

# Irene Fernández Serrano

Trabajo de Fin de Grado

/

Tutora: Inmaculada Lucía Villagrán Arroyal

Facultad de Bellas Artes

/

Universidad de Málaga

/

2024-2025

## 1500239. *Del objeto al sujeto*



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA





*A mis perras, quienes jamás se han  
separado de mi lado y seguirán conmigo  
para siempre en mi memoria.*



# ÍNDICE

4.3. ARTE COMO RESPUESTA AL TRABAJO BASURA

42

1

# *RESUMEN*

El presente Trabajo de fin de grado se conforma como un libro de artista en clave de archivo que trabaja de manera autobiográfica un momento concreto de mi vida mediante la recopilación, acumulación y reorganización de recuerdos como respuesta a una realidad social y laboral precaria.

Recoge mi historia como trabajadora de manera anacrónica, construyendo esa narración mediante experiencias propias reales y objetos recuperados de personas transitorias. Además, concibe un juego de realidades que, de manera conjunta, crean una completamente nueva en la que la identidad es desdibujada y reconstruida.

Propongo con este proyecto la creación de una serie de obras recogidas en un mismo álbum que aúnen el dibujo, la fotografía y el objeto encontrado, aventurándome a indagar en un equilibrio compositivo entre diferentes lenguajes plásticos y visuales.

LIBRO DE ARTISTA; ARCHIVO; COLLAGE; NARRACIÓN AUTOBIOGRÁFICA;  
COMPOSICIÓN: OBJETO ENCONTRADO; APROPIACIÓN; RECOPIACIÓN;  
NOSTALGIA; TRABAJO BASURA

# 1 *ABSTRACT*

This dissertation consists of an artist's book framed as an archive that works as an autobiography of a specific moment of my life through the resorts of collection, accumulation and reorganization of memories as a response to my precarious social and work life.

It collects my stories as a worker in an anachronistic way, constructing this narration through my real experiences and objects recovered from transitory people. It also conceives a game of realities that, altogether, create a completely new one in which my own identity is blurred and reconstructed.

This project brings forward the collection of a series of works presented in the same album, combining drawings, photographs and found objects, venturing into a compositional balance between different visual and plastic languages.

ARTIST'S BOOK; ARCHIVE; COLLAGE; AUTOBIOGRAPHICAL NARRATIVE;  
COMPOSSITION: FOUND OBJECT; APPROPRIATION; COMPILATION; NOSTALGIA;  
BULLSHIT JOBS

## 2 *IDEA*

Soy de aquellas personas que recuerdan su infancia con un sentimiento bastante agrisado. No me faltaban juguetes o espacios para crear e imaginar, pero a menudo no tenía con quién compartir esa ilusión. La soledad se convertía en mi fiel compañera de juegos más de lo que hubiera preferido, y, como refugio, surgió la necesidad de convertir esos juguetes en objetos preciados, dignos de proteger y mantener prístinos, además de, debido a la necesidad de sentirme acompañada, llevármelos conmigo allá donde fuera.

Conforme crecía y mis gustos maduraban, mis necesidades en mis tesoros también cambiaban. Tendría seis años la primera vez que titubeé a la hora de elegir un juguete que me acompañara en el día por una razón más allá del cariño que le tuviera. Dónde lo encontré, quién me lo dio, con quién lo intercambié y por qué, su color, su forma, su tamaño, su sugerencia... eran dudas que me asaltaban y tenía que resolver. Definir el valor de un objeto según estos parámetros me causaba curiosidad y, de cierta manera, me otorgaba más estímulo que jugar e interactuar con el mismo.

Fui una niña de los 2000 y ferviente seguidora de cualquier moda que llegara a mi colegio. En concreto recuerdo con mucho cariño y nostalgia los álbumes de pegatinas: maleables, con formas y colores sugerentes, de tamaño reducido y

fácilmente transportable en la mochila y, lo más importante, eran intercambiables, lo que permitía involucrar a otra persona en mi mundo de juegos. Con ellos disfrutaba el poder llevar la idea del listado y organización a un formato físico y con mayor profundidad a la que acostumbraba.

Lo que se manifestaba en mi mente, de repente, se volvía tangible ante mis ojos. Prácticamente, desde entonces, he seguido el mismo hilo conductor. Mi forma de abordar cualquier cosa en la vida se ha basado en análisis, cribados y ordenación, fenómeno que yo misma definía como fascinación. Fascinación por el orden, la recopilación, el esquema, la meticulosidad, la colección y la selección, además de la admiración por lo pequeño, menudo y minúsculo.

Recuerdo de manera similar a mi niñez el momento en el que me adentré por primera vez en el mundo laboral. Estaba en el tercer año de una carrera con muchos gastos, con necesidad de independencia económica y navegando el cómo enfrentarme a nuevos problemas de la vida adulta.

Me reclutaron en una empresa de trajes de caballero, sin mucha clientela, pero exquisita. Todo debía ser perfecto, incluida yo misma. El suelo de madera natural inundaba todo y continuaba por las paredes en forma de cubículos y armarios hasta las molduras del techo, la moqueta azul oscuro de la zona de probadores casaba sorprendentemente bien con las cortinas tupidas en terciopelo verde y el almacén con estanterías móviles me hacía sentir como una archivera.

Destaco muchos paralelismos entre mi infancia y el tiempo que pasé en la tienda.

Tenía buen sueldo, estaba a gusto, pero, de nuevo, estaba sola.

A veces los días pasaban tan insulsos que se hacían insoportables. Horas y horas, día tras día sin mantener una conversación real hasta el punto de abstraerme en mí misma.

La política empresarial propia del *retail* tampoco ayudaba. No te puedes salir del papel. No hay espacio para el crecimiento personal, y sumergirse en el abismo que significa trabajar en una *Big Corporation* donde no eres absolutamente nada para ellos, un mero número, deja mella. Vives por y para trabajar.

Sin embargo, siempre llega el momento en el que te das cuenta de que estás totalmente deshumanizado, que no eres más que un peón y que te ha privado de tu identidad y esencia. Yo lo hice cuando empecé a fingir que volvía a ser una niña jugando a las dependientas con la caja registradora de Barbie que le regalaron a mi hermana de pequeña, simplemente para poder terminar mi jornada sin tener un brote psicótico. Estaba anestesiada, como quien recurre a las drogas o al alcohol.

Tal fue el punto de inflexión en mi vida que volví a refugiarme en mis quehaceres infantiles. Encontré, de nuevo, refugio en obsesionarme con pequeñas cosas que me iba encontrando. Volvieron esas inquietudes que yacían dormidas, aunque con la diferencia de que comprendía ahora desde una perspectiva adulta que lo que yo misma definía como fascinación no había sido más que una forma de escapismo. No era más que un recurso que utilizaba para intentar sobrellevar las carencias arrastradas de mi infancia. Me aferraba a esa sensación de tener orden y control completo sobre algo en mi vida como el ancla de un barco a la deriva, por lo que decidí trabajarlo desde otra visión, esta vez siendo plenamente consciente de mi situación y basándome en el conocimiento y la admiración genuinos.

Como consecuencia de este pacto corporativo en el que mis servicios, a menudo, se confundían con servidumbre, mi respuesta lógica fue la reivindicación y el desdibuje de la línea entre lo personal y laboral más allá de lo que de normal se aprovechan las empresas. Comencé a robar mi tiempo de vuelta.

Fue en horario laboral cuando surgieron los primeros planteamientos de este proyecto bajo una premisa de la vida entendida no como aquello que escapa y debemos correr tras ella, sino dejando que la misma te encuentre a ti.

Me atraía la idea de poder encontrar consuelo e interés en momentos, pensamientos y objetos del día a día en los recovecos existencialistas de dentro de la burbuja corporativa, de manera crítica sin romantizar la situación.

