido a ello, como se especificará más adelante, el proyecto ha sufrido durante su proceso continuos saltos disciplinares y conceptuales fruto de los hallazgos tanto teóricos como plásticos.

² Este relato es sin embargo más bien una ilusión de relato, es decir, no existe una historia concreta que se quiere contar, aunque sí cierta alusión a lo narrativo.

Trabajos previos

Para poner en contexto este proyecto debo remontarme a los trabajos anteriores en los que se apoya. Entre ellos, destacaré especialmente aquellos realizados en 2021, año en el que comienza un interés por lo audiovisual de la mano de lo performático, disciplinas que usaré para investigar acerca del lenguaje y el paisaje. Paralelamente, la pintura ha estado siempre presente como parte de una investigación similar, aunque de distinta naturaleza plástica. En general, lo que conectan estas obras es la reflexión acerca de los límites del lenguaje verbal (la narración, la palabra...), plástico (figuración-abstracción, paisaje-no paisaje, etc) y corporal.

Realicé entre 2021 y 2022 diversos proyectos tanto performáticos como pictóricos con interés para este proyecto. Así, por ejemplo, *Tu nariz es una anguila*, es una obra audiovisual realizada durante la asignatura de Proyectos Artísticos II, en la que investigo las posibilidades poéticas de la improvisación, la expresión del cuerpo, el sonido y el concepto de habitar. La pieza, que llamo “cortometraje”, está dividida por partes como si fuera un libro. Hay un prólogo a modo de introducción, seguido por el primer capítulo, que consiste en tres improvisaciones *butoh*³ con paisajes sonoros a modo de música; un segundo capítulo en el que escuchamos un “concierto de sillas” cuya imagen se apaga, pasando al tercer capítulo y al epílogo, basados en diversos juegos performativos con el lugar. Dicha ordenación aparenta un sentido narrativo y lineal del que en realidad carece.



[Fig. 1] *Tu nariz es una anguila*. (2021) Videoperformance / videoinstalación. Duración: 18' 22". Medidas variables. [Enlace al vídeo](#)

Por otro lado, en el verano de 2021 soy seleccionada como becaria para realizar el Curso de Pintores Pensionados del Palacio del Quintanar, en Segovia, en el que dediqué todo un mes a la pintura de paisaje, género que rápidamente derivó a una observación del paisaje mínimo. Estos meses me sirvieron para desarrollar un lenguaje pictórico basado en el juego de capas y texturas. Por lo general, el descubrimiento estuvo en hacer que las primeras capas tomasen interés en la pintura terminada, mediante raspados y

³ Según Laura Mailló (filósofa y *butohka*), el *butoh* es “una danza creada a finales de los años cincuenta por artistas japoneses influenciados por las vanguardias europeas —desde el surrealismo y el teatro de la crueldad hasta la danza expresionista alemana—, que hoy se extiende por todo el mundo y abraza infinitos modos de danzar.” MAILLO, L. “De la autopoiesis a la disolución de la identidad mediante la práctica artística: una exploración estética y performativa”. *Savoirs en prisme*. 2021, No. 13, pp. 121-136

reservas, haciendo que la idea de figura y fondo se invirtiese y, a su vez, evidenciando el proceso propio de cada cuadro. Parte de este modo de pintar permanecerá en el proyecto actual.



[Fig.2] *Bailarina* (2021) Temple acrílico, óleo y lápiz de color sobre papel. 100 x 70 cm



[Fig.3] *Danza del Eresma* (2021) Temple acrílico, óleo y lápiz de color sobre papel. 100 x 70 cm

A finales de 2021 obtuve la beca Erasmus para estudiar en el extranjero, concretamente en Lieja (Bélgica). Aquí asistí a un cuatrimestre del Máster de Dibujo, realizando una serie de obras que mantienen el juego de figura y fondo anterior, y que además anticipan el interés por la secuencialidad (mediante la repetición de la línea) y los límites de la visión (por los bajos contrastes visuales), que desarrollo en el presente proyecto, aunque de forma diferente.



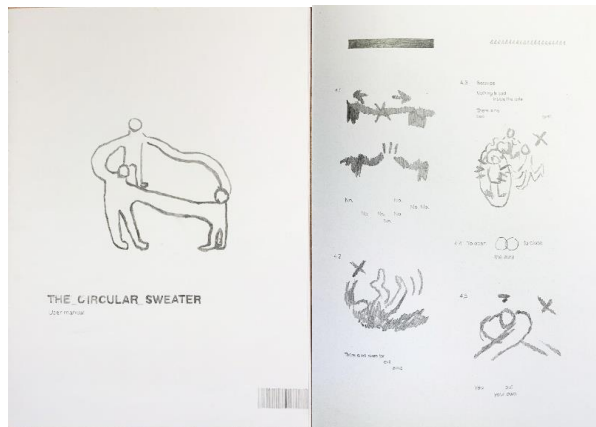
[Fig.4, izquierda] *Sin título* (2022) lápiz de color sobre papel y barra de cortina, 2 x 1,2 m y *Sin título* (2021) lápiz de color sobre papel, 60 x 40 cm). UNLOQC, Bruselas (Bélgica) [Fig.5, derecha] *Sin título* (2021). Detalle.

Volviendo al trabajo performático, destacaría en esta etapa de Bélgica las obras *Valse* y *Circular sweater*. Estas obras establecen juegos entre el lenguaje verbal y el corporal. En *Valse*, dos personas caminan pegadas una delante de la otra sin hablar, mientras que, en *Circular sweater*, un jersey unido por las mangas funciona como artefacto performático, acompañado por un manual de instrucciones poético que además está

dibujado a mano. En él, se describe el proceso de la performance / improvisación corporal como una especie de ritual mágico, incluyendo citas a textos de Chantal Maillard. Desafortunadamente, esta última obra quedó sin concluir, habiendo realizado sólo el manual, pero jugará un papel importante en la actual investigación.



[Fig.6] *Valse* (2021) Videoperformance. 5'10"
[Enlace al vídeo](#)



[Fig.7] *Circular sweater* (2021) Lápiz sobre papel, 14,8 x 21 cm, 16 páginas

DESARROLLO PLÁSTICO-CONCEPTUAL

Primera fase (julio-septiembre)

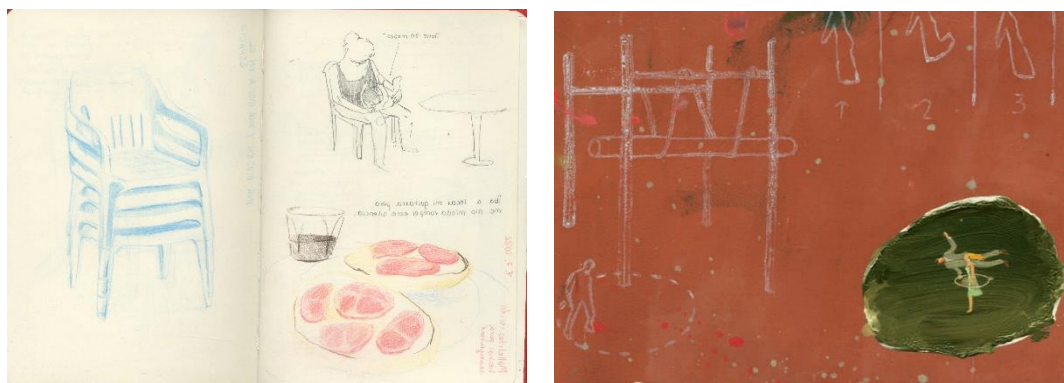
En las siguientes páginas procederé a explicar el proceso teórico y plástico de las obras presentadas. Debido al tono metalingüístico del proyecto, me gustaría referirme a él como un viaje, similar al que podría corresponder a una figura importante de esta investigación: la del pirata. Este viaje comienza con uno real: mi mudanza en verano a Ardales, un pueblo de 2500 habitantes en la provincia de Málaga. Durante este verano empecé a interesarme por las pequeñas historias cotidianas que iban ocurriendo mientras iba adaptándome a una vida muy diferente a la de la ciudad. De esta manera, en julio el trabajo iba gestándose lentamente, dibujando en un cuaderno, fotografiando o grabando en vídeo estos pequeños acontecimientos que eran especiales para mí. Aquí fue también cuando recordé el haiku de Issa que nombra el proyecto y cuando decidí inspirarme en él: “Un hombre / y una mosca / en el espacio”⁴. Durante varios años, estos versos me han acompañado en cada proyecto, como recordatorio para investigar plásticamente la levedad. Sin embargo, al prestarle más atención, este haiku me llevó a una reflexiones más profundas; como veremos más adelante.

El uso de pequeñas proposiciones poéticas que sugieren imágenes y relaciones inesperadas entre conceptos, como el haiku, me lleva directamente a pensar en el trabajo de Francis Alÿs, el cual conservaré para el resto del proyecto. Concretamente, en esta fase inicial revisé su serie llamada *Le temps du sommeil*⁵,

⁴ HAN, Byung-Chul. *Filosofía del budismo zen*. Barcelona: Herder. 2019. P.33

⁵ ALÿS, F. *Le temps du sommeil* [en línea] Secession. [fecha de consulta 4 de mayo de 2023]. Disponible en <http://francisalys.com/books/Le-temps-du-sommeil-full.pdf>

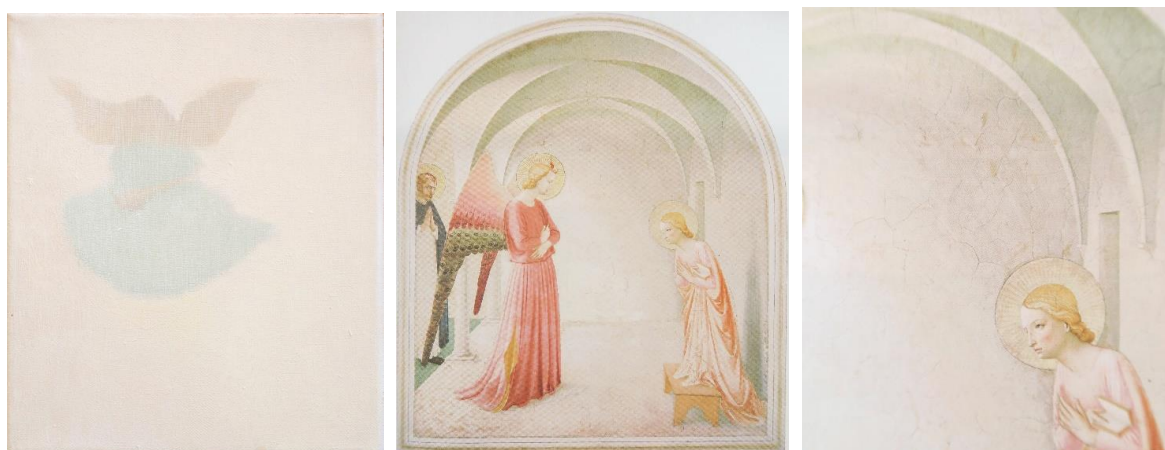
que contiene pequeñas pinturas sobre ideas cotidianas o absurdas, que, a modo de diario, forman parte de un largo proceso en el que durante años han ido borrándose y modificándose según la intuición del artista. De aquí quise tomar el formato pequeño y el carácter de diario, intentando encontrar lo extraordinario en momentos del día a día.



[Fig. 8, izquierda] Cuaderno en el que dibujé algunas cosas a modo de diario. [Fig. 9, derecha] Francis Alÿs, *Le temps du sommeil* (1993)
Óleo sobre tabla, 11,5 x 15 cm (detalle)

Así, a partir de agosto decidí trabajar esta cotidianidad “mágica” en formatos pequeños. Tomaba fotos a objetos decorativos de la casa del pueblo, o elementos del día a día como las moscas o el desayuno que había comido, y los pintaba en clave muy alta, intentando llegar casi al blanco, jugando con la mínima capacidad de visión. Es decir, con una pintura que, contando con una imagen de referencia que la convierte en indiscutiblemente figurativa, aprovecha esto mismo como recurso para, al *velarse*, crear una tensión (erótica, por así decirlo) entre lo que vemos y lo que esperamos ver. Con otras palabras: una pintura que a la vez existe y se niega a sí misma. Esta razón formal vino dada especialmente por el estudio de la pintura de Luc Tuymans, Rosa Aguilar, Chema Cobo, Antonio López o Fra Angélico. De este último, había estudiado en el curso anterior los frescos que realizó en el Convento de San Marcos (Florencia) ente 1439 y 1444, observando especialmente cómo creaba sutiles⁶ vibraciones de color en los espacios aparentemente blancos, como las paredes o techos. Este interés por las vibraciones visuales mínimas, la paleta reducida y la dificultad de la mirada perdurará en mi proyecto actual, aunque de una forma muy distinta.

⁶ Según el diccionario etimológico de Joan Corominas, la palabra *sutil* proviene del latín *subtilis* “fino, delgado” y “penetrante”. El diccionario de Meillet-Ernout indica que este término deriva del oficio del tejedor, y designa el hilo más fino que pasaba bajo la urdimbre de la tela. En el francés, al contrario que en español, se conserva el prefijo *sub-* completo, lo cual nos da una interpretación más exacta del término, mientras que en español aún parece que lo sutil se refiere a algo fino y débil pero superficial. Quizás lo sutil se percibe menos precisamente porque es más fino y profundo. Por su parte, la palabra *texto* también proviene de la raíz indoeuropea *teks* (tejer, fabricar...) de donde derivan en el griego *techné* (técnica, arte) y en el latín *textus* (tejido, texto). Véase: COROMINAS, J. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* [en línea] Gredos. 1984 [fecha de consulta 28 de mayo de 2023]. Disponible en: <https://desocuparlapieza.files.wordpress.com/2016/02/corominas-joan-breve-diccionario-etimolc3b3gico-de-la-lengua-castellana.pdf> y también: MEILLET, A., y ERNOUT, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots* [en línea] Klincksieck. 2001 [fecha de consulta 28 de mayo 2023] en <https://archive.org/details/DictionnaireEtymologiqueDeLaLangueLatine/mode/2up?view=theater>



[Fig. 10, izquierda] *Amanda* (2022) óleo sobre lienzo. 19 x 24 cm. [Fig. 11, centro] Fra Angélico, *La anunciación* (1440) Fresco, 187 x 157 cm; Museo de San Marcos, Florencia. [Fig. 12, derecha] Fra Angélico, *La anunciación* (1440), detalle.

Por otra parte, Jordan Kantor describe como *El efecto Tuymans* (Artforum vol. 43 no. 3, noviembre 2004), a la influencia que tiene Luc Tuymans en pintores de una generación posterior. Las obras de estos autores comparten la tensión visual y conceptual de la que hablaba anteriormente, refiriéndose al modo en el que toman imágenes fotográficas y las traducen en pintura, convirtiéndolas en la “realidad” de la que se basan, pero a la vez cuestionando su veracidad. En palabras de Kantor: este proceso supone una “intensidad con la que simultáneamente aceptan y niegan la pintura”.⁷ Entre estos pintores se encuentra Wilhelm Sasnal, del cual tomaría recursos pictóricos que me ayudaron a alejarme de la excesiva ausencia de imagen, que era, paradójicamente, una excesiva presencia de capas de pintura, retoques, inseguridades y mezclas mínimas, muy lejos del eficaz minimalismo que me inspira del haiku. Así, poco a poco, iría desarrollando un tipo de economía pictórica mucho más efectiva en los planos factual y cromáticos, que entiendo que hacen a la pintura más disfrutable y sugerente.

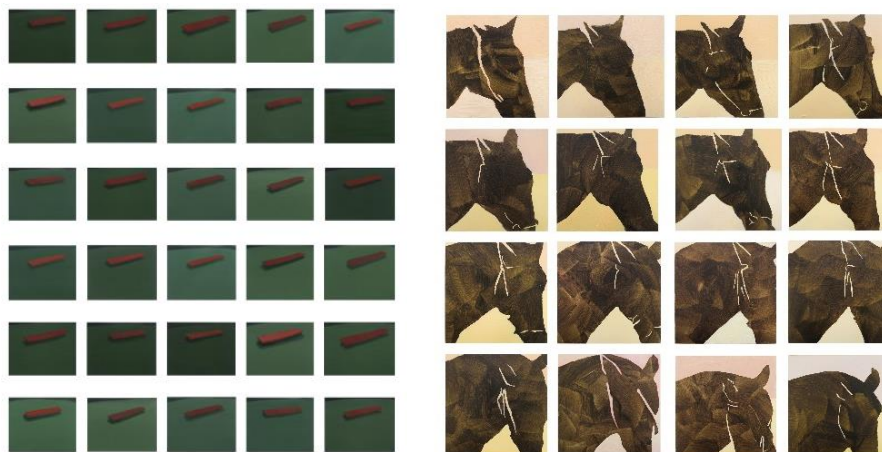


[Fig. 13, izquierda] Wilhelm Sasnal, *Untitled (a)* (2004) Óleo sobre lienzo, 140 x 140 cm. [Fig. 14, centro] Wilhelm Sasnal, *Marine LePen* (2012) Óleo sobre lienzo, 35 x 40 cm. [Fig.15, derecha] *Desayuno (still life)* (2023) Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm. Díptico (parte derecha).

Volviendo a nuestro viaje, en octubre ocurrieron algunos acontecimientos que cambiaron el rumbo del proyecto: En primer lugar, comencé una investigación teórica más exhaustiva. Por un lado, leí el ensayo de

⁷ KANTOR, J. “The Tuymans Effect: Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost, Magnus Von Plessen”. *Artforum International* [en línea]. 2004, vol. 43 no. 3 [fecha de consulta 4 de mayo de 2023] en <https://www.artforum.com/print/200409/the-tuymans-effect-wilhelm-sasnal-eberhard-havekost-magnus-von-plessen-7810>

Víctor Stoichita *Ver y no ver*⁸ en el que se investiga el cambio de paradigma en la pintura a partir de la llegada de la fotografía, y cómo la mirada se convierte en temática. Por otro, leí el TFM de Francisco Javier Valverde, *Maryon Park*⁹, el cual me sirvió como gran ejemplo de “contagio”¹⁰ entre disciplinas, concretamente entre el vídeo y la pintura. Pero lo más sustancial fue participar en una performance en el Centro Pompidou de Málaga¹¹, lo cual me recordó lo importante que ha sido para mí la performance en estos cinco años de formación, y que eso debía estar de alguna forma reflejado en el proyecto.



[Fig. 16, izquierda] Francisco Javier Valverde, *1,25 segundos en el parque* (2015) Óleo sobre lienzo. 30 cuadros de 19 x 24 cm. [Fig. 17, derecha] *Caballo a las 12:26* (2023) óleo sobre tabla. 16 piezas de 20 x 20 cm (disposición en rejilla)

El tiempo suspendido: *Cortina, Haiku, Caballo a las 12:26*

Entonces empecé a dar vueltas en torno a qué tenía que ver el haiku en todo esto. Tanto el vídeo como la performance pueden tener en común con el haiku, y esta cotidianidad de la que hablo, que implican una perspectiva particular en cuanto al tiempo. Están relacionados con el concepto de tiempo sostenido o suspendido, que se refiere a un tipo de estado temporal aparentemente inactivo y basado en la contemplación. Este tiempo sostenido ofrece al agente espectador la posibilidad de contemplar la realidad de forma diferente, ya que, como si fuera un microscopio, amplía el campo de perspectiva en los sucesos más pequeños: “Canta el ruiseñor / su pequeña boca / abierta.” BUSON¹²

⁸ STOICHITA, V. *Ver y no ver*. Madrid: Siruela. 2005

⁹ VALVERDE, J.L. *Maryon park* [en línea] 2018 [fecha de consulta 20 mayo 2023] Disponible en: https://issuu.com/facultadbellasartismalaga/docs/francisco_javier_valverde_maryon_pa

¹⁰ Por estas fechas, no sólo yo había viajado sino también mis conceptos y por consecuencia, mi práctica artística. Mieke Bal se sustenta también en la metáfora del viaje en su libro *Conceptos viajeros en las humanidades*, refiriéndose a la manera en la que los conceptos se modifican cuando los aplico en otras disciplinas, permitiendo nuevos enfoques y metodologías en un proceso de investigación. BAL, M. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac

¹¹ *Cuerpos extraños* fue un taller, impartido por el artista interdisciplinar italiano Cesare Viel, que concluyó con una performance el 20 de octubre en el Centro Pompidou de Málaga. *Cesare Viel. «Cuerpos extraños»* [en línea] [fecha de consulta 4 junio 2023] Disponible en: <https://centrepompidou-malaga.eu/event/cesare-viel-cuerpos-extranos/>

¹² MANZANO, A. *Haiku de las estaciones*. Madrid: Hiperión. 2016. P.43

Estos asuntos me llevaron, esta vez sí, a cruzar disciplinas, incorporando esta temporalidad a la obra, y jugando con las posibilidades narrativas (o no-narrativas) de ésta. Así, empecé a proponer una atomización de estos instantes, ampliándolos en el tiempo o en el espacio, mediante el vídeo y la pintura.

Uno de los primeros hallazgos en esta línea fue un vídeo que había grabado el 6 de agosto de 2022, que volví a grabar el 25 de febrero y por último el 29 de abril de 2023. Este vídeo, que hice antes de saber que iba a investigar más el asunto del tiempo, muestra el vuelo de una cortina del pueblo (las que se usan para que no entren moscas en casa) con la brisa, y surgió del simple encuentro con el suceso. Por esas fechas estaba grabando pequeños vídeos similares que reflejaban la manera en la que estaba contemplando la vida en el pueblo: juegos de luces, gente jugando en la piscina, pájaros volando...pero en este caso, decidí deliberadamente dedicar unos ocho minutos a grabar esta cortina.

Observar durante ocho minutos el movimiento tan leve y elegante de esa cortina, me fascinó de una manera similar a la que, al Ricky de *American Beauty* (Sam Mendes, 1999)¹³ le llevó a filmar durante quince minutos el movimiento de una bolsa de plástico. Quizás también de la misma forma en la que a uno le fascina mirar una pintura, normalmente, desde una posición detenida, sin esperar nada más que lo que está ya ocurriendo. ¿Por qué si no iba a querer quedarse un cuerpo quieto ante un suceso tan ordinario?



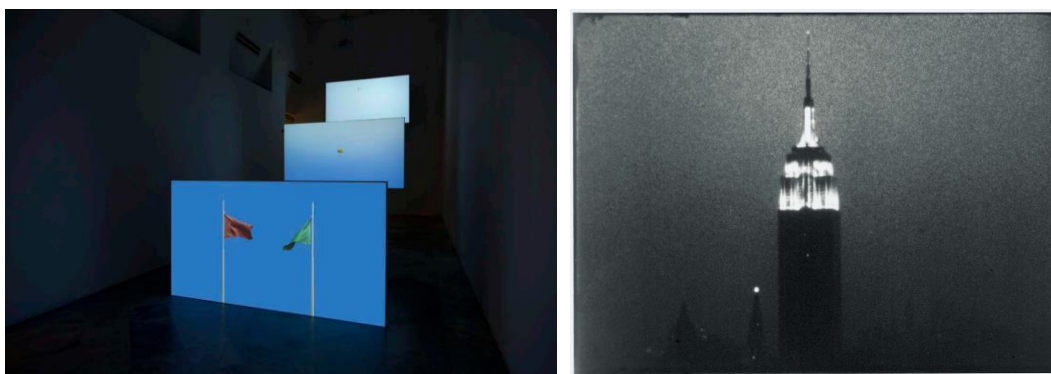
[Fig. 18] Escena de la bolsa de plástico en *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) [Enlace al vídeo](#)

Y es que, sumidos en una cultura de consumo rápido, continuado y sin freno desde hace más de medio siglo, podemos notar cómo a día de hoy este ritmo frenético de producción y obsolescencia se aplica, de la misma forma que se ha aplicado a bienes “físicos”, a medios audiovisuales, especialmente aquellos con base en internet como las plataformas de Tiktok, Instagram o Youtube. Estos contenidos, por lo general sobreproducidos, nacen y mueren en cuestión de segundos, cargando en este corto tiempo una gran cantidad de información. En su ensayo *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*, Jonathan Crary explica cómo el tiempo en nuestra sociedad se dedica casi exclusivamente a dos actividades en las que internet cumple una gran función: la producción y el consumo. Estas se insertan como una parte más en nuestra vida cotidiana:

¹³ *American Beauty* [película]. Dirigida por Sam MENDES, guion de Alan BALL. [EE. UU.]: DreamWorks SKG, 1999.

Lo cotidiano era la vaga constelación de espacios y tiempos fuera de lo que estaba organizado e institucionalizado alrededor del trabajo, el consenso y el consumo. Consistía en todos esos hábitos que pasaban inadvertidos, en los que uno permanecía en el anonimato. Debido a su resistencia a la captura y a la dificultad de volverse útil, lo cotidiano fue considerado por muchos como un núcleo potencial revolucionario. [...] Sin embargo, con la contrarrevolución de los años ochenta [...] el asalto a la vida cotidiana adquiere una nueva ferocidad. El tiempo mismo se mercantilizó y el individuo se redefinió como agente económico a tiempo completo [...].¹⁴

Así, el tiempo cotidiano antes de ser asaltado por el capitalismo voraz contaba con una tercera opción a las de producción y consumo: la de la pausa, el descanso o incluso el aburrimiento. Mientras tanto, el arte a veces ha querido transmitir la manera en la que este tiempo ocurre (sin cortes y con largas esperas, y normalmente sin nada aparentemente interesante entre manos). Para Javier Artero, el rechazo a los métodos audiovisuales convencionales como son el montaje y la acción, es un claro posicionamiento político de resistencia a los ritmos de la cultura neoliberal, que además ha cargado al medio de la expectativa de una historia o una información dada, olvidando su enorme potencia poético-estética al ser capaz de jugar con un amplio abanico de posibilidades espaciales, temporales, visuales y sonoras. Esta expectativa es a su vez una herramienta para ser subvertida, como ya ocurriera en las películas experimentales de Andy Warhol ya en los sesenta (*Empire*¹⁵, *Kiss*¹⁶, *Sleep*¹⁷...), y como se sugiere en mi *Cortina*. Según Artero: “Este tratamiento del tiempo que comenzamos a ver en las obras de Warhol, en definitiva, invita al espectador a que tome conciencia de la experiencia del tiempo, que se opone a la actitud pasiva propia del cine o la televisión.”¹⁸



[Fig.19, izquierda] Javier Artero, *NEVER ODD OR EVEN. Una maniobra de posicionamiento*. (2016) Vídeo-instalación. Tres proyecciones sobre pantallas de 2,50 x 1,40 m CAAC Sevilla. [Enlace al vídeo](#). [Fig. 20, derecha] Andy Warhol y John Palmer, *Empire* (1964) Vídeo. 8 horas y 5 minutos. [Enlace al vídeo](#).