Lo planteé como una autobiografía visual de este periodo concreto basado en narrativas personales y la apropiación del imaginario *retail*; un pastiche mental que funciona a su vez como un libro personal de hojas de reclamaciones, y que, además, se conforma como una representación visual del tiempo robado.

### 3

# TRABAJOS PREVIOS

Para entender la naturaleza del proyecto es necesario hacer una revisión de los hilos conductivos que me han traído hasta aquí. La línea de investigación nace, como a tantas de mis compañeras y compañeros, en tercero de carrera. Este punto de salida marcaría mi enfoque artístico hasta alcanzar su madurez, partiendo de una motivación que surge como necesidad personal de desprenderme y desligarme de límites autoimpuestos derivados de años buscando la aprobación académica y familiar.

Por primera vez, me topaba con una pared que no me permitía trabajar de manera tan cuadriculada y esquemática como la que acostumbraba, lo que derivó en sentir que perdía totalmente el control y, por lo tanto, el rumbo. Sentirme perdida se traducía en mi cabeza como perder todo el valor y respeto que tenía como persona y artista, lo que me llevó a una reflexión profunda en la que atacaba mis inseguridades de raíz, siendo el primer paso el entender que no debería tratarme a mí misma de esa manera y comprendiendo lo dañinos que pueden llegar a ser este tipo de pensamientos.

En el proyecto final de la asignatura *Estrategias del Dibujo Contemporáneo* comencé ese camino de deconstrucción empezando con pequeños ejercicios que, aunque en

un principio no funcionaban, poco a poco mostraban la desligadura que buscaba (Fig. 1 y 2). Apoyándome en *The Drawing Projects (1999)* (Fig. 3)<sup>1</sup> llegué a darme cuenta de que, al dejar la mano más suelta, creaba símbolos y trazos de manera semiautomática, mientras liberaba la tensión que, al limitarme, acumulaba en la mano. Este fenómeno lo analicé a través de las palabras de Walter Benjamin, entendiéndolo que el dibujo no se trata de una ventana al mundo, sino que es un instrumento que nos ayuda a entender nuestro sitio en el universo. Que no es una herramienta para expresar nuestros sentimientos, sino que es un sentimiento en sí mismo, y yo sentía que mis dibujos expresaban una parte de mí que era incapaz de salir a la superficie de otro modo<sup>2</sup>.



Fig. 1 Fuente propia S/N (2019)

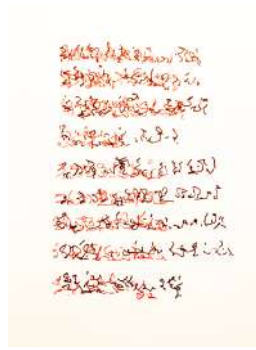


Fig. 2 Fuente propia S/N (2019)



Fig. 3 *The Drawing Projects (1999)*

Toma lugar, entonces, el concepto del subconsciente en mi obra. Entendiéndolo, pues, que dibujar es el medio más inmediato de expresión de aquello que no podemos externalizar mediante otros lenguajes, ¿debía suponer que se trataba de mi yo interior manifestándose por medio de esos símbolos? (Fig. 4, 5 y 6).

1. Mick Maslen y Jack Southern, *The Drawing Projects: An Exploration of the Language of Drawing* (Londres: Black Dog Publishing, 1999), p. 66-67.

2. Walter Benjamin, "Sobre la pintura, o: el signo y la mancha" en *Obras. Libro 2/Vol. 2*, trad. Jorge Navarro (España: Abada Editores, 2009).

Jean Fisher ya había pensado en ello cuando dijo que *dibujar nunca es una transcripción del pensamiento (en el sentido de la escritura) sino más bien una formulación o elaboración del pensamiento mismo en el instante mismo en que se traduce a sí mismo en imagen*<sup>3</sup>. Tomando como fuerte referente a Cy Twombly, ya que a menudo esa conexión entre el dibujo y el pensamiento se hace evidente en su obra, seguí ideando propuestas<sup>4</sup>.

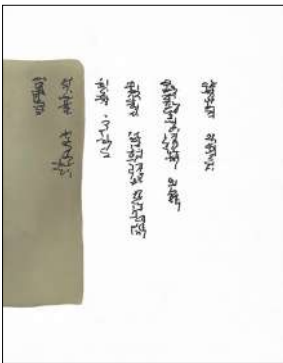


Fig. 4 Fuente propia S/N (2019)



Fig. 5 Fuente propia S/N (2019)



Fig. 6 Fuente propia S/N (2019)

En la asignatura *Proyectos Artísticos I* decidí explorar estos aspectos paralelamente con mi trabajo en la tienda, indagando y aterrizando en un existencialismo estrechamente ligado a mi situación como objeto de consumo capitalista, de la mano de Sartre<sup>5</sup>.

Empecé a obsesionarme, concretamente, con la idea de que tenía falso libre albedrío en mi día a día, por lo que probé a ver si podía extrapolar esta situación al dibujo como vía de escape a mi subconsciente maniatado. Llevé a cabo una serie de dibujos en los que trabajé una exploración entre el juego espacial y el contenido

---

3. Avis Newman, *The Stage of Drawing: gesture and act*, op. cit. Jean Fisher (Nueva York, Tate, 2003), p. 221-22.

4. Kirk Varnedoe y Cy Twombly, *Cy Twombly: A retrospective* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1994).

5. Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, trad. Carmen Llerena del Castillo (Barcelona: Edhasa, 2006).

que va más allá de lo gestual, tomando gran consideración y dirigiendo la atención al cuidado de la intensidad y modulación del trazo (Fig. 7, 8, 9 y 10).



Fig. 7 Fuente propia  
S/N (2020)

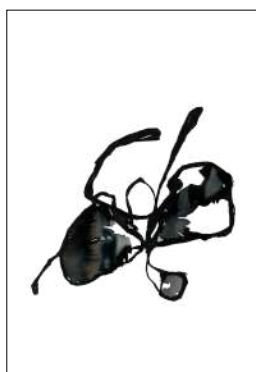


Fig. 8 Fuente propia  
S/N (2020)



Fig. 9 Fuente propia  
S/N (2020)



Fig. 10 Fuente propia  
S/N (2020)

Dos años después, tras asistir a la asignatura *Análisis de Proyectos Artísticos*, quedé fascinada con el concepto de juego en la obra artística, introduciendo entonces a Gadamer como gran pilar en mi investigación plástica. El autor hablaría del juego como el modo de ser de la propia obra de arte, proponiendo el arte como lugar de conocimiento, y para ello centraría su análisis en la obra de arte como lugar genuino del juego, independiente de la subjetividad de la conciencia estética. Es decir, que al igual que en el juego el sujeto es el juego, en la obra de arte el sujeto es ella misma y no la conciencia del intérprete<sup>6</sup>.

Como derivado de todo ello, la ausencia de objetivo final se convertiría, entonces, en un aspecto esencial en mi obra. Entendí que no estaba trabajando en sucesiones de movimientos que condujeran a una resolución final, sino que el vaivén suponía una repetición que se resolvía en sí misma, en su propia continuidad discontinua de lo que va y viene (Fig. 11). Ese vaivén suponía una repetición de lo que nunca

---

6. Hans-Georg Gadamer, *Hermenéutica, estética e historia*, trad. Constantino Ruiz-Garrido (España: Ediciones Sígueme, 2013).

es igual; un juego que es la pura realización del movimiento, y su pureza vendría determinada, precisamente, por la ausencia de subjetividad del jugador.



Fig. 11 Fuente propia S/N  
(2022)



Fig. 12 Joan Miró, *Blanco y negro VII* (1973)

Me resultaba muy interesante y sugerente lo abigarrado y la acumulación del trazo, y buscar ese equilibrio entre entender o no entender el dibujo, proponiendo una imagen cuya lectura sea al gusto del observador, así como la impulsividad creativa expresada en trazos sueltos y espontáneos, concepto heredado de las vanguardias<sup>7</sup> (Fig. 13, 14, 15 y 16).