¹⁴ CRARY, J. 24/7. *El capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Planeta. 2015. p.79

¹⁵ *Empire* [película]. Dirigida por Andy WARHOL, guión de Andy WARHOL [EE. UU.]: Andy Warhol (prod.), 1964

¹⁶ *Kiss* [película]. Dirigida por Andy WARHOL, guión de Andy WARHOL [EE. UU.]: Andy Warhol (prod.), 1963

¹⁷ *Sleep* [película]. Dirigida por Andy WARHOL, guión de Andy WARHOL [EE. UU.]: Andy Warhol (prod.), 1963

¹⁸ ARTERO, J. *La suspensión narrativa como acontecimiento en la vídeo-instalación Aproximaciones desde la práctica artística* [en línea]. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2019 [Fecha de consulta 18 mayo 2023] Disponible en <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/19458> p. 29

Esta toma de conciencia sobre el tiempo de la que habla Artero es precisamente lo que me ocurrió cuando empecé a vivir en Ardales, y es por eso por lo que en este trabajo se conjuga la experiencia rural con este tipo de sensibilización. Como ya he mencionado, la cortina que muestro en este vídeo es de un tipo específico, “de tirillas”, que se usa en las puertas de las casas de pueblo para, en verano, dejar la puerta abierta y que entre el aire fresco pero no las moscas. Es muy común pasear por el pueblo y encontrar estas tirillas bailando con el aire, pero cuando realicé este vídeo por primera vez, ocurrió en un momento en el que estaba abierta a observar cualquier pequeño acontecimiento cotidiano, estético o no, durante el tiempo que yo quisiera. Y aunque supiera que el evento no iba a transformarse en algo más interesante, me quedé allí porque mirar aquello me dejó en un estado hipnótico, como en un bucle, en un presente perpetuo.

Así, el bucle me sirve como recurso narrativo para referirme a un tipo de temporalidad cíclica, que tiene especial presencia en un pueblo, donde, por ejemplo, los alimentos que se comen varían mucho según la temporada, las fiestas locales suceden según la época del año, etc. Algunos trabajos que han sido importantes para mí en cuanto al uso del bucle son: los retratos en vídeo de Robert Wilson, en los que se juega con una casi imperceptibilidad del movimiento; *L'angoisse du gardien de but au moment du penalty* (2001) de Martí Anson, un vídeo en el que el momento crítico de un tiro de penalti nunca llega a ocurrir; o *Vexation Island* (1997) de Rodney Graham, un vídeo cuyo bucle nos sume en un ambiente absurdo protagonizado por un pirata.



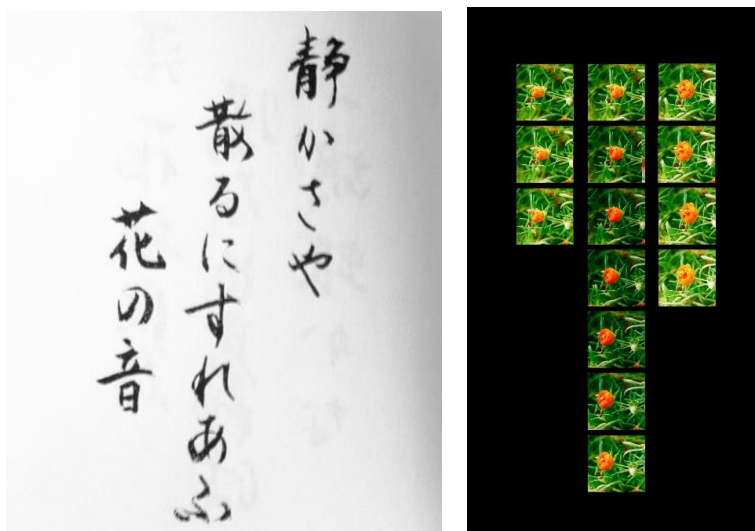
[Fig. 21, izquierda] Rodney Graham, *Vexation Island* (1997) Vídeo en bucle imperceptible [Enlace al vídeo](#) [Fig. 22, centro] Robert Wilson, *Johnny Depp video portrait* (2006) Vídeo HD en bucle imperceptible [Enlace al vídeo](#) [Fig. 23, derecha] Martí Anson *L'angoisse du gardien de but au moment du penalty* (2001) Instalación (vídeo/color/sonido) 45'.

Como apunte al proceso de *Cortina*, cabe destacar que fue grabada tres veces en momentos muy separados: la primera, en agosto, y sin intención de ser obra; la segunda, en febrero, un día que hacía mucho viento y al ver esa y otras cortinas me recordó a la primera idea; y la tercera, en abril, cuando quise formalizar el vídeo como parte de la exposición. Entre la primera y la segunda vez que grabé hubo un cambio sustancial: el uso del formato vertical, que apoyó a la lectura ya que centra la atención solamente en la puerta.



[Fig. 24, izquierda] Cortina en agosto. [Enlace al vídeo](#) [Fig. 25, centro] Cortina en febrero. [Enlace al vídeo](#) [Fig. 26, derecha] *Cortina* (2023). Vídeo monocanal con sonido. 5' (en bucle) [Enlace al vídeo](#) (Véase también: Anexo)

Ya que venimos hablando del bucle, me gustaría introducir otra obra que forma parte del proyecto, pero que realicé meses después: *Haiku*. Este vídeo se enmarca en la exposición *Fight Like a Girl*, organizada por el Instituto Universitario de Investigación de la Universidad de Málaga en marzo, en el Jardín Botánico de la UMA. Está basado en un haiku de Chopa que dice: “Silencio: / el sonido de los pétalos / rozándose al caer.”¹⁹, del cual se toma su escritura original en japonés, cuya lectura es vertical. Así, realizo una secuencia de vídeo dividida en catorce recuadros, cada uno representando uno de los caracteres, que van cayendo al igual que los pétalos de los que habla Chopa.



[Fig. 27, izquierda] Escritura original del haiku en japonés. [Fig. 28, derecha] *Haiku* (2023). Vídeo monocanal con sonido. 2'32" (en bucle). Instalación de una pantalla de unas 40 pulgadas, directamente apoyada sobre el suelo. [Enlace al vídeo](#) (Véase también: Anexo)

Por otra parte, en esta línea que iba comenzando, especialmente a partir de octubre, empecé a experimentar con la idea de la ampliación del tiempo, esbozando ideas plásticas cuyo rumbo aún era indeciso, si bien sabía que me interesaban las cosas que veía o hacía todos los días, como asomarme al balcón (volvemos al tiempo cíclico). En mi casa de Ardales, el balcón daba a una vista maravillosa de las montañas de alrededor,

¹⁹ PÉREZ, A. *Haikus clásicos y modernos*. Málaga: Air.

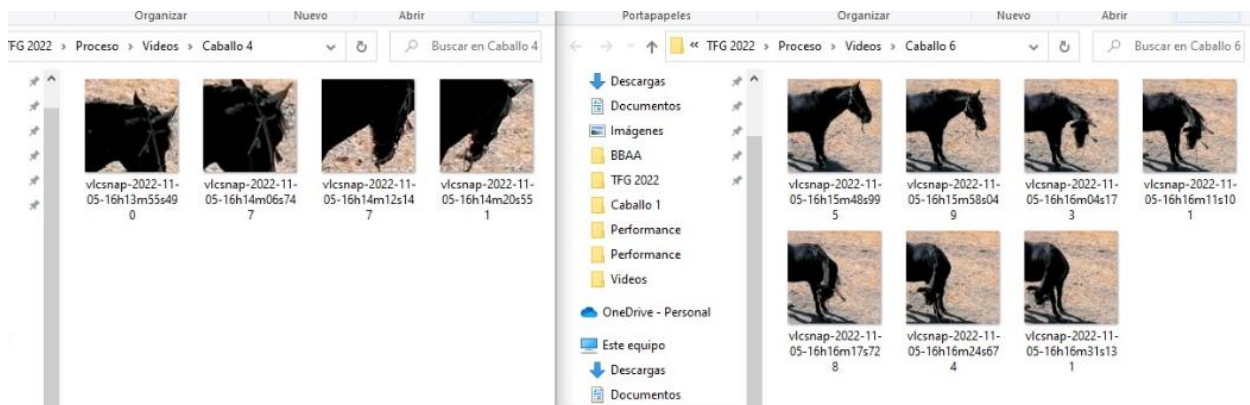
que estaban precedidas por un corral donde vivía un rebaño de cabras y a su izquierda, una pequeña cabaña para un caballo negro que andaba libremente sobre el terreno de hierba amarillenta. Solía asomarme todos los días al balcón, a distintas horas, siempre con esperanza de que estuviera ahí el caballo, pero nunca tenía la certeza de verlo, porque sus horarios eran totalmente desconocidos. A veces le veía con el cabrero (que era su dueño), de frente, de espaldas, comiendo o simplemente a sus anchas. Independientemente de lo que pasara, la sensación general era la misma que la que se tiene al ver una obra de teatro desde el palco. Así, el vídeo, en concreto realizado con mi móvil, se convirtió en un dispositivo de captación de repeticiones temporales y temporalidades cíclicas.



[Fig.29, izquierda] Primer vídeo que tomé al caballo, vista desde mi balcón, con el móvil. [Enlace al vídeo.](#) [Fig. 30, centro] Vídeo que tomé más de cerca, también con el móvil. [Enlace al vídeo.](#) [Fig. 31, derecha] Último vídeo que tomé, con la cámara y el trípode. Me interesó menos porque el plano era estático. [Enlace al vídeo.](#)

Tuve muy claro que quería trabajar, no con el caballo en sí, sino más bien con el tiempo que dedicaba a observarlo. Me di cuenta de que ahí estaba cruzando varias líneas temáticas: el caballo, el tiempo y la mirada; así que vi la oportunidad perfecta para cruzar disciplinas: el vídeo, la pintura, y posteriormente, la escultura y la instalación. Así, inspirada por el trabajo de Javier Valverde, pensé en la secuencialidad en la pintura como manera plástica de expresar un cambio en el tiempo, y a la vez de ampliar ese tiempo. Frente a lo que en la realidad fue un instante, en la obra pueden ser tiempos prolongados de observación, sin contar además con el tiempo dedicado al proceso creativo y constructivo de las piezas, que han sido meses.

Estas diferencias en el tiempo de creación entre el vídeo y la pintura me parecieron muy interesantes y es por ello por lo que decidí tratar uno de los vídeos que hice al caballo, por así decirlo, atomizando sus fotogramas, que luego se convirtieron en pintura. Otra diferencia sustancial entre el vídeo y la pintura es la presencia física indiscutible de ésta, que, al contrario que una proyección de vídeo conserva capas que hablan del tiempo dedicado a esta; y en cuanto a su instalación, puede crear una secuencia formando también un recorrido o una lectura en el espacio. En la serie se cuenta con 16 pinturas con un eje común: el caballo, que aparece mediante la reserva de una primera capa de marrón; y un elemento cambiante: el fondo, cuyo color varía ya que su proceso ha sido, como es propio de la pintura, prolongado e irregular.



[Fig. 32] Captura de pantalla con dos ejemplos de fotogramas tomados de un mismo vídeo. En este caso, quise comparar las diferencias entre hacer un recorte fijo de la imagen, o variar el punto desde el cual recorto. En el caso del recorte fijo, la lectura se centra en el movimiento del caballo, mientras que, en el otro, se simula un movimiento de la mirada.

En el caso del futurismo, que quizás es el contrario, se integra una secuencia de movimiento en un mismo plano para que el ojo lea más rápidamente este movimiento, generando una sensación de velocidad, como en la obra de Giacomo Balla, *Dinamismo de un perro con correa* (1912). Otros artistas que juegan con la secuencialidad para alterar el tiempo podrían ser Esther Ferrer en performances como *Las cosas* (1997-2011) o en la serie de fotografías *Autorretrato en el espacio (de la nada a la nada)* de 1987 a 2014; o Roni Horn en su serie fotográfica *You are the weather* (1994).



[Fig. 33, izquierda] Giacomo Balla, *Dinamismo de un perro con correa* (1912) Óleo sobre lienzo 89 x 109 cm. [Fig. 34, centro] Esther Ferrer, *Las cosas* (1993) Performance. Le LIEU, Québec, Canada. [Enlace al video](#). [Fig. 35, derecha] Roni Horn, *You are the weather* (1994) Fotografía / instalación

Ahora bien, volviendo a la pieza *Haiku*, realizada en marzo, meses después a este *Caballo*, nos damos cuenta de cómo el proceso de esta pieza está muy influido por la práctica pictórica que venía desarrollando. En *Haiku* hay una secuencia de vídeos que van apareciendo de forma lineal, creando una ilusión de temporalidad similar a la que surge con imágenes estáticas, pero estas imágenes tienen movimiento. Por otro lado, considero éste un trabajo de vídeo bastante pictórico, ya que presto atención a asuntos que suceden también en las pinturas: contrastes de color, cambios de luz, etc.

También Artero reflexiona sobre la intersección entre pintura y vídeo, en su tesis y en sus obras. Tanto el vídeo como la pintura tienen distintas maneras de acercarse mutuamente. Por un lado, existe un planteamiento pictórico en el vídeo usando, por ejemplo, el plano fijo y la ausencia de montaje para hacer

prevaler aspectos más pictóricos como la composición, el color o la textura; mientras que en la lectura de una pintura también encontramos tiempo y movimiento, puesto que, al mirar un cuadro, nuestro ojo se mueve por cada uno de los detalles, los llamados “acontecimientos pictóricos”.²⁰



[Fig. 36, izquierda] Mosca, prueba. Óleo sobre papel 29,7 x 42 cm. [Fig. 37, derecha] Caballo, prueba. Óleo sobre papel 29,7 x 42 cm.

Además de pintar y desechar muchas pruebas, como las que aquí vemos [Figs. 36 y 37], en estos meses (octubre-diciembre) dediqué bastante tiempo a ver cine. Entre las películas que más me influenciaron se encuentran *Cuentos de Tokio* (1953)²¹ y *Primavera tardía* (1949)²² de Yasujiro Ozu, *Sacrificio* (1986)²³ de Andréi Tarkovsky y -sin duda la más interesante para este proyecto- *Blow Up* (1966)²⁴ de Michelangelo Antonioni. Estas películas tienen en común que tratan asuntos que, como en la vida misma, quedan latentes o suspendidos en otros tipos de tiempo. Con otras palabras, parece que la mayoría de los acontecimientos que vemos en el filme son superfluos o cotidianos, pero en ellos se encierra, en distintos estratos de profundidad, una realidad más o menos dramática.

El ejemplo de *Blow Up* es un caso peculiar ya que, en ella, ni siquiera tenemos la certeza de que el suceso principal ocurrió realmente. Sin embargo, la película merodea en los vaivenes y frustraciones del protagonista, Thomas, un fotógrafo que, al igual que el Jeff de *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954)²⁵, se obsesiona con la idea de haber presenciado un posible asesinato. Tanto las sospechas de Thomas como las de Jeff, provienen de la ampliación (*blow up*) de sus miradas, gracias a instrumentos ópticos capaces de revelarnos lo que hay más allá que a simple vista. Así, ampliar es un término que está relacionado directamente con la óptica. Para resignificar lo insignificante sólo basta por mirarlo a través de una lente. O si eres un pirata, de un catalejo.

²⁰ ARASSE, D. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada, 2008. p.234

²¹ *Tokyo monogatari* [película]. Dirigida por Yasujirō OZU, guión de Yasujirō OZU y Kogo NODA. [Japón]: Shōchiku, 1953.

²² *Banshun* [película]. Dirigida por Yasujirō OZU, guión de Kazuo HIROTSU, Kogo NODA y Yasujirō OZU. [Japón]: Shōchiku, 1949.

²³ *Offret* [película]. Dirigida por Andréi TARKOVSKY, guión de Andréi TARKOVSKY. [Suecia]: Argos Films, Svenka Filminstitutet, 1986.

²⁴ *Blow up* [película]. Dirigida por Michelangelo ANTONIONI, guión de Tonino GUERRA, Michelangelo ANTONIONI, cuento de Julio CORTÁZAR. [Reino Unido]: Metro-Goldwyn-Mayer, Bridge Films, 1966.

²⁵ *Rear Window* [película]. Dirigida por Alfred HITCHCOCK, guión de John Michael HAYES, historia de Cornell WOOLRICH. [EE. UU.]: Paramount Pictures, 1954.



[Fig. 38, izquierda] Michelangelo Antonioni, *Blow Up* (1966) [Fig. 39, derecha] Alfred Hitchcock, *La ventana indiscreta* (1954)

La mirada dificultada: *Desayuno, Mirar al sol*

Esta irrefrenable participación del instrumento óptico, del filtro, es una condición en la creación de imágenes desde hace siglos. Probablemente no podría pintar lo que pinto sin acudir al vídeo; por eso, en mi obra me interesa mostrar la ficción evidenciando el instrumento; dejar claro que es la representación de una representación. Así, pretendo dejar presente el proceso pictórico manteniendo las primeras capas de pintura como elementos muy presentes en la imagen (en el caso del caballo, esta primera capa es la de la figura, mientras que es el fondo o contraforma el que presenta capas más superficiales).

Para evidenciar el instrumento, por lo tanto, me doy cuenta de que necesito que aparezca el instrumento. Así llega a mí la idea de un catalejo, que funciona como intermediario para la observación de la pieza, de la misma forma que yo usé un intermediario (la cámara) para observar el caballo. Al situar la serie en un lugar alejado de la vista, haciendo más complicada su visión, el catalejo nos ayuda a observar sus detalles, pero al ser una lente, también aporta su propio filtro (manchas, aberraciones visuales, etc). Este juego en el que la capacidad de ver se dificulta, permanece en otras obras del proyecto, y tiene que ver con la idea de generar una pulsión óptica en el agente espectador, la cual desarrollaré en las siguientes páginas.

El catalejo se sitúa sobre una peana de madera hecha a mano, que además cuenta con ruedas para poder manejarla a nuestro antojo e incluso traspasar esa mirada a otras piezas (o no-piezas) de la sala; de tal manera que este funciona como elemento que activa la serie del caballo en relación con el cuerpo y con el resto de obras.



[Fig. 40, izquierda] *Caballo a las 12:26*. Instalación. 16 piezas, óleo sobre tabla, 20 x 20 cm; construcción en madera y objeto, 165 x 34 x 34 cm [Fig. 41, derecha] *Caballo a las 12:26* (detalle)

Este asunto de evidenciar el instrumento me lleva de nuevo a la obra de Luc Tuymans, en la que esta representación “redundante” es intencionadamente evidente. Su obra responde a un régimen escópico basado en una saturación de información de tal calibre, que hace tambalearse cualquier criterio de veracidad por parte de sus receptores. Para discutir esto, mediante distintas estrategias pictóricas y visuales, Tuymans juega con sugerir la tramoya en sus pinturas. Aspectos como la desaturación, el uso de una luz parecida a la de un flash o una pantalla, añadir bordes... nos dan pistas de que estas imágenes no remiten a una realidad sino a un artilugio.



[Fig. 42, izda.] Luc Tuymans, *Still Life* (2002) Óleo sobre lienzo, 347 x 500 cm. [Fig. 43, dcha.] Andy Warhol *Ambulance Disaster* (1964) Serigrafía sobre lino, 119 x 80 cm © 2023 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Licencia de DACS/Artimage, Londres

Por otro lado, Warhol también sospechaba de estas imágenes emitidas por los medios de la época, ya fuera la televisión o el periódico, de las que se apropiaba y repetía como si de una fábrica se tratara. Al estadounidense le preocupaba intensamente la violencia²⁶ que estas imágenes ejercían, al igual que a

²⁶ En la publicación del MET *Regarding Warhol: Sixty Artists, Fifty Years* (2012), Tuymans describe la violencia a la que él y Warhol se refieren como el producto de “una cultura basada en pilares violentos”. ROSENTHAL, M., PRATHER M., AL-TEVEER, I. *Regarding Warhol: sixty artists, fifty years* [en línea]. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2012, [fecha

Tuymans, pero cada uno refiriéndose a ello con estrategias plásticas diferentes. Así, tanto en este como en Warhol hay una preocupación por un mundo que acelera sus procesos. Una preocupación que comparto con ellos y a la que pretendo responder mediante un proceso creativo que me permite posicionarme en un tiempo que ocurre “a cámara lenta”. Es el tiempo del pueblo y de la pintura.

De manera simultánea a la serie de los caballos ideé otra obra en relación con la ampliación. En este caso, la idea fue hacer de una imagen cotidiana una pintura lo más grande posible y, además, repetirla, creando dos pinturas que pertenecen a situaciones temporales distintas. Esta fue una imagen que tomé en agosto de los restos de un desayuno que me comí: dos higos y medio melocotón. En aquel entonces era la temporada de los higos así que nuestros vecinos nos habían dado muchos, aunque a veces los cogíamos directamente del árbol, lo cual se convirtió en uno de los mayores placeres del verano. El desayuno, entonces, no corresponde a un bodegón cualquiera, sino más bien a un acontecimiento que se repite en el tiempo.

Empecé a pintar esta imagen en agosto de 2022 y la terminé en mayo de 2023. A nivel plástico, en este proceso podemos observar cambios importantes en la manera de construir la pintura, los colores usados, la factura, etc. Conservé los tonos suaves, pero quise aportar mucho más contraste, jugando con planos fuertes de color y gesto. Sin embargo, fue muy diferente pintar en estos formatos (el mayor no llegaría a los 70 cm de ancho), que en los lienzos finales (1,5 x 2 m) donde fue más difícil aportar esa frescura de la “impericia”.



[Fig. 44, izda] Foto inicial, 15 de agosto de 2022 [Fig. 45, centro.] Primera prueba (agosto). Óleo sobre lienzo (65 x 81 cm) [Fig. 46, dcha.] Segunda prueba (diciembre). Óleo sobre cartón pluma (39 x 48 cm)

Las dos pinturas se colocan directamente en el suelo, una al lado de la otra, formando una esquina. Dejarlas en el suelo es, por un lado, la manera más sencilla de manipular los lienzos en el espacio, y por otro, una forma de rebajar la imagen a los pies del visitante, lo cual nos remite de nuevo a la cultura tradicional japonesa, cuya vida sucede a ras de suelo. Un ejemplo muy oportuno de esto es la filmografía de Ozu, conocido por sus planos fijos a una altura muy baja.



[Fig. 47, izquierda] Obras instaladas [Fig. 48, derecha] Yasujiro Ozu, *Cuentos de Tokio* (1953).

Por otro lado, situar ambas piezas una junto a la otra no fue la primera opción. En un principio, quería ocultar la primera pieza con la segunda, es decir, poner una delante de la otra, para que quien viniera y quisiera descubrir qué había detrás, se topara con la misma imagen. Esto tenía que ver con asuntos acerca de la tematización de la mirada y el juego de seducción que ya venía apuntando en las piezas del *Caballo*, pero que en este caso no llegaron a funcionar del todo. Entonces me di cuenta de que poner ambas pinturas visibles daría pie a quedarse mirándolas, buscando sus diferencias; otra forma de plantear un tipo de mirada suspendida y autoconsciente.



[Fig. 49] *Desayuno (still life)* (2023) Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm (Véase también: Anexo)

Víctor Stoichita en su libro *El efecto Sherlock Holmes* también desarrolla estas ideas de seducción y pulsión óptica, ejemplificándolas con obras tanto pictóricas como de cine en las que la mirada forma parte de la trama o temática principal. Tras la llegada de la fotografía, se demuestra en pintores como Manet y sus contemporáneos que comienza una reflexión acerca de la propia mirada, como explica en el capítulo dedicado al cuadro de Gustave Caillebotte *Interior, mujer en ventana* (1880). Stoichita dice que ésta se basa en una “puesta en escena de la intriga visual”²⁷, es decir, la representación de la dificultad de la mirada. El

²⁷ STOICHITA, V. I. *El efecto Sherlock Holmes. Variaciones de la mirada de Manet a Hitchcock*. Madrid: Cátedra, 2018. p. 47

caso de mis obras es similar, pero con una ligera diferencia: no se trata de una representación sino de una presentación de esta dificultad. Aunque siempre se trate de una ficción, de alguna forma prefiero traer estas ideas lo más posible a la experiencia real. Así, la dificultad de la mirada es algo que pretendo introducir en casi todas las obras: en la cortina, a través de la propia cortina; en los caballos, mediante su instalación y el catalejo; en la videoperformance, mediante el acto de apartar la mirada; y en la performance, en que para verla tenemos que mirar por la ventana porque ésta sucede fuera del espacio expositivo.



[Fig. 50, izquierda] Gustave Caillebotte, *Interior, mujer en ventana* (1880). Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm. Colección privada. [Fig. 51, derecha] Foto alguien mirando catalejo

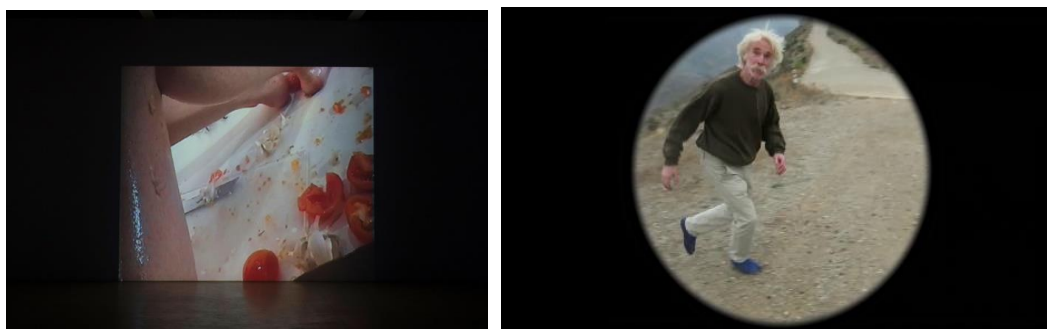
En esta línea del ver y no ver, llegamos al vídeo llamado *Mirar al sol*. En él, estamos en una montaña, mirando al horizonte a través de nuestro catalejo. Como si fuera una mosca que nos incordia, aparece un hombre empeñado en interferir en nuestro plano de visión. Intentando apartar la vista de él, este seguirá persiguiendo nuestra mirada hasta el infinito.

Esta pieza surge como una videoperformance. Quería crear una performance que sólo pudiera funcionar con un vídeo y que no pudiera recrearse en directo. Por así decirlo, quería que el medio fuera tan sustancial como la acción. Así que pensé en performar desde detrás de la cámara, es decir, performar la mirada o mirar con el cuerpo. La mirada (el cómo) realiza la acción principal mientras que el personaje (el qué) no consigue el objetivo que se propone. Así, la mirada se subjetiviza, convirtiéndose en el verdadero protagonista de la historia. Esta idea viene inspirada por algunos trabajos de La Ribot, en los que la artista usa una cámara compacta pegada al cuerpo para mostrar su perspectiva como bailarina y performer. Algunos de ellos son: *Another pa amb tomaquet* (2002)²⁸, *Traveling Olga / Traveling Gilles* (2003)²⁹ o *Mariachi 17* (2009)³⁰.