Al igual que Sinéad Spelman, comencé trazando una línea de origen sin idea preconcebida, de la que surgía la obra que se iba construyendo en sí misma<sup>8</sup>. El proyecto se realizó en su totalidad conforme se iba trabajando, ya que se tomaron decisiones sobre la marcha. No se debía ir muy rápido (por las características propias del material) ni muy lento, puesto que te permitiría pensar mucho el siguiente

---

7. Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 2ª ed. (España: Alianza Editorial, 2002).

8. Javier Pérez, "Sinéad Spelman, artista visual", *elDiario.es*, 18 de enero de 2025, [https://www.eldiario.es/catalunya/sinead-spelman-artista-visual-artista-no-alquilar-local-barcelona\\_1\\_11963887.htm](https://www.eldiario.es/catalunya/sinead-spelman-artista-visual-artista-no-alquilar-local-barcelona_1_11963887.htm) (consultado 20/04/2025).

paso. Además, era necesario encontrar un momento (consciente e inconsciente) adecuado para dibujar.

Este tipo de dibujo, como ya se ha comentado, se resuelve en sí mismo, y se caracteriza por esa semi-invisibilidad, semi-inteligibilidad y semi-transparencia de cosas que entran y salen. Es decir, que juegan. El dibujo, por lo tanto, se convertiría en un metalenguaje que podría ser considerado garabato infantil, solo que no buscaba la mimesis estética o plástica, sino recordar, vivir y experimentar la emoción y la diversión del propio hacer y dibujar.



Fig. 13 Fuente propia  
S/N (2022)

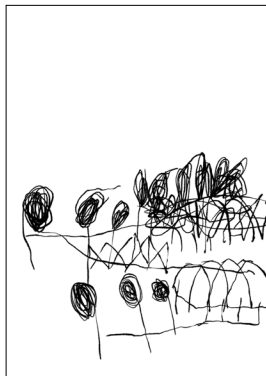


Fig. 14 Fuente propia  
S/N (2022)



Fig. 15 Fuente propia  
S/N (2022)

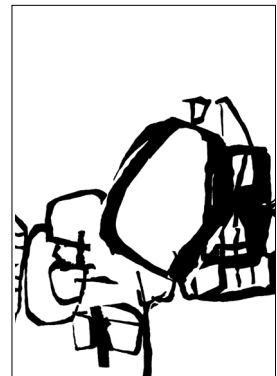


Fig. 16 Fuente propia  
S/N (2022)

Como último trabajo interesante con un buen hilo del que tirar, destacaría el proyecto final de la asignatura de *Fotografía*, en el que, tanto registro como concepto, cambian radicalmente. Dicho proyecto partiría del concepto principal del objeto encontrado, con el propósito de crear un archivo de objetos sin dueño mediante el recurso cartográfico de los mapas, tanto reales como inventados, gracias a los programas *Street View* y *Google Earth*. A fin de ser una obra colección-archivo idealizada, dotaría de las características de la catalogación, geolocalización, apropiacionismo y trabajo a la inversa (primero encontrar el objeto y luego localizar el lugar de origen) (Fig. 17 y 18).

Manteniendo una clara conexión entre lo contado, lo encontrado, el lugar y el medio, canalizaría la posición de un Dios, construyendo, a mi antojo, la realidad.



Fig.17 Fuente propia, *Pin* (2023)



Fig.18 Fuente propia, *Ecografía* (2023)

En cuanto a la preferencia de usar capturas de *Street View*, se debe a que de manera muy directa recuerdan y se asemejan a los gráficos de videojuegos antiguos de mundo abierto, de baja resolución y *fps*, lo que me remitiría al juego de generar la propia realidad.

En definitiva, este proyecto desdibujaba la línea entre la realidad y ficción, haciendo imaginar y fantasear al espectador con que todos y cada uno de los objetos pertenecían a una misma persona en diferentes etapas de su vida, haciendo pensar que las anécdotas eran reales en su totalidad y que esa persona podría, incluso, haber sido yo.

Con este proyecto, me adentré por primera vez en introducir el objeto encontrado que tanto me fascinaba en el ámbito artístico, así como mi primer acercamiento al collage, recursos que han acabado influenciado profundamente este TFG.

## 4

# *INVESTIGACIÓN TEÓRICO-CONCEPTUAL*

## *4.1. EL LIBRO DE ARTISTA*

La hoja de papel se había conformado como el epicentro artístico en mi obra desde hacía años, por lo que lo natural en mi fue seguir trabajándola, al igual que el dibujo. Sin embargo, concebir el proyecto como un libro de artista también surgió de manera orgánica. Influenciada por aquellos álbumes de pegatinas de mi infancia antes mencionados, inconscientemente buscaba replicar esa estética y sensación de organización sin entender hasta mucho después que el motor de inspiración también residía en querer introducir a otras personas en mi juego, tal y como comenta Haro al decir que *un libro se crea para que participen al menos dos personas, el que lo crea y el que lo abrirá, volverá sus páginas, mirará, leerá...*<sup>9</sup>, resaltando así el discurso plástico en el sentido lúdico que aporta el libro-arte a la obra al prestarse a ser tocado, olido, sentido, manipulado y visto, y acuciando, además, su carácter participativo al promover una comunicación directa entre el

---

9. Salvador Haro González, *Treinta y un libro de artista* (Fundación Museo Grabado Español Contemporáneo, 2013), p. 28.

artista y el espectador-lector.

Conocemos que, como respuesta a evitar perder la memoria sobre lo ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial, el libro, de la mano de las vanguardias del siglo XX, adoptó la figura idónea para retratar la realidad tanto global, política y social como artística<sup>10</sup>.

En cuanto a su definición, Clara Isabel Rendón Morillo, en su TFG 418.

*Reescribiendo el pasado (2015)*, afirma que *el libro de artista no es solo un libro, ni un mero soporte para la obra, sino que este formato tiene su propia especificidad que lo caracteriza como obra de arte*<sup>11</sup>, concepto apoyado en las palabras de José Emilio Antón al decir que *el libro es una forma de expresión realizada en su mayor parte o en su totalidad por un artista plástico, como una simbiosis de múltiples posibles combinaciones de distintos lenguajes y sistemas de comunicación*<sup>12</sup>.

Utilizando el libro, por lo tanto, no solo como medio sino como idea, es comprendido y visto por el mundo del arte como un medio para revelar ideologías estéticas mediante el uso de diferentes formatos, materiales y técnicas, y es que artistas como Munari, Sol LeWitt, Max Ernst o El Lissitzky, entre otros muchos, vieron en él una vía de comunicación y expresión mediante el que experimentar matéria y simbólicamente.

---

10. Andrea Palomo Chiarlones, "El libro de artista como objeto de expresión y creación" (Trabajo fin de máster, Universidad de La Laguna, 2019), p. 28, <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/17496/EL%20LIBRO%20DE%20ARTISTA%20COMO%20OBJETO%20DE%20EXPRESION%20Y%20CREACION.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

11. Clara Isabel Rendón Morillo, "418. Reescribiendo el pasado" (Trabajo fin de grado, Universidad de Málaga, 2015), 6, <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/11027/Rend%c3%b3n%20Morillo%2c%20Clara%20Isabel.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

12. Íbidem, p. 6.

Asimismo, Andrea Palomo Chiarlones en su TFM *El libro de artista como objeto de expresión y creación (2019)*, relata que *para definir este abanico de posibilidades que asumen los libros, el especialista en libros de artista Clive Phillpot y el escritor y editor mexicano Ulises Carrión (1941-1989) crearon el término de bookwork para denominar los artworks in bookform*<sup>13</sup>. De esta manera, se conseguía separar las obras de los documentos con el fin de dar por finalizada la imprecisión del término libro de artista, ayudando así a asentar las bases de la diferenciación entre el libro como obra de arte y el libro como documento histórico: *así como la definición de libros de artista que a su vez documentan los procesos de creación de un libro-objeto o libros que parten de la documentación de la realidad, de manera que una de sus ventajas es que pueden estar documentados y ser en sí mismos documentos*<sup>14</sup>.