²⁸ *Another pa amb tomàquet* [en línea] [Fecha de consulta 29 de mayo de 2023] Disponible en: <https://www.laribot.com/work/17>

²⁹ *Traveling Olga / Traveling Gilles* [en línea] [Fecha de consulta 29 de mayo de 2023] Disponible en: <https://www.laribot.com/work/15>

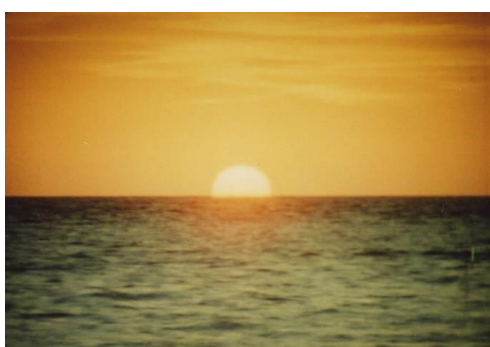
³⁰ *Mariachi 17* [en línea] [Fecha de consulta 29 de mayo de 2023] Disponible en: <https://www.laribot.com/work/6>



[Fig. 52, izda] La Ribot, *Another pa amb tomàquet* (2002) Videoperformance, 1'03" [Enlace al vídeo](#) [Fig. 53, dcha] *Mirar al sol* (2023) Videoperformance, 1'26" (en bucle). [Enlace al vídeo](#) (Véase también: Anexo)

Al igual que en otras obras, la cuestión de la ocultación también está presente. *Mirar al sol* significa apuntar a una imagen que ciega, que no se deja ser vista. De la misma forma que evitamos el sol evitamos mirar al personaje, lo cual, sin embargo, deja siempre una pregunta suspendida en el aire: ¿qué pasaría si mirase al sol más tiempo? ¿qué haría este personaje delante de la cámara si le mirase más rato?

Tomé el título de esta obra del *Libro de las obras divinas* de la mística Santa Hildegarda de Bingen, en el que comienza a relatar una visión de Dios, como una imagen tan hermosa que es difícil de mirar: “Y vi cómo en el centro del cielo austral surgía la imagen de Dios, con apariencia humana, bella y magnífica en su misterio. La belleza y el esplendor de su rostro eran tales que mirar al sol hubiera sido más fácil que mirar aquella imagen.”³¹ Me interesó especialmente esta idea de que la belleza de Dios se encontraba en su mirada dificultada. Seguramente uno de los motivos por los que esto nos atrae es que se acerca a un tipo de experiencia que no es racionalizable. Una perspectiva similar a la que tenemos al apreciar sucesos como el del rayo verde, que Tacita Dean quiso registrar en su vídeo *The Green Ray* (2001)³².



[Fig. 54] Tacita Dean, *The Green Ray* (2001) Película de 16 milímetros (color, muda) 2'34". [Enlace al vídeo](#)

Siguiendo esta línea, en su Trabajo de Fin de Máster *El no hacer como práctica artística*, Carlos Cañadas compara la figura del artista con la del místico: una persona capaz dar una vía alternativa para construir un conocimiento no verbalizable. Así, el artista se convierte en renunciante al lenguaje, de igual manera que la

³¹ DE BINGEN, H. *Libro de obras divinas* [en línea] [Fecha de consulta 29 de mayo de 2023] Disponible en http://www.hildegardiana.es/5pdf/libro_obras_divinas.pdf p. 31

³² Tacita Dean. *The Green Ray* from *The Sun Quartet* 2001. MoMA [en línea] [Fecha de consulta 29 de mayo de 2023] Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/110983>

teología negativa (como el taoísmo o el budismo zen) “entiende que Dios está más allá de lo que los conceptos dicen”³³. Curiosamente Cañadas también relaciona el haiku con la película *Sacrificio* de Tarkovski:

[...] *Sacrificio* [...], me dio la impresión de ser un haiku de dos horas. [...] pienso que este debió ser el objetivo de Tarkovski al hacerla, de la misma forma pienso que debió ser el objetivo de Alexander, el protagonista, al plantar en compañía de su hijo un árbol ya seco, muerto. Alexander espera que su hijo lo riegue cada día, -esto es fe- hasta que se cubra de hojas. [...] Pienso que este hombre empieza a entender que toda esa racionalización de la experiencia no le ha servido para nada.³⁴

El arte, por lo tanto, implica en cierta medida tomar decisiones en cuanto a ideas que aparecen de forma irracional o por intuición. En el caso de esta obra, fue la máscara circular. Esta acabó siendo un punto clave para dejar más clara esta cuestión de la mirada, y además aporta una narrativa diferente, que no esperaba: la del pirata. El personaje del pirata con su catalejo remite a la figura del propio artista, la persona que explora de forma independiente, en un plano distinto y al margen de la red convencional, un poco como yo me sentía en Ardales ese verano, en un viaje que supuso un paréntesis en el transcurso de mi vida. De igual manera interviene en esta lectura el sonido que aparece cada vez que el personaje entra en plano, producido por una flauta tradicional japonesa llamada *shakuhachi*, y que nos remite a algo exótico, un viaje o una aventura. En relación a esto, mencionararía de nuevo *Vexation Island* de Rodney Graham, y las obras de la artista y compañera Delia Boyano, de su proyecto *La máquina recitadora* (2019-2020), en el que usa la figura del pirata como metáfora del/la ciudadano/a desplazado/a (migrante, desempleado/a...). De esta última me interesa especialmente la manera en la que incluye el relato como potencia performativa, y el uso que hace de las instrucciones.



[Fig. 55, izda] Delia Boyano, *La máquina recitadora: Hazañas de un pirata en su camino al trabajo*. (2019) Performance. Para la exposición *Between Monochrome and Kitsch* en el Centro Cultural Provincial MVA (Málaga). [Fig. 56, dcha] Delia Boyano, *La máquina recitadora II: Parar un segundo y seguir. Cap. 1*. (2020) Escultura performática. Madera ensamblada y tela bordada. 125x170x40 cm. Para Creadores 2020, en La Térmica (Málaga).

³³ CAÑADAS, C. *El no-hacer como práctica artística. Estudio en torno a la hibridación entre Teología Negativa y práctica artística contemporánea: Producción Personal*. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Granada, 2021. p.58

³⁴ *Ibid.* p.101

El relato: *La pausa del pirata, Manual para la pausa, Matar la mosca*

Así, llegados a este punto, en el que ya hemos hablado del tiempo sostenido y la mirada, la metáfora del pirata me sirve para introducir el tercer pilar sobre el que se sostiene el trabajo: el relato. Todo este proyecto se basa en ficcionar, de alguna forma, el recuerdo de una experiencia vivida en el verano, además de realizar una investigación en los propios asuntos meta-artísticos que me interesan, claramente. Pero el pirata es una figura literaria archiconocida y archiutilizada, por lo que, además de las connotaciones que propiamente posee (un malandro fuera de la ley, un ser solitario, aventurero, peligroso), ha sido bastante romantizado por la literatura y el cine, de modo que nunca dejará de hablarnos de una ficción.

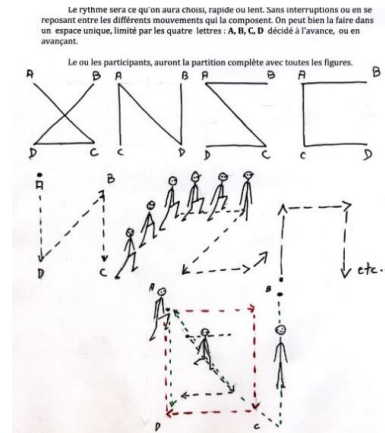
Anteriormente ya apuntaba que una de las condiciones de nuestra sociedad es la de interpretar la realidad a través del relato. Alrededor de los años 60 hubo artistas que se opusieron a esta condición buscando una experiencia artística más cercana a la realidad. Mucho antes, en 1938, Antonin Artaud escribe el libro *El teatro y su doble*³⁵, adelantándose a su época, en el que defiende un teatro que se libera de las constricciones del texto escrito para acceder a un plano más profundo en la recepción del espectador. Este texto influyó decisivamente al teatro de vanguardia y a lo que, veinte años después, acabó llamándose arte de acción, entre el cual se incluía el happening y la performance.

Este tipo de arte, de gran presencia física, ha formado una parte importante de mi desarrollo en el Grado, y sin embargo no estaba lo suficientemente presente en el proyecto, por lo que vi oportuno acercarme a la performatividad, en este punto, de una forma más alejada del vídeo, y que además me sirviera para enlazar todas las piezas anteriores (más la última de la que hablaré posteriormente). Así, recordé los trabajos anteriores en los que había trabajado la performance junto con un manual de instrucciones, como *Circular sweater*. También recordé las instrucciones/partituras para las performances que se publican en el libro *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*³⁶, que cuentan con dibujos muy esquematizados. Me gusta relacionar estas instrucciones con las reales que aparecen en señalética, manuales de uso, etc, que con la llegada del COVID-19 aparecieron de manera muy extendida en edificios y televisión.

Al relacionar las instrucciones con la performance, se crea un cortocircuito entre el mundo poético y la lógica descriptiva. Por lo tanto, en el proyecto no me interesa rechazar completamente el lenguaje y la ficción como proponían Artaud o Carlos Cañadas, sino alterar los sentidos que estas sugieren, crear expectativas que se subvierten. Mediante el dibujo esquematizado, las alegorías se hacen lógicas, y viceversa. Tiene que ver con el modo de jugar seriamente que es el arte en sí.

³⁵ ARTAUD, A. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2015

³⁶ AIZPURU, M [et. al.] *Esther Ferrer. Ekintzatik objektura, objektutik ekintzara. De la acción al objeto y viceversa*. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, 1997.



[Fig. 57] Cartel con instrucciones para lavarse las manos encontrado en la facultad [Fig. 58] Esther Ferrer, *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles* (instrucciones)

La pausa del pirata es una performance en la que un pirata se despierta de una siesta, saca unas frutas de su bolsa, las trocea, las pone en el plato, se las come y se vuelve a dormir. Ésta ocurriría en la calle, mientras los visitantes siguen en la sala, teniendo que mirar forzosamente por la ventana para verla. Así, la ventana se transformaría en mirador, es decir, en un dispositivo óptico espacial, en relación por ejemplo al catalejo, que sería un dispositivo objetual. Sin embargo, en la presentación se asistirá a una versión diferente, en vídeo, que vendrá dada por las necesidades específicas de la organización expositiva del momento: poca disponibilidad de tiempo, protocolo propio de defensa de TFG, etc.

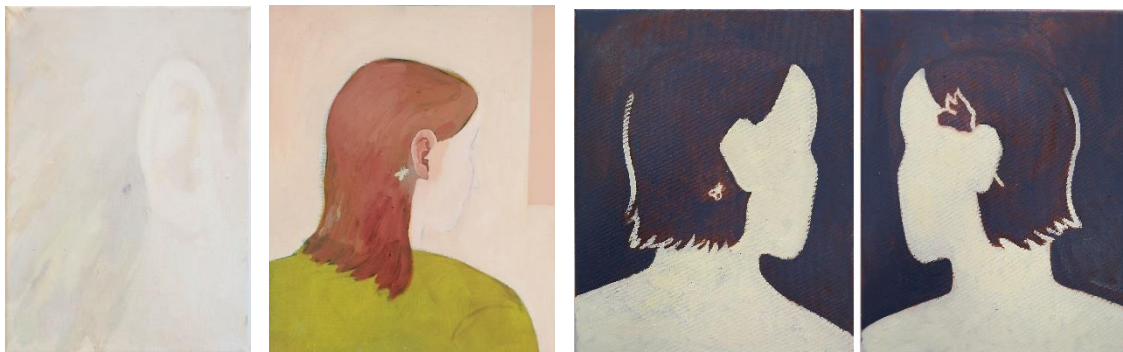
La obra se basa en la observación de una persona realizando una parada, una acción que tiene poco interés y cuya observación queda suspendida en el tiempo, quedando como un paréntesis en el transcurso del tiempo que tanto ocupamos en nuestras incesantes multitareas. Por otra parte, esta acción se describe muy detalladamente en una fila de 35 losas de 20 x 20 cm, instaladas en línea debajo de las ventanas desde donde se verá la acción. Me pareció muy interesante situar al visitante dentro de la sala para mirar afuera, y que estas instrucciones formaran parte de la arquitectura como manera, una vez más, de hacer al espacio partícipe del relato.



[Fig. 59, izda.] *Manual para la pausa* (2023) instalación, dibujo en 35 losas cerámicas de 20 x 20 cm c/u, instaladas en línea (7 m). [Fig. 60, dcha.] *La pausa del pirata* (2023) Vídeo con sonido, 8'22" (en bucle). [Enlace al vídeo](#) (Véase también: Anexo)

Como ya he mencionado, esta obra sirve de nexo con todas las obras anteriores, que también se basan en la pausa, la observación, la secuencialidad, la ampliación de lo mínimo, el viaje, lo rural, etc. El desayuno que

se come el pirata es el mismo que en la pintura *Desayuno*, la cita a la óptica está presente y la mirada dificultada, también. Por otro lado, los dibujos que aparecen en las losas poseen gráficamente el mismo código que la siguiente obra de la que vamos a hablar: *Matar la mosca*.



[Fig. 61, izda.] Primera pintura, agosto. Óleo sobre lienzo, 19 x 24 cm [Fig. 62, centro] Segunda pintura, prueba, abril. Óleo sobre tablilla entelada, 46,5 x 38 cm [Fig. 63, derecha] *Matar la mosca* (2023). Óleo sobre lienzo, 30 x 24 cm. (Véase también: Anexo)

Estas dos pequeñas pinturas de 30 x 24 cm cada una surgieron de uno de los cuadros que hice durante el verano [Fig. 30], que en principio iba a descartar. La idea inicial vino a raíz de un comentario que hizo mi abuela: “ten siempre la mosca detrás de la oreja”. Como estaba ya trabajando con algunas moscas, me pareció muy oportuno simplemente pintar una mosca detrás de la oreja. Meses después me di cuenta de la potencia que esta imagen pintada tenía.