Y es que, como recurso plástico, ofrece un cúmulo de posibilidades que han aportado a este proyecto mayor dimensión, conformándose finalmente como un collage de imágenes, objetos y escritura a modo de autobiografía visual, resaltando el diálogo entre objeto y sujeto y reflexionando sobre narrativas personales de un periodo concreto.

Para trabajar este recurso/medio/expresión final hay que estudiar su historia. Sabemos, entonces, que el primer libro de artista considerado como tal fue la obra *Twentysix Gasoline Stations (1963)* de Edward Ruscha, al entender que lo que había marcado un antes y un después del proyecto habría sido la comprensión y utilización de la forma de libro como forma fundamental de un proceso artístico<sup>15</sup>.

---

13. Palomo Chiarlones, opt. cit., p. 29.

14. íbidem, p. 29.

15. Salvador Haro González, "Dieter Roth y el nacimiento del libro de artista contemporáneo", *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artística*, N°2 (2014): p. 6, ISSN: 1390-8448.

La obra se constituye como una publicación que recoge fotografías en blanco y negro de gasolineras a lo largo de la autopista entre la casa del autor en Los Ángeles y la de sus padres en Oklahoma City, con sus correspondientes pies de foto<sup>16</sup> (Fig. 19).

Aunque las fotografías hayan sido tomadas desde la carretera, pareciendo ser simplemente registros fácticos de las gasolineras, lo que me resulta interesante del proyecto reside en la mirada fotográfica del autor que le permite jugar con la linealidad y temporalidad del recorrido y el espacio, así como la estética de la composición, rasgo derivado de haber trabajado como diseñador gráfico. La obra, marcada por el uso minimalista de la forma del libro, consigue que la planitud de la página dirija nuestros ojos a considerar las cualidades gráficas del concepto del proyecto.

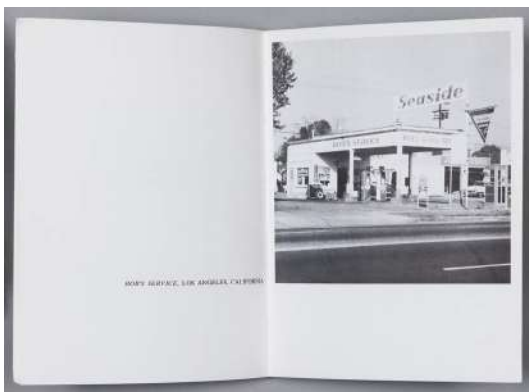


Fig. 19 Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* (1963)

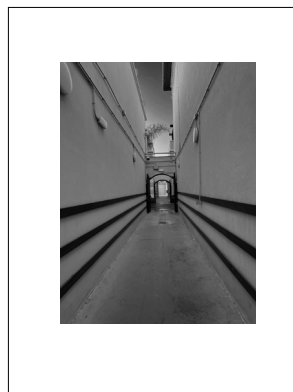


Fig. 20 Fuente propia, prueba (2024)

Otro artista a quien hay que destacar sería Dieter Roth (1930-1998), quien dedicaría casi la totalidad de su carrera artística en defender la expresión del libro como obra

---

16. Maria White, "Edward Ruscha 'Twentysix Gasoline Stations' 1963", *TATE*, <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/five-artist-book-summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963> (consultado 12/05/2025).

final, llegando a realizar más de cien proyectos de este estilo comenzando incluso diez años antes que Ruscha (Fig. 21 y 22). Y es que, tal y como comenta Haro, *Roth fue el primer artista en hacer de los libros el principal centro de atención de su obra y en comprometerse con el libro como una obra de arte, no como una publicación o un vehículo para la expresión visual o literaria, sino como una forma en sí misma*<sup>17</sup>.



Fig. 21 Dieter Roth, *Poemetry Deluxe Edition* (1968)



Fig. 22 Dieter Roth, *bok 5a* (1961)

Paralelamente, conocemos que Ulises Carrión habla del libro como *una secuencia de espacios, en el que cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente y, por lo tanto, un libro es también una secuencia de momentos*<sup>18</sup>, lo que lleva a entender el proyecto como un dispositivo de almacenamiento de memoria e inventario ordenado de recuerdos, o, lo que es lo mismo, un archivo.

---

17. Haro González, opt. cit., p. 6-7.

18. Ulises Carrión, "The New Art of making books", en *Artist's Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. Joan Lyons (Visual Studies Workshop Press, 1985), p. 31.

## 4.2. EL ARCHIVO

Para indagar en el archivo, partimos de las conclusiones del filósofo francés Gilles Deleuze, quien consideró a Michel Foucault como el *nouvel archiviste*<sup>19</sup>. Dicho esto, la historiadora y crítica del arte Anna María Guasch lo contempla como el pionero en recuperar el archivo en la reflexión filosófica moderna, ya que, tal y como afirmaba el filósofo en *The Archaeology of Knowledge (1972)*, *el archivo es el sistema de “enunciabilidad” a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado*<sup>20</sup>, sentando así las bases de la constante creativa o giro hacia la consideración de la obra de arte “en tanto que archivo” o “como archivo” entre artistas, teóricos y comisarios de exposiciones<sup>21</sup> y haciendo clara distinción en ellos la adopción de la clasificación según criterios determinados que, lejos de ser recipientes para la preservación del saber, son propuestas artísticas y discursivas de pleno derecho.

Guasch comenta, además, basándose en las palabras de Benjamin Buchloh en *The Optic of Walter Benjamin (1999)*<sup>22</sup>, que el arte de las primeras vanguardias se suele analizar bajo dos grandes “paradigmas” (término acuñado por Foucault), *quedando excluida de estos campos una tipología de proyectos o supuestos artísticos que*

---

19. Gilles Deleuze, “Un nouvel archiviste”, Critique n° 276 (Minuit, 2014), p. 195-209.

20. Michel Foucault, *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002), p. 131.

21. Anna María Guasch, “ Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar “, Revista del Departamento de Historia del Arte (Universidad de Barcelona, 2005), p. 157, [https://annamariaguasch.com/pdf/publications/Los\\_lugares\\_de\\_la\\_memoria:\\_el\\_arte\\_de\\_archivar\\_y\\_de\\_recordar.pdf](https://annamariaguasch.com/pdf/publications/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar.pdf).

22. Benjamin Buchloh, «Atlas/Archive» en *The Optic of Walter Benjamin*, vol. III, ed. Alex Coles (Londres: Black Dog Publishing Limited, 1999), p. 32.

*configuran un tercer paradigma: el que de una manera genérica se puede llamar paradigma del archivo, que supone una línea de trabajo específica y coherente*<sup>23</sup>.

De esta manera, sabemos que el estudio de la obra de arte como archivo parte de una generación de artistas que comparten un interés común por el arte de la memoria, trabajando el concepto de archivo desde distintas disciplinas artísticas sobre la memoria individual y la memoria cultural, concepto extensamente analizado por Mieke Bal en *Acts of Memory (1999)*<sup>24</sup>, así como la memoria histórica.

Y es que, tal y como comentaba Rendón, los recuerdos son experiencias del ayer que se archivan en la memoria y nos sirven para traer al presente esas experiencias vividas, pero cuando lo hacemos, estas lo hacen de un modo caprichoso y desordenado<sup>25</sup>, por lo que resulta interesante utilizar este fenómeno en el ámbito artístico a nuestro favor.

Aunque los primeros ejemplos de este tipo de obras de arte de archivo se remontan a la década de 1930 con Duchamp y su *La boîte verte (1934)* (Fig. 23), es a partir de la década de 1960 cuando los artistas visuales empiezan a utilizar cada vez más los principios archivísticos para plantear, estructurar y dar forma a sus obras<sup>26</sup>.

---

23. Anna María Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Ediciones Akal, 2011), p. 9-10.

24. Mieke Bal, "Introduction", *Acts of Memory. Cultural recall in the Present*, (Hanover y Londres: Dartmouth College, University Press of New England, 1999).

25. Rendón Morillo, opt. cit., p. 5.

26. Ernst van Alphen, "Staging the Archive: Ydessa Hendeles and Hanne Darboven", Artículo de investigación, Journal of Taipei Fine Arts Museum, Centre for the Arts in Society, Leiden University, Netherland: p. 111. <https://www.tfam.museum/file/bookstore/71/20150701155415268795.pdf>.

Entre los artistas del archivo destaca la figura de Ydessa Hendeles, una de las coleccionistas más importantes de arte contemporáneo cuyo trabajo cuestiona enormemente el principio organizativo archivístico de la categorización.

Cuando las prácticas archivísticas en el arte moderno demuestran el “orden de las cosas” mediante la categorización, suelen hacerlo presentando el orden desviado de una heterotopía<sup>27</sup>, y un buen ejemplo de este tipo de obra es la instalación de Hendeles *Partners: The Teddy Bear Project (2000)*<sup>28</sup> (Fig. 24).



Fig. 23 Marcel Duchamp, *La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1934)



Fig. 24 Ydessa Hendeles, *Partners (The Teddy Bear Project)* (2002)

La obra consta de miles de fotografías, cada una de las cuales incluye la imagen de un oso de peluche, ordenadas y estructuradas como un museo de historia natural clásico y tradicional. Destaca que, aunque parezca ofrecer el simple recorrido histórico de la figura del peluche, permite dilucidar las diversas etnias e identidades sociales que han poseído el objeto como tótem o fetiche con el que identificarse. Así, el nombre de la exposición cobra sentido y “Partners” (compañeros) parece referirse a la íntima relación entre los propietarios de osos de peluche y su objeto de juegos.

---

27. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 1968).

28. Van Alphen, opt. cit., p. 112.

## 4.2.1. NARRACIÓN AUTOBIOGRÁFICA A TRAVÉS DEL DIARIO Y EL OBJETO ENCONTRADO

Continuando con el análisis del medio, Guasch nos indica que, paralelamente, existe otro grupo de trabajos que vinculan más directamente al archivo con la biografía de cada artista y que, en ningún caso, es explicada de una manera lineal y progresiva, sino a base de unidades de información en clave alegórica<sup>29</sup>. Este fenómeno lo consideraría como uno de los mayores puntos de interés de este proyecto ya que el discurso de la obra mantendría hasta el final ese carácter narrativo y autobiográfico, surgiendo de la composición discursiva de micro-narraciones. Se conformaría, entonces, como la recreación de la memoria a través de recuerdos (situaciones vividas, imágenes, objetos y escritura), que junto con el soporte que produce la función de elemento archivador, ayudan a crear la obra y a ordenar dichos recuerdos bajo un testimonio verdadero, aunque falto de ortodoxia, manteniéndose como una cadena de estructuras de la memoria hecha de meras impresiones sin historia discursiva.

Bobby Baker con su obra *Diary Drawings. Mental illness and me (1997-2008)* (Fig.25) comunica muy bien esta premisa. La artista narra mediante una serie de setecientos dibujos su vida luchando contra el trastorno límite de personalidad que le es diagnosticado en 1996. La obra, en sí, recoge ciento cincuenta y ocho de esos

---

29. Guasch, " Los lugares de la memoria: El arte de...", p. 169.

dibujos, que son anécdotas visuales y reflexiones subjetivas sobre su experiencia y tratamiento de la enfermedad mental en clave de diario<sup>30</sup>.

Esto resulta muy interesante ya que los diarios cuentan la historia de otra manera: cuando se leen o se miran, como en el caso de la obra de Baker, reabren atisbos de experiencias vividas que a menudo se habrían evaporado o sólo habrían sido recordados en retrospectiva de manera que se hubieran alterado los hechos verdaderamente ocurridos.

Sin embargo, destaca otra cualidad intrínseca de la forma del diario que entra en juego aquí: la necesidad de un narrador. Lo factual ocurre, realmente, solo desde el punto de vista de quien narra, por lo que resulta muy sencillo y atractivo jugar con el *storytelling* y la disrupción de la auténtica realidad.



Fig.25 Bobby Baker, *Day 6* (1997)

Por otro lado, contaríamos con el estudio de la obra de Christian Boltanski (1944-2021), quien fue uno de los iniciadores del libro de artista en Francia y gran interesado en el objeto encontrado, otro de los grandes focos de interés de este proyecto.

---

30. Bobby Baker y Dora Whittuck. *Diary Drawings. Mental illness and me* (Profile Books, 2010).

Según la teórica Carmen Alvar, entendemos como objeto encontrado *aquello que de forma azarosa se ha cruzado en nuestro camino, lo hemos cogido y le hemos dado un valor diferente para el que fue creado originalmente o un valor que no tenía*<sup>31</sup>.

De esta manera, comprendemos que la figura del artista trabaja y juega con la funcionalidad de dicho objeto, alterándola de tal modo que la reconvierte y resignifica dentro de una obra de arte o como una obra de arte en sí misma.

Por lo tanto, el objeto encontrado como medio de creación artística responde a la liberación del uso y función que se le otorga como objeto y por los cuales es reconocido, clasificado y calificado en la cotidianidad<sup>32</sup>.

*La posibilidad del arte está fuera del estudio del artista, quizá en el cubo de la escalera, en la acera de enfrente, en el recorrido diario, en la coincidencia casual entre el objeto y el sujeto, y los efectos que esa reunión azarosa provoca...*<sup>33</sup>. Y es que, tal y como argumenta Alvar, esta cita resulta ser clave para entender que surge en los artistas una nueva inquietud en la que la pintura vas más allá dejando de ser *materia pictórica sobre una superficie plana [...] para relacionarse con el espacio que la circunda y aproximarse a la tridimensionalidad de la escultura*<sup>34</sup>. Añade, además, que no se dejará de representar la realidad, sino que se incluirá dentro de las propias obras al ésta encontrarse en los espacios cotidianos que nos rodean donde se dará cabida a esos encuentros azarosos entre sujeto y objeto<sup>35</sup>.

---

31. Carmen Alvar Beltrán, "Arqueología del objeto encontrado" (Tesis doctoral, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València, 2017), p. 29. <https://hdl.handle.net/10251/86150>.

32. Valentina García et al., "Hecho en casa", Catálogo de exposición, Ciudad de México, 2010: p. 6.

33. Íbidem, p. 6.

34. Alvar Beltrán, opt. cit., p. 31.

35. íbidem, p. 37.

Dentro de este paradigma destaca Jesús Palomino con su obra *Atlas of abandoned objects* (2012-13) (Fig.26), compuesta de una serie de fotografías que muestra los encuentros fortuitos entre el capturador y los desechos urbanos que iba encontrando diariamente en sus paseos por la ciudad de Bruselas<sup>36</sup>.



Fig.26 Jesús Palomino, *ATLAS OF ABANDONED OBJECTS*. Poster Edition (2013)

Otro aspecto que recalcar sería el del valor de los propios objetos: el valor como objeto de consumo, que, cuando se pierde, se deteriora o simplemente actúa la neofilia consumista, se convierte en inútil y muere a menos que un artista le otorgue otra vida. Y es que Alvar narra que los objetos pasan por diferentes fases: uso, desecho y, en el menor de los casos, se convierten en objetos de arte.

Retomando la figura de Boltanski, la reutilización de estos objetos encontrados por parte del artista es síntoma de su lucha por combatir la muerte mediante la memoria, ya que, según argumenta, aunque las personas desaparezcan, algo de ellos queda latente en sus pertenencias<sup>37</sup>.