“Tener la mosca detrás de la oreja” es un refrán, una forma figurada de referirse a desconfiar o darle vueltas a un asunto que no está resuelto. Este trasvase de significados es el mismo que el de la poesía. Así que, si volvemos al haiku, podemos interpretar “Un hombre / Y una mosca / En el espacio”, como la disolución de la importancia que le podemos dar a un incordio -en ambos casos, una mosca- que nos ronda. En la antología de Hiperión donde aparece este, encuentro debajo el siguiente haiku, también de Issa: “Al matar la mosca / Mato también / La flor entre la hierba”³⁷. Esto apoya aún más mi interpretación: vivir con lo bello supone vivir también con el incordio.

Las tres frases son proposiciones poéticas que si careciésemos de un tipo de pensamiento oblicuo no tendrían mucho sentido ni interés. En *Pensamiento nómada*, Gilles Deleuze defiende que la importancia de Nietzsche en la cultura contemporánea es que trajo precisamente una contracultura en la que se da paso a lo que no se puede codificar: “en cuanto a lo que piensa y escribe, Nietzsche persigue un intento de descodificación, [...] una descodificación absoluta: transmitir algo que no sea codificable, perturbar todos los códigos.”³⁸ El propio Nietzsche aclaraba ya en 1871: “En la multiplicidad de lenguas se hace patente el hecho

³⁷ MANZANO, A. *Haiku de las estaciones*. Madrid: Hiperión. 2016. P.78

³⁸ DELEUZE, G. *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Valencia: Pre-Textos, 2005 p. 323

de que la palabra y la cosa no tienen una relación necesaria, sino que, por el contrario, la palabra es un mero símbolo.”³⁹

En esta línea, debo nombrar de nuevo a Esther Ferrer, artista que, bajo mi punto de vista, actúa mediante proposiciones lingüísticas que, mediante una rotunda objetividad, siguen las normas de su propia lógica. Su performance *Las cosas* [Fig. 32] es una declaración de intenciones en pos de este pensamiento oblicuo: tanto el significado como el uso y el contexto de los objetos son mutables.

Con Las cosas («Hacer una acción con las cosas»), serie de performances iniciadas en 1986, Esther Ferrer, tocada con un desatascador de váter, o con un embudo o con una maceta, despide el sentido común que les es asociado (va más allá del mero hecho de desfuncionalizar los objetos), para crear uno nuevo, o mejor dicho, nuevos significados singulares, propios a cada uno de los que observan. ⁴⁰

En el caso de mis pinturas, el desarrollo que han tenido me llevó poco a poco a esquematizar las figuras [Fig. 61, 62, 63] como si otra vez de unas instrucciones se tratara. Como Esther Ferrer, el enunciado poético es transmitido de una forma lógica, o por lo menos, casi objetiva. Esto se debe a que, en este caso, el enunciado lingüístico antecede a ciertos aspectos formales que he querido descartar, como el uso de imágenes fotográficas de referencia. Aun así, he querido mantener algunos aspectos como el uso de un juego de capas y texturas para el fondo. Por otro lado, el color de este fondo enlaza con el de los higos de *Desayuno*.

Siguiendo este sentido, un artista del cual he bebido mucho, pero que he mencionado poco es Francis Alÿs. Él es experto en usar una frase hecha que se hace realidad lógica, más real aún cuando se realiza en forma de performance. En su proyecto *Cuando la fe mueve montañas* (2002), convoca a quinientos voluntarios a, literalmente, mover una montaña:

*Si bien recuerdo, la primera forma de enunciación del proyecto, durante mi primera visita a Lima, fue ante todo verbal: "La fe mueve montañas" y precedió cualquier imagen del proyecto. Y esta formulación era tan sencilla que su traducción física visual tenía que ser igualmente directa. A partir de ahí no hay muchas vueltas: la demostración obvia del axioma "mover una montaña" es: "Haz una línea" [...], jala una capita de arena para pasarla de un lado del montículo al otro y así provocarás un desplazamiento geológico mínimo, pero real. La manera más pragmática era también la manera más explícita de comunicar la aplicación física de la metáfora a los demás involucrados.*⁴¹

³⁹ NIETZSCHE, F. *Sobre la música y la palabra* [en línea] [Fecha de consulta: 28 de mayo de 2023] Disponible en: [https://aprendizaje.mec.edu.py/dw-recursos/system/content/0c59c97/content/Nietzsche,%20Friedrich%20\(1844-1900\)/Nietzsche,%20Friedrich%20-%20Musica%20y%20palabra.pdf](https://aprendizaje.mec.edu.py/dw-recursos/system/content/0c59c97/content/Nietzsche,%20Friedrich%20(1844-1900)/Nietzsche,%20Friedrich%20-%20Musica%20y%20palabra.pdf) p.1

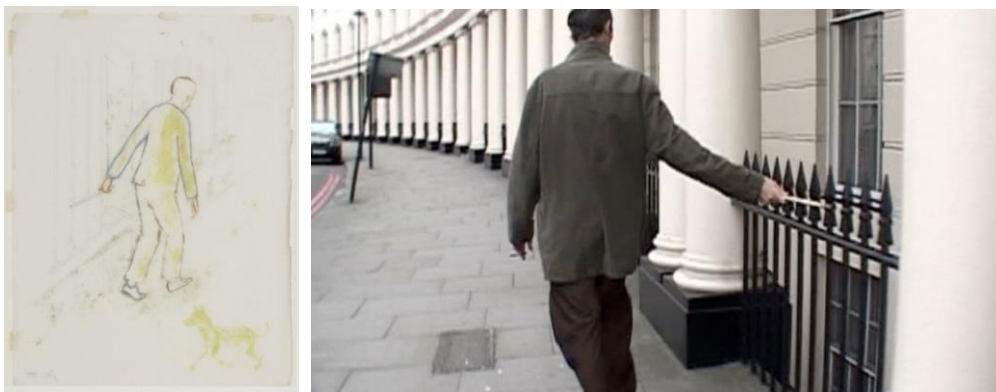
⁴⁰ BECKETT, Samuel. Máxima simplicidad y simetría. En: Esther FERRER. *Todas las variaciones son válidas, incluida esta* [en línea]. Madrid: Museo Reina Sofía: 2017. [Fecha de consulta: 28 de mayo de 2023] Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/esther-ferrer-todas-variaciones-son-validas-incluida-esta>. p. 148

⁴¹ ALÿS, F., y MEDINA, C. *Cuando la fe mueve montañas* [en línea] Turner, 2005 [fecha de consulta: 28 mayo 2023] Disponible en: <http://francisalys.com/books/WhenFaithMovesMountains.pdf> p. 95



[Fig. 64, izda.] Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas* (2002) Fotografía [Fig. 65, centro] Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas* (2002) dibujo sobre papel vegetal. [Fig. 66, dcha.] Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas* (2002) vídeo, 15' 09". [Enlace al vídeo](#)

La pintura de Alÿs enlaza con su performance de una manera similar a la mía. Suele usar el dibujo sencillo y esquematizado para describir situaciones absurdas, poéticas o surrealistas, como si parte de una maquinaria lógica se trataran. Seguramente muchas de sus performances partirán de estas pequeñas ideas o viceversa.

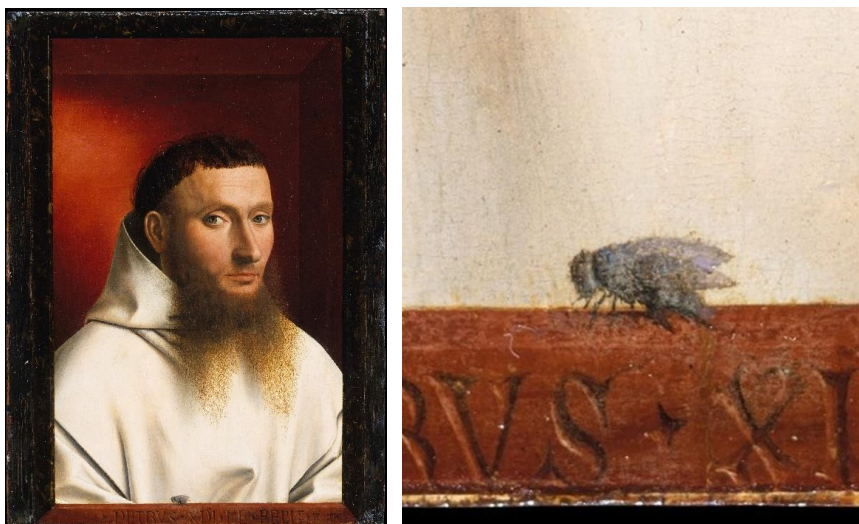


[Fig. 67, izda.] Francis Alÿs, *Sin Título* (1999) técnica mixta sobre papel de calco, 30 x 23 cm [Fig. 68, dcha.] Francis Alÿs, *Railings* (2004) Vídeo monocanal, 6'30" min

Para terminar nuestro viaje, me gustaría dedicar unos párrafos a la figura de la mosca en la pintura y qué papel tiene en el proyecto. En su libro *El detalle: para una historia cercana de la pintura*, Daniel Arasse dedica todo un capítulo a analizar la presencia de la mosca como detalle en la pintura desde Renacimiento, un icono bastante extendido en la pintura europea, especialmente en la pintura flamenca y el Barroco.

Como sabemos, en esta época, donde la representación mimética estaba más que conquistada, se llegó a un punto en el que se podía jugar a hacer confundir entre lo que era pintura y realidad. Tanto en la pintura primitiva flamenca como siglos después, este interés se vio reflejado en escenas donde las figuras parecen querer salir del cuadro. De hecho, como vemos en este *Retrato de un cartujo* (1446) de Petrus Christus, para hacer un trampantojo más creíble aún, el artista pintó una mosca con un extraordinario nivel de detalle. La mosca, por lo tanto, era un agente importantísimo en esta tarea: siendo un insecto de lo más ordinario, constituía nada menos que un enlace entre el mundo real y el representado; como apunta Arasse, "la mosca contribuía a designar el cuadro como pintura y artificio, denotando en su representación la eficacia de un

saber hacer.”⁴² De la misma forma, en mi obra ese enlace lo constituiría la cámara que he usado para tomar las imágenes, presentada en forma de catalejo o ventana.



[Fig. 69, izda.] Petrus Christus, *Retrato de un cartujo* (1446), óleo sobre tabla, 29,2 cm x 21,6 cm [Fig. 70, dcha.] Petrus Christus, *Retrato de un cartujo* (1446) detalle

No podemos ignorar la fuerte y variadísima carga simbólica que la mosca tiene. Aunque sus interpretaciones varían según la imagen en la que se encuentre, en muchas de ellas encontramos coincidencias que la relacionan con la muerte (*memento mori*) o la fugacidad del tiempo (*tempus fugit*). En mi caso más particular, las moscas en Ardales fueron un icono importante de esta temporalidad rural de la que hablaba, ya que proliferan especialmente en verano, momento en el que tenemos más tiempo para mirarlas volar “a la fresquita”.

Por último, me gustaría quedarme con la interpretación que Arasse hace de la mosca en este óleo de Petrus Christus. Y es que, según él, “la mosca puede pasar a ser una alusión a *De venustate mundo*, donde Dionisio el Cartujo describe la belleza del mundo como una jerarquía de bellezas cuyo escalón más humilde ocupan los insectos. Lejos de ser un *memento mori*, la mosca sería en ese caso testimonio de la universal belleza del mundo creado, tal como la describió Dionisio.”⁴³ La mosca sería por lo tanto una manera de representar la belleza de la vida en su conjunto, de manera en que todos los elementos están conectados y son interdependientes. Así, como apunta el haiku, también al otro lado del mundo, al matar la mosca, mato también la flor entre la hierba.

⁴² ARASSE, D, *op. cit.*, p.116

⁴³ *Íbid.* p.121

ANÁLISIS Y REFLEXIONES DEL PROYECTO

Este proyecto ha sido una exhaustiva y lenta investigación teórico-plástica que ha durado exactamente un año. En este año he sido testigo de gran cantidad de idas y venidas, que han configurado lo que finalmente es el proyecto, cuyo camino, aunque estaba más o menos delimitado, no ha sido ni mucho menos lineal. Así, aceptar las inconveniencias para rectificar, dejando de lado ideas preconcebidas y una excesiva identificación con mi obra, ha sido quizás el aprendizaje más valioso que me llevo.

Por otro lado, este es el trabajo artístico que más tiempo he dedicado hasta ahora. Eso ha sido, por un lado, un reto, ya que me ha sido difícil calcular los tiempos y la cantidad de trabajo invertidos. Pero por otro, me ha enseñado a comprometerme (o al menos lo he intentado) con una sola línea discursiva. Partiendo de ser una persona que encuentra interesante todo lo que le rodea, pararme a establecer una coherencia entre las piezas ha sido algo que activamente he tenido que regular, y eso me ha llevado a descartar ideas y obras empezadas. También he tenido que saber parar de sacar ideas nuevas y prestar más atención a las obras empezadas. Parar ha sido importante.

Aun así, me siento orgullosa de haber sabido reunir de alguna forma todos estos intereses y aprendizajes que he ido explorando y absorbiendo durante la carrera, en una obra coherente pero abierta a la multiplicidad, sin tener que renunciar, por ejemplo, a pintar por hacer performance, o a hacer vídeo por pintar. E igualmente, he terminado con una idea mucho más clara de lo que me gustaría hacer en el futuro y qué línea discursiva me gustaría seguir.