Todo ello nos ayuda a entender que la memoria de los objetos es aquel vínculo que podemos llegar a crear con algo y la historia de cada objeto, o la historia que hemos

---

36. Jesús Palomino Website. [http://www.jesuspalomino.com/ES/Proyectos/JP-Pro-AAO\\_Info.html](http://www.jesuspalomino.com/ES/Proyectos/JP-Pro-AAO_Info.html) (consultado 21/06/2025).

37. Carmen Alvar Beltrán, "Christian Boltanski y la memoria de los objetos", *EU-TOPÍAS: Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, vol. 12 (2016), p. 6. <https://turia.uv.es/index.php/eutopias>.

creado con él mismo, les confiere de un valor personal que alberga un cúmulo de narraciones y momentos vividos<sup>38</sup>. Las personas, culturalmente, hemos defendido la realidad de la unión con los objetos como amuletos o regalos de seres queridos, por lo que me resultaba muy interesante dotar de un carácter tan relevante e importante a los objetos cotidianos que me iba encontrando por la tienda y caracterizándolos de un valor emocional totalmente forzado por mí misma e influenciado en gran medida por el arte povera y el *trash art*.

Un rasgo interesante de Boltanski que recupero para el proyecto es la capacidad del autor de crear obras con las pertenencias de otras personas, ligando de una manera muy poética el hecho de dejar atrás, el peso de lo emocional y el recordar/recrear. En su proyecto de seis obras tituladas *Vitrine de référence* realizadas a principio de los años 70, señala que para hablar de las pequeñas memorias es necesario ver y analizar algunas de las pertenencias de los personajes<sup>39</sup> (Fig. 27). Dispuestos en las diferentes vitrinas, colocaba los objetos personales junto con escritos e imágenes, así como apuntes de esos mismos hallazgos, de modo que capturaban momentos concretos como cápsulas del tiempo.

Este afán por recordar pequeñas historias de manera fragmentada y jeroglífica parte de su creencia de que, al morir una persona, igual lo hacen sus pertenencias, por lo que el trabajarlas como un ataúd ayuda a reconocer parte de la narración y reencuentro con quien ya no está<sup>40</sup>.

---

38. Alvar Beltrán, "Arqueología del objeto encontrado...", p. 208.

39. Alvar Beltrán, "Christian Boltanski y la memoria ...", p. 7.

40. Íbidem, p. 8.



Fig.27 Christian Boltanski, *Vitrine de référence* (1971)

Este TFG se manifiesta, entonces, como el ataúd de una trabajadora *retail* que ya no existe y que, para evitar perderse en el olvido, realiza una previa recopilación exhaustiva de los elementos que conforman su realidad para así luego poder recrearla a su antojo.

## 4.2.2. RECOPILOCIÓN Y ACUMULACIÓN: SÍNDROME DEL ACAPARADOR COMPULSIVO

La recopilación y la acumulación parecen ser algo intrínseco al artista, a veces hasta el punto en el que dichas fascinaciones llegan a convertirse en obra. expertos afirman que este fenómeno, mientras se cultive de forma controlada, *es beneficioso desde un punto de vista psicológico, ya que permite desarrollar habilidades y actitudes muy positivas para el individuo, como la constancia, el*

*orden, la paciencia o la memoria*<sup>41</sup>. A la recopilación se le considera, entonces, como un suceso sano que tiene una fuerte motivación psicológica, donde el autor como acaparador expresa claramente la necesidad de mantener el control sobre un aspecto de su realidad privada, a modo de autoafirmación.

Sin embargo, la palabra 'acumular' puede tener connotaciones tanto negativas como positivas. El coleccionista invierte tiempo y dinero en una afición un tanto obsesiva: acopiar objetos en una especie de ritual que, en casos muy aislados, se puede hacer patológica y convertirse en sigolomanía. Carolina García, en su artículo *El acaparador compulsivo*, explicaba que son acaparadores compulsivos *aquellas personas que tienen dificultad para desechar o desprenderse de sus pertenencias personales, incluso aquellas que son inútiles; cuando el resultado de acumular cosas hace que el individuo posea un gran número de objetos y que estos usurpen parte de su espacio vital*<sup>42</sup>. Por lo tanto, se nos muestra una línea muy fina y desdibujada entre la fascinación y la obsesión, por lo que resulta muy interesante observar y analizar la desenvoltura del artista en tanto que acumula para crear.

Desde Marcel Broodthaers con su *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles (1968-72)*, innumerables autores han practicado todo tipo de modos de recopilación de los más diversos materiales para su resignificación como discurso artístico<sup>43</sup>. Destaca la figura de Arthur Bispo do Rosario (1911-1989), quien, tras ser

---

41. "Coleccionismo patológico", *SALVAnet*, 14 de noviembre de 2011. <https://www.savagnet.cl/mundo-medico/reportajes/23215.html> (consultado 16/06/2025).

42. Carolina García, "El acaparador compulsivo", *elPaís.com*, 4 de junio de 2013. [https://elpais.com/sociedad/2013/06/04/actualidad/1370369298\\_478714.html](https://elpais.com/sociedad/2013/06/04/actualidad/1370369298_478714.html) (consultado 16/06/2025).

43. Carlos Miranda Mas, "Fascinaciones aplicadas: discursos artísticos de (re)colección", Comunicación presentada en IV Congreso internacional de investigación en artes visuales ANIAV 2019 IMAGEN [N] VISIBLE], Valencia, julio de 2019, p. 3. <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/18301/Comunicaci%c3%b3n%20Carlos%20Miranda%20ANIAV2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

diagnosticado de esquizofrenia, sufre en 1967 un episodio en el que una voz le obliga a inventariar todas las cosas del mundo (Fig.28). Al establecer relaciones basándose en las características formales de los productos y debido a su descontextualización y reorganización, aparecerían los contrasentidos que dotarían de un inusual atractivo a su cometido. Con ello, numerables figuras han buscado desplazar el trabajo de Bispo al campo del arte, por lo que han tenido lugar discusiones en torno si se produce un cambio de su significado y de su valor al imponérsele las categorías de percepción propias del campo artístico, ya que la interpretación se aleja radicalmente de la génesis de la obra dando lugar, además, al análisis de una expropiación del discurso autorial<sup>44</sup>.



Fig. 28 Vista de la exposición “Bispo do Rosario: All Existing Materials on Earth”, en Americas Society, Nueva York (2023)

Resulta increíblemente interesante ver cómo, con su arte marginal, logra subvertir la lógica excluyente al proponer, a través de su obra, la redefinición del universo.

Otra gran artista y directora que realiza un gran trabajo de recolección es Agnès Varda, en su obra documental *Los espigadores y la espigadora* (2000).

---

44. María del Mar Rodríguez Caldas. “La palabra sobre la palabra ajena”, Comunicación presentada en I Congresso Internacional CSO’2010, Lisboa, 27-28 de marzo de 2010. <https://cso.belasartes.ulisboa.pt/actas2010/3-44.pdf>.

En este, muestra la realidad de aquellas personas que, por causa del azar o por necesidad, recogen los desechos de otros. De esta manera, ella se convierte a su misma vez en una espigadora de imágenes, *desdibujando la distinción entre quien consume y quien produce, entre el público y el autor*<sup>45</sup>.

Carlos Miranda, sobre el documental, añade que *en este universo que habitamos, tan “proclive a la confusión”, lecturas sagaces como la de Varda nos muestran, precisamente, “cómo la basura real y el desperdicio tienen una próspera función en nuestra sociedad”*<sup>46</sup>. Y es que el propio modo de recolectar y lo que elegimos recopilar y acumular debe estar bajo una mirada concreta *siempre activa como proceso continuo de búsqueda, que vendrá determinada por su atención a todo aquello que se pueda relacionar con el campo de trabajo que define cada proceso proyectual*<sup>47</sup>, es decir, cada colección.

---

45. Nuria Fernández Somovilla, “Historias que contar” (Trabajo fin de grado, Universidad de Málaga, 2017). <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/15760/Fern%C3%A1ndez%20Somovilla%2c%20Nuria.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

46. Miranda Mas, opt. cit., p. 2.

47. Íbidem, p. 3.

## 4.2.3. COLECCIONISMO COMO RE- NEGACIÓN DE LA NOSTALGIA CAPITALISTA

Estrechamente ligado al objeto encontrado y a la acumulación se encuentra el coleccionismo. Según Alvar, lo que diferencia a cualquier persona de un coleccionista *es que los primeros cogen aprecio a algún objeto de su entorno o espacio otorgándole un valor superior por encima del resto debido a una unión afectiva, normalmente derivada de los recuerdos que puedan relacionarse con ello*<sup>48</sup>. Por otro lado, el grupo de los coleccionistas *sufre de una manía o una rutina de recolectar objetos pudiendo alcanzar niveles muy significativos*<sup>49</sup>. Y es que resulta que los objetos se convierten en algo particular al formar parte de una colección y al ser seleccionados entre muchos otros, ya sea por su rareza individual, por su vínculo afectivo con la persona que lo elige o el valor simbólico para esta.

En este sentido, recordamos las famosas *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp antes comentadas, que nos llevan indiscutiblemente a pensar en el coleccionismo.

El coleccionar se convierte, por lo tanto, en una metodología: *un modus operandi de búsqueda, encuentro y selección bajo unas pautas muy específicas de construcción*<sup>50</sup>.

En este sentido, los objetos que han sido elegidos tienen una carga profundamente

---

48. Alvar Beltrán, "Arqueología del objeto encontrado...", p. 51.

49. íbidem, p. 51.

50. íbidem, p. 72.

afectiva que otorga valor a quien los colecciona, y, aunque estos sean muy diferentes entre sí, todos juntos cobran un sentido, de modo que la individualidad e importancia de cada uno aumentan en un todo al conjunto.

Jean Baudrillard en su libro *El sistema de los objetos*, y, en concreto, en el segundo capítulo titulado “Sistema marginal: la colección” comenta que todo pasa por la imagen y esta tiene casi más importancia que el objeto real<sup>51</sup>. Al dividir en dos las funciones del objeto (ser práctico y ser poseído), argumenta que, el objeto, una vez liberado de su parte funcional por perder su uso, se puede llegar a tener un vínculo diferente con él en el caso de que no se deseché como ocurre la mayoría de las veces, y es aquí donde cobra importancia la figura del coleccionista<sup>52</sup>.

Entre los sentimientos y fascinaciones que llevan al coleccionista a seleccionar destacan la afectividad y la necesidad de poseer. La función del objeto cambia tan drásticamente al formar parte de una colección que acaba por describirse como una prolongación del cuerpo del autor, hasta el punto en el que hace que su vida gire en torno a estos objetos y, por consiguiente, consigue que los objetos también le posean a él<sup>53</sup>.

Como gran referencia se encuentra la figura de Hans-Peter Feldmann. Es en 2009 cuando publica por primera vez su obra *Album* (Fig.29), un libro recopilatorio sin ningún tipo de texto de fotografías de viajes, instantáneas familiares y de amigos,

---

51. Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Trad. Francisco González Aramburu (México: Siglo XXI, 1969), p. 98.

52. Alvar Beltrán, opt. cit., p. 70.

53. íbidem, p. 75.

recortes de periódico y revistas y demás imágenes encontradas<sup>54</sup>.

Este archivo consiste en una recopilación de nimiedades para el resto de personas, pero que juntas constituyen una narración histórica como podrían hacer otros objetos considerados más importantes. Vemos, de nuevo, el valor de los objetos y el que les otorga su coleccionista. Este tipo de coleccionismo se relaciona estrechamente, además, con los álbumes de cromos que casi todos hemos tenido en nuestra infancia, el equivalente del álbum de pegatinas en mí.



Fig. 29 Hans-Peter Feldmann, *Album* (2009)

Y es que, por otro lado, resulta muy interesante pensar en este proyecto como una colección que se configura como reacción a la sociedad del exceso, aunque suene contradictorio, ya que las propias colecciones son acumulaciones.

Como regla general, siempre va a haber algún momento de nuestras vidas en el que nos vemos envueltos en recuerdos del pasado que nos marcaron, y, una de las estrategias emergentes en este escenario es el marketing de nostalgia, que apela a las emociones y recuerdos del consumidor para generar una conexión más significativa con la marca<sup>55</sup>.

---

54. *Printed Matter, Inc.* [https://www.printedmatter.org/catalog/25056/lightbox?table\\_id=9](https://www.printedmatter.org/catalog/25056/lightbox?table_id=9) (consultado 21/06/2025).

55. Ana Carolina Toledo y Evandro Luiz Lopes, "Effect of Nostalgia on Customer Loyalty to Brand Post-Merger / Acquisition" (Artículo de investigación, Universidade Nove de Julho y Universidade Federal de São Paulo, *BAR-Brazilian Administration Review*, 2016). <http://dx.doi.org/10.1590/1807-7692bar>.

Estas estrategias buscan construir una identidad de marca basada en recuerdos compartidos, generando familiaridad, cercanía y afecto, por lo que acaban creando una sociedad cíclica en la que nunca ocurre nada nuevo.

Esta concepción del mundo ya se la habría preguntado Mark Fisher en *Realismo Capitalista* (2016): *¿Cuánto tiempo puede subsistir una cultura sin el aporte de lo nuevo? ¿Qué ocurre cuando los jóvenes ya no son capaces de producir sorpresas*<sup>56</sup>? Y es que, hoy en día, *todo es un remake, todo es una referencia. Las ideas están en crisis y la nostalgia es lo único que vende, porque sirve de refugio y remite a un momento que recordamos como mejor frente a la incertidumbre y desconcierto cruel del hoy*<sup>57</sup>.

Aunque partiera de la idea nostálgica del álbum de pegatinas (traducidas en objetos), esta colección se conforma mediante una selección concreta y un análisis de estos. Existe un vínculo estrecho que une a cada una de las piezas con su coleccionista, convirtiéndose, entonces, en un modo de hacer reflexivo que continúa siendo extremadamente individual y presta suma atención a los mismos. Al mirar y transformar los objetos de la tienda, inherentes del capitalismo (aunque catalogados como basura), en piezas de valor, se reniega de ese usar y tirar de la sociedad consumista y da pie a investigar otro de los grandes pilares del proyecto.

---

56. Mark Fisher, *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (Caja Negra, 2016), p. 24.

57. Lessie (@YouAreMyBezoar), "Todo es un remake, todo es una referencia. Las ideas están en crisis y la nostalgia es lo único que vende, porque sirve de refugio y remite a un momento que recordamos como mejor frente a la incertidumbre y desconcierto cruel del hoy", Twitter/X, 29 de mayo de 2025, <https://x.com/youaremybezoar/status/1928169816591908961?s=12>.

## 4.3. ARTE COMO RESPUESTA AL TRABAJO BASURA

Desde las últimas décadas, se han analizado extensamente los rasgos de las formas laborales que nos acompañan hoy en día, concretamente desde el punto de vista de las consecuencias que estos tienen en la psique del trabajador. Según Richard Sennett, la flexibilidad que se exige del trabajador o su exposición constante al riesgo deterioran su bienestar anímico y dan origen a lo que este autor denominó “corrosión del carácter”<sup>58</sup>.

Esto se debe a, partiendo de las palabras de André Gorz, la progresiva pérdida de contacto con lo material que es inherente a la desmaterialización del trabajo. Las personas tenemos cada vez menos capacidad para transformar el medio físico y, por lo tanto, menos individuos son capaces de construir cosas con sus manos, por lo que nos sentimos superfluos, incapaces de dar sentido a nuestra labor, y mucho menos de construir una identidad por medio de estas ocupaciones<sup>59</sup>.