Para cerrar esta memoria, quiero hacer un apunte al gran componente afectivo y autobiográfico del que he partido. El verano de 2022 en Ardales supuso para mí un periodo de curación, en el que escapé de la ansiedad que la situación global, la ciudad, los estudios y mi situación personal me suponían, para sumergirme en un proyecto común, en consonancia con todo un pueblo. A pesar de venir de fuera, el pueblo me acogió desde el primer instante, demostrando una humanidad y cercanía que personalmente no había experimentado antes. Por eso, este trabajo ha sido una bonita forma de volver a ese recuerdo. Cogiendo higos... mirando por el balcón...

PRESUPUESTO

Artículo	Precio
Óleos	37,4
Imprimación (gesso, látex, acetato de polivinilo...)	46,3
Aguarrás	14,4
Barniz	13,4
Liquin 250ml	18,2
Bastidores y lienzos 2 x 1,5 m	146,4
Bastidores y lienzos 19 x 24 cm	26
Tablillas y listones 20 x 20 cm	66,5
Chapones 1 x 1,5 m	88
Revestimiento cerámico brillo 20 x 20 cm	13,5
Rotuladores para cerámica	8,2
Catalejo de segunda mano	35
Herramientas / miscelánea	29,31
TOTAL	542,61

CRONOGRAMA

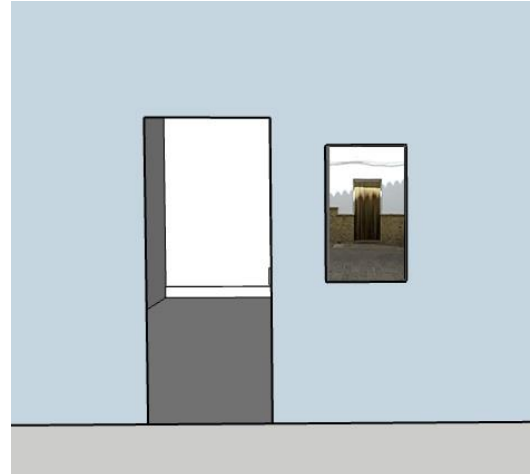
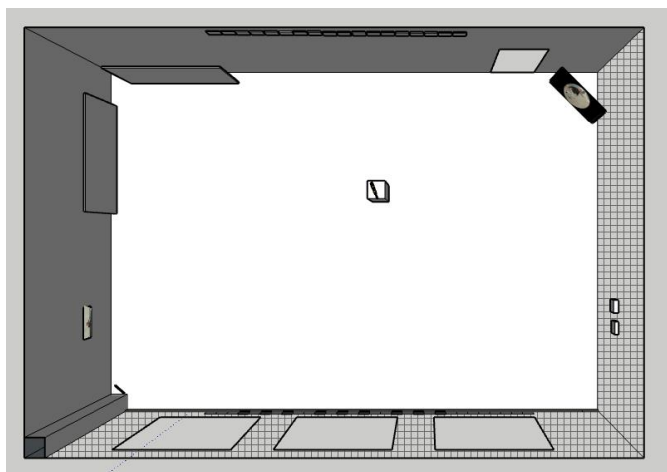
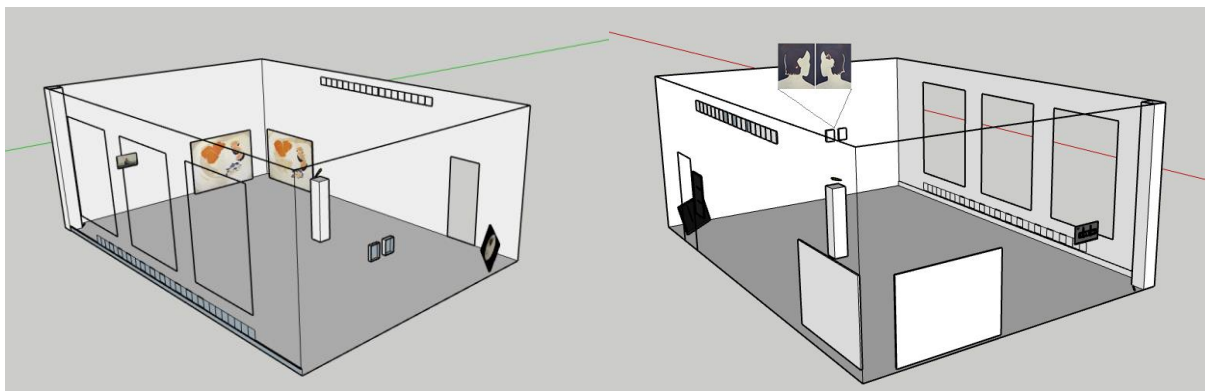
2022			2023								
JUL	AGO	SEP	OCT	NOV	DIC	ENE	FEB	MAR	ABR	MAY	JUN
			Investigación teórica								
Investigación plástica											
									Memoria		

PROYECTO DE EXHIBICIÓN

En esta página se muestra el proyecto de exhibición que mi tutor y yo decidimos como el más adecuado para que pueda comprenderse la relación profunda entre todas las piezas que conforman su montaje general como una ilusión de relato. Sin embargo, para que las piezas funcionasen en este espacio, tuvimos que descartar alguna de ellas y varias ideas, por ejemplo:

- La pieza *Haiku*, iba reproducirse en una pantalla situada en el suelo, apoyada en una pared, pero hubimos de sacarla de la selección final para poder articular el relato concreto que nos permitía la sala.

- *Cortina* se iba a proyectar junto a otras piezas a tamaño real, pero para ello hubiéramos necesitado cierta oscuridad en el espacio, que a su vez habría impedido visualizar bien el resto de las obras. En cambio, estará en una pantalla fuera de la sala, junto a la puerta, a modo de introducción.
- La versión original, primera, de la performance *La pausa del pirata*, está pensada como acción en directo, sin embargo, lo que en sala se presenta es una versión para vídeo, dada por las condiciones específicas de tiempo y espacios que este ámbito implica.
- Los dos cuadros de *Matar la mosca*, iban a colocarse uno frente a otro formando una diagonal de una esquina a otra de la sala, pero el fregadero que se encuentra en una de esas esquinas hubiera creado demasiadas interferencias con la obra.



Vista de la puerta desde el exterior

BIBLIOGRAFÍA

Libros y tesis

- ARASSE, D. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada, 2008.
- ARTAUD, A. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2015
- ARTERO, J. *La suspensión narrativa como acontecimiento en la vídeo-instalación. Aproximaciones desde la práctica artística* [en línea]. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2019 [Fecha de consulta 18 mayo 2023] Disponible en <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/19458>
- BAL, M. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac
- BAL, M. *Tiempos trastornados*. Madrid: Akal, 2016
- CAÑADAS, C. *El no-hacer como práctica artística. Estudio en torno a la hibridación entre Teología Negativa y práctica artística contemporánea: Producción Personal*. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Granada, 2021.
- COROMINAS, J. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana [en línea] Gredos. 1984 [fecha de consulta 28 de mayo de 2023]. Disponible en: <https://desocuparlapieza.files.wordpress.com/2016/02/corominas-joan-breve-diccionario-etimolc3b3gico-de-la-lengua-castellana.pdf>
- CRARY, J. *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Planeta. 2015.
- DE BINGEN, H. *Libro de obras divinas* [en línea] [Fecha de consulta 29 de mayo de 2023] Disponible en http://www.hildegardiana.es/5pdf/libro_obras_divinas.pdf
- DELEUZE, G. *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Valencia: Pre-Textos, 2005. p. 323
- HAN, Byung-Chul. *Filosofía del budismo zen*. Barcelona: Herder. 2019.
- MANZANO, A. *Haiku de las estaciones*. Madrid: Hiperión. 2016.
- MEILLET, A., y ERNOUT, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots* [en línea] Klincksieck. 2001 [fecha de consulta 28 de mayo 2023] en <https://archive.org/details/DictionnaireEtymologiqueDeLaLangueLatine/mode/2up?view=theater>
- NIETZSCHE, F. *Sobre la música y la palabra* [en línea] [Fecha de consulta: 28 de mayo de 2023] Disponible en: [https://aprendizaje.mec.edu.py/dw-recursos/system/content/0c59c97/content/Nietzsche,%20Friedrich%20\(1844-1900\)/Nietzsche,%20Friedrich%20-%20Musica%20y%20palabra.pdf](https://aprendizaje.mec.edu.py/dw-recursos/system/content/0c59c97/content/Nietzsche,%20Friedrich%20(1844-1900)/Nietzsche,%20Friedrich%20-%20Musica%20y%20palabra.pdf) p.1
- SPERANZA, G. *Cronografías: arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Anagrama: 2016
- STOICHITA, V. I. *El efecto Sherlock Holmes. Variaciones de la mirada de Manet a Hitchcock*. Madrid: Cátedra, 2018.
- STOICHITA, V. *Ver y no ver*. Madrid: Siruela. 2005

Catálogos artísticos

- ALÿS, F. *Le temps du sommeil* [en línea] Secession. [fecha de consulta 4 de mayo de 2023]. Disponible en <http://francisalys.com/books/Le-temps-du-sommeil-full.pdf>

ALÿS, F., y MEDINA, C. *Cuando la fe mueve montañas* [en línea] Turner, 2005 [fecha de consulta: 28 mayo 2023] Disponible en: <http://francisalys.com/books/WhenFaithMovesMountains.pdf>

COBO, C y FRANCÉS, F. *Out of frame: Chema Cobo*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga: 2009.

EICHLER, PRZYWARA, A., & HEISER, J. *Wilhelm Sasnal*. Phaidon: 2011

FERRER, E. *Todas las variaciones son válidas, incluida esta* [en línea]. Madrid: Museo Reina Sofía: 2017. [Fecha de consulta: 28 de mayo de 2023] Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/esther-ferrer-todas-variaciones-son-validas-incluida-esta> p. 148

LEAL, M. *Cocodrilos en la pista: estudio para una pieza Camp /c Miki Leal*. Centro de Arte Caja de Burgos: 2019.

MUYBRIDGE, E. y ADAM, H. C. *Eadweard Muybridge: the human and animal locomotion photographs*. Taschen: 2010.

ROSENTHAL, M., PRATHER M., ALTE-VEER, I. *Regarding Warhol: sixty artists, fifty years* [en línea]. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2012, [fecha de consulta 25 mayo 2023] Disponible en: https://books.google.es/books?id=FTSLCLiRV84C&printsec=frontcover&redir_esc=y&hl=fr#v=onepage&q=tuymans&f=true

SASNAL, W. y FRANCÉS, F. *Wilhelm Sasnal*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga: 2009.

TODOLÍ, V., ENGUITA, N., DEAN, T., CROWHURST, S., y GROENENBOOM, R. *De mar en mar: the sea works of Tacita Dean*. Fundación Botín: 2013

VALVERDE, J.L. *Maryon park* [en línea] 2018 [fecha de consulta 20 mayo 2023] Disponible en: https://issuu.com/facultadbellasartemalaga/docs/francisco_javier_valverde_maryon_pa

Revistas

MAILLO, L. "De la autopoiesis a la disolución de la identidad mediante la práctica artística: una exploración estética y performativa". *Savoirs en prisme*. 2021, No. 13, pp. 121-136

KANTOR, J. "The Tuymans Effect: Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost, Magnus Von Plessen". *Artforum International* [en línea]. 2004, vol. 43 no. 3 [Fecha de consulta 4 de mayo de 2023] en <https://www.artforum.com/print/200409/the-tuymans-effect-wilhelm-sasnal-eberhard-havekost-magnus-von-plessen-7810>

Sitios web

Another pa amb tomàquet [en línea] [Fecha de consulta 29 de mayo de 2023] Disponible en: <https://www.laribot.com/work/17>

Cesare Viel. «Cuerpos extraños» [en línea] [Fecha de consulta 4 junio 2023] Disponible en: <https://centrepompidou-malaga.eu/event/cesare-viel-cuerpos-extranos/>

Mariachi 17 [en línea] [Fecha de consulta 29 de mayo de 2023] Disponible en: <https://www.laribot.com/work/6>

Tacita Dean. The Green Ray from The Sun Quartet 2001. MoMA [en línea] [Fecha de consulta 29 de mayo de 2023] Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/110983>

Traveling Olga / Traveling Gilles [en línea] [Fecha de consulta 29 de mayo de 2023] Disponible en: <https://www.laribot.com/work/15>

UbuWeb [en línea] [Fecha de consulta 8 junio 2023] <https://ubu.com/index.html>

Películas

American Beauty. Dirigida por Sam MENDES, guion de Alan BALL. [EE. UU.]: DreamWorks SKG, 1999.

Banshun. Dirigida por Yasujirō OZU, guión de Kazuo HIROTSU, Kogo NODA y Yasujirō OZU. [Japón]: Shôchiku, 1949.

Blow up. Dirigida por Michelangelo ANTONIONI, guión de Tonino GUERRA, Michelangelo ANTONIONI, cuento de Julio CORTÁZAR. [Reino Unido]: Metro-Goldwyn-Mayer, Bridge Films, 1966.

Offret. Dirigida por Andréi TARKOVSKY, guión de Andréi TARKOVSKY. [Suecia]: Argos Films, Svenka Filminsti-tutet, 1986.

Rear Window. Dirigida por Alfred HITCHCOCK, guión de John Michael HAYES, historia de Cornell WOOLRICH. [EE. UU.]: Paramount Pictures, 1954.

Tokyo monogatari. Dirigida por Yasujirō OZU, guión de Yasujirō OZU y Kogo NODA. [Japón]: Shôchiku, 1953.

Imágenes

[Fig. 9] ALÿS, F. Le temps du sommeil [en línea] Secession. [fecha de consulta 4 de mayo de 2023].

Disponible en <http://francisalys.com/books/Le-temps-du-sommeil-full.pdf> p. 18

[Fig. 11 y 12] GOMBRICH, E. H. *Historia del Arte*. Madrid: Random House Mondadori, 2006. p. 253

[Fig. 13] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sasnal-untitled-a-t11915>

[Fig. 14] <https://www.antonkerngallery.com/zh/exhibitions/90/works/artworks-15342-wilhelm-sasnal-marine-le-pen-2012/>

[Fig. 16] VALVERDE, J.L. *Maryon park* [en línea] 2018 [fecha de consulta 20 mayo 2023] Disponible en:

https://issuu.com/facultadbellasartesmalaga/docs/francisco_javier_valverde_maryon_pa p. 25

[Fig. 18] <https://scottdistillery.medium.com/great-scene-american-beauty-437302a1a16a>

[Fig. 19] ARTERO, J. La suspensión narrativa como acontecimiento en la vídeo-instalación Aproximaciones desde la práctica artística [en línea]. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2019 [Fecha de consulta 18 mayo 2023] Disponible en <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/19458> p. 245

[Fig. 20] <https://www.moma.org/collection/works/303039>

[Fig. 21] <https://www.303gallery.com/gallery-exhibitions/rodney-graham6/video?view=slider>

[Fig. 22] <http://www.leilahellergallery.com/exhibitions/robert-wilson-video-portraits?view=slider#7>

[Fig. 23] <http://www.martianson.net/castellano/index.php?/archivos/langoisse-du-gardien-de-but-au-moment-du-penalty/>

[Fig. 27] PÉREZ, A. Haikus clásicos y modernos. Málaga: Air. p.16

[Fig. 33] <https://historia-arte.com/obras/dinamismo-de-perro-con-correa>

[Fig. 34] <https://estherferrer.fr/es/obras/en-movimiento/film-performance>

[Fig. 35] <https://www.itsliquid.com/ronihorn-youaretheweather.html>

[Fig. 38] <https://www.jotdown.es/2015/09/si-van-a-londres-y-solo-pueden-ver-una-cosa-que-sea-blow-up/>

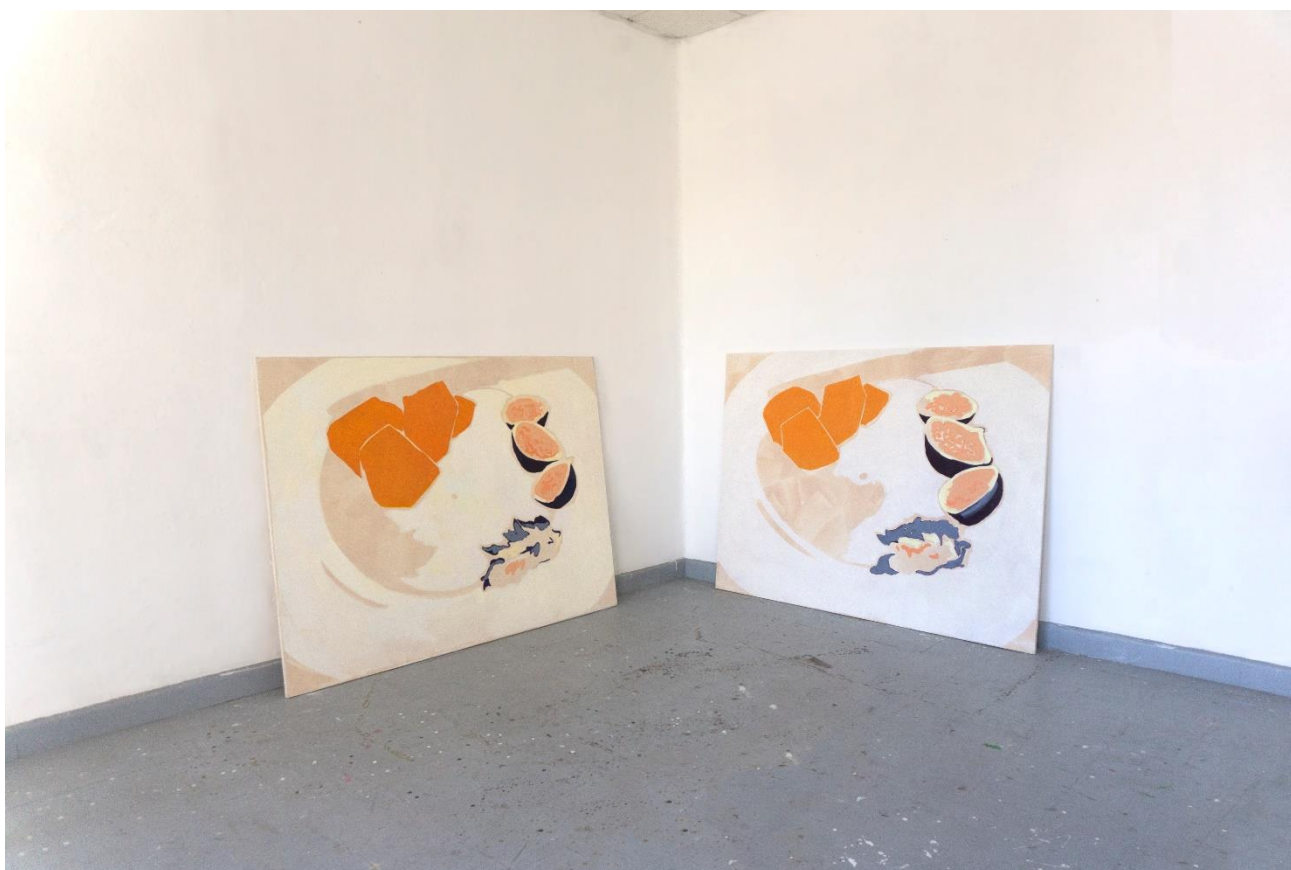
[Fig. 39] <https://www.espinof.com/criticas/alfred-hitchcock-la-ventana-indiscreta-el-punto-de-vista>

[Fig. 42] <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/667796>

- [Fig. 43] <https://artimage.org.uk/6129/andy-warhol/ambulance-disaster--1964>
- [Fig. 48] <https://www.ecib.es/camerastylo/2020/01/08/cuentos-de-tokio-de-yasujiro-ozu/>
- [Fig. 50] STOICHITA, V. I. *El efecto Sherlock Holmes. Variaciones de la mirada de Manet a Hitchcock*. Madrid: Cátedra, 2018.p. 46
- [Fig. 52] <https://www.laribot.com/work/17>
- [Fig. 54] <https://www.moma.org/collection/works/110983>
- [Fig. 55 y 56] <https://www.instagram.com/deliaboyano/>
- [Fig. 58] AIZPURU, M [et. al.] *Esther Ferrer. Ekintzatik objektura, objektutik ekintzara. De la acción al objeto y viceversa*. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, 1997. p. 102
- [Fig. 64] Alÿs, F., y Medina, C. (2005). *Cuando la fe mueve montañas*. Turner, pp. 172-173
- [Fig. 65] Alÿs, F., y Medina, C. (2005). *Cuando la fe mueve montañas*. Turner, pp. 24-25
- [Fig. 66] <https://vimeo.com/130921402?login=true>
- [Fig. 67] <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/L2011.54/>
- [Fig. 68] <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/L2010.138/>
- [Fig. 69 y 70] https://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_un_cartujo

ANEXO

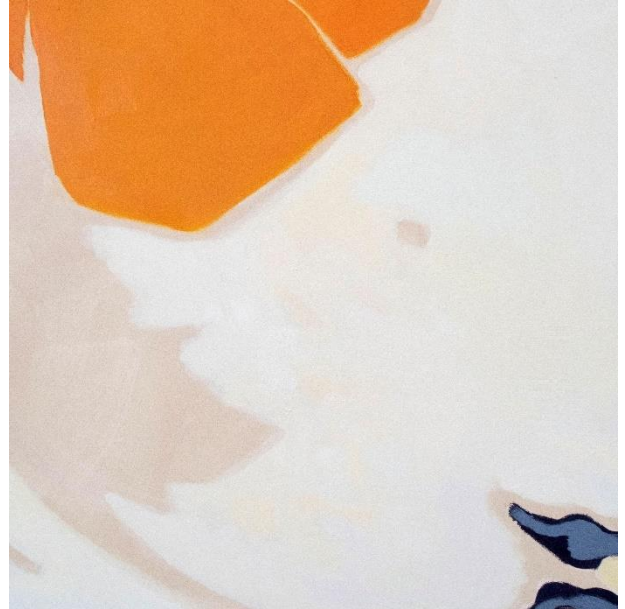
a. Piezas en exhibición



Desayuno (still life)

Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm

2023







Caballo a las 12:26.

Instalación. 16 piezas, óleo sobre tabla, 20 x 20 cm; construcción en madera y objeto, 165 x 34 x 34 cm

2023







Cortina

Vídeo. 5' (en bucle)

2023

[Enlace al vídeo](#)



Matar la mosca

Óleo sobre lienzo, 30 x 24 cm

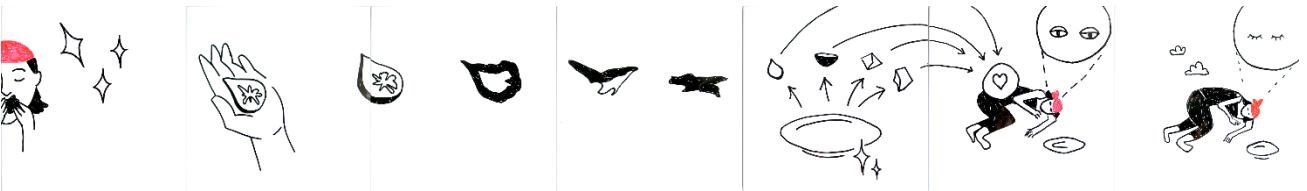
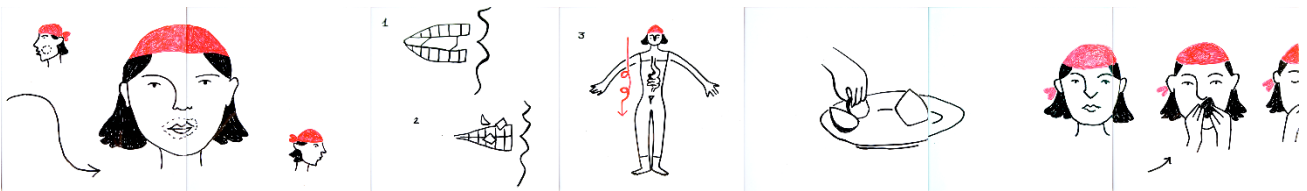
2023



Manual para la pausa

Instalación, dibujo en 35 losas cerámicas de 20 x 20 cm c/u, instaladas en línea (7 m).

2023





La pausa del pirata

Performance. Vídeo con sonido, 8'22" (en bucle)

2023

[Enlace al vídeo](#)



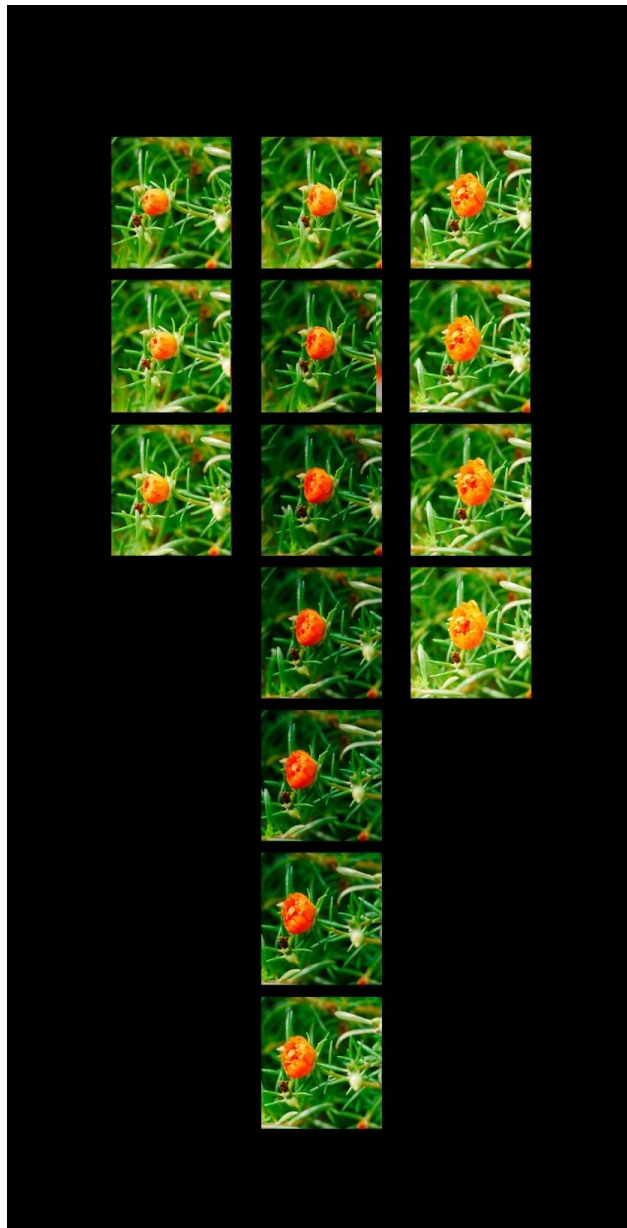
Mirar al sol

Videoperformance. Vídeo con sonido, 1'26" (en bucle).

2023

[Enlace al vídeo](#)

b. Pieza fuera de exhibición



Haiku

Vídeo con sonido, 2'32" (en bucle).

2023

[Enlace al vídeo](#)



Instalación en el Jardín Botánico de la UMA