Ello nos lleva a estudiar los *bullshit jobs* o “trabajos de mierda”, caracterizados por David Graeber en su obra homónima<sup>60</sup>. En este tipo de trabajos, el trabajador ha de desempeñar tareas en apariencia inútiles y a veces incluso ridículas, o permanecer simplemente desocupado.

---

58. Richard Sennett, *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo* (Barcelona, España: Anagrama, 2004).

59. André Gorz, *Metamorfosis del trabajo* (Madrid, España: Sistema, 1995), p. 324-25.

60. David Graeber, *Trabajos de mierda. Una teoría* (Barcelona, España: Ariel, 2018).

Todo esto me remite a las incontables horas en las que se me esperaba que estuviera de pie frente a la puerta esperando recibir clientes, fingiendo perfilar lo ya arreglado o limpiar lo ya impoluto.

Destacando entornos en los que hay que vestirse, comportarse e incluso a veces comunicarse de manera predefinida (como me ocurría en la tienda), la despersonalización juega un gran papel en el trabajador, acarreando profundas consecuencias en la identidad personal y favoreciendo hábitos consumistas. Encontramos aquí, pues, la relación entre un trabajo alienador y el consumo de lo superfluo, esa necesaria complementariedad entre el consumismo y la naturaleza el trabajo contemporáneo<sup>61</sup>.

Todo ello nos lleva a cuestionarnos la siguiente pregunta; ¿qué medida de contraataque podríamos comprender ante esta deprimente narrativa? Numerosos estudiosos apuntan a una misma cosa: el ocio.

Como observa Gorz<sup>62</sup>, el ocio da pie a poder practicar actividades libres y autónomas en las que se hace aquello que apetece, y en las que se consigue algo imposible en el trabajo asalariado: *realizar tareas que constituyen un fin en sí mismas, y que, por tanto, cuestionan la lógica económica dominante*<sup>63</sup>.

Del Castillo describe dichas tareas como *labores en que la persona se objetiva en su producto trayendo a la realidad material facetas de su ser, objetos que dejan*

---

61. Óscar Del Castillo Sánchez, "La producción de subjetividad en el trabajo contemporáneo: bullshit jobs, trabajo inmaterial y la corrosión del carácter". Libre Pensamiento, no. 107 (2021): 106. <https://archivo.librepensamiento.org/wp-content/uploads/2021/11/Libre-Pensamiento-107.pdf>

62. Gorz, opt. cit., p. 154-55.

63. Del Castillo Sánchez, opt. cit., p. 108.

*constancia del tiempo vivido y disfrutado en su creación; es decir, quehaceres que desafían la ética del trabajo y que, en último término, ayudan a construir una identidad autónoma, y a dar sentido a la existencia*<sup>64</sup>.

El ocio permite, por lo tanto, cultivar unas formas subjetivas que resultan incompatibles con las demandas del sistema. *Pensemos en el trastorno que conocería nuestra sociedad si la creatividad, la convivencialidad, la estética, el juego, prevalecieran sobre los valores de eficacia y rentabilidad vinculados al trabajo*<sup>65</sup>. De ahí su potencial revolucionario, y motivo por el que ocurre este TFG.

Como respuesta a la inestabilidad anímica que producía el trabajar en la tienda, encontré refugio en reescribir la realidad y decidir experimentar las situaciones diarias de manera lúdica.

La recopilación se convertía, entonces, en un juego. El concepto del *time theft*<sup>66</sup> (robarle tiempo a la empresa) adquiría mayor presencia y cada vez se hacía más evidente la frase viral en internet “I have no dream job. I do not dream of labour”<sup>67</sup> en mi día a día.

A partir de esta premisa, resultaba muy interesante la investigación de artistas en mi misma posición. Destaca *Day Jobs*<sup>68</sup>, la primera gran exposición que examina el impacto de los trabajos cotidianos en las artes visuales, dedicada a desmitificar la producción artística y a derribar el mito persistente del artista recluso en su estudio,

---

64. Del Castillo Sánchez, opt. cit., p. 108. .

65. Gorz, opt. cit., p. 233.

66. *Focus Box*, <https://focusbox.io/es-es/glossary/time-theft> (consultado 20/06/2025).

67. Casey Hamilton (@mrhamilton), “So, tell us, what’s your dream job? Darling, I’ve told you several times before. I have no dream job. I do not dream of labour”. Video de TikTok, 10 de julio de 2020. <https://www.tiktok.com/@mrhamilton/video/6847892192422382853>.

68. *Blanton Museum of Art*, <https://blantonmuseum.org/exhibition/day-jobs/> (consultado 20/06/2025).

esperador de la inspiración.

Esta exposición muestra cómo los trabajos fijos pueden impulsar el crecimiento creativo al proporcionar materiales y métodos nuevos e inesperados, así como conocimientos prácticos de una industria específica que se convierte en un área de interés o crítica artística, abriendo espacio a ideas impredecibles<sup>69</sup>. Aunque no creaban en su horario laboral, podían permanecer inmersos en el pensamiento de la obra.

Según la comisaria, Veronica Roberts, la exposición busca *disipar los mitos erróneos del artista hambriento o del artista idealizado que experimenta una epifanía dramática*<sup>70</sup>.

De entre los artistas participantes destaca Jay Lynn Gómez (Fig. 30 y 31), quien, basándose en su propia experiencia como niñera de una familia de Hollywood, pone de relieve la compleja dinámica interpersonal y de clase entre las empleadas domésticas y otros trabajadores que mantienen a flote los opulentos hogares burgueses y que rara vez reciben la atención que merecen.

Concebida como una corrección al campo de la historia del arte, la exposición también nos anima a reconocer más abiertamente las formas precarias y generativas en que se entrelazan las actividades económicas y creativas, gran punto de interés que ha sido desarrollado y explorado a lo largo de este proyecto.

---

69. Ellen Wexler, "How Artists' Day Jobs Shape Their Craft", *Smithsonian Magazine*, 10 de marzo de 2023. <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/day-jobs-blanton-museum-180981757/> (consultado 20/06/2025).

70. Íbidem, p. 1.



Fig. 30 Jay Lynn Gómez,  
*Autorretrato barriendo*  
(2024)



Fig. 31 Jay Lynn Gómez, *Autorretrato* (2013)

# 5 *INVESTIGACIÓN PLÁSTICA*

Este proceso de investigación podría dividirse en tres etapas:

la primera, la de la obsesión, en la que se asientan las bases de las fijaciones y admiración por los objetos y el medio. La segunda, la de recolección, que consiste en la investigación y búsqueda de los diversos elementos como dibujos, fotografías, objetos y documentos. La final, la de creación, en la que se realizan desde los primeros planteamientos y bocetos estudiando el material, el color, la composición y el tamaño hasta conseguir la obra final.

## *5.1. OBSESIÓN*

Tal y como ya se ha comentado, el planteamiento de este proyecto surge en horario laboral como una repentina fijación obsesiva por los procesos y situaciones diarias que hasta el momento me habían resultado anodinas. De repente, lo que me rodeaba se convertía en algo sumamente interesante y con ello empecé a prestar atención a todo cuanto ocurría: las estructuras que creaban las cajas apiladas de los deliveries, las subidas y bajadas de los porcentajes en los análisis de procesos como el *sellthrough* y los *kpi's*, leer las etiquetas de las prendas y aprender sus materiales,

orígenes y cuidados como si de seres vivos se tratasen... Incluso la deriva hacia el baño a través de pasillos solo para empleados me atraía.

No tardé mucho en parar y preguntarme sobre este fenómeno, que, a día de hoy, considero una reacción de mi psique traumatizada por ese trabajo basura y que se traducía en una forma de evasión, por lo que, desde una mirada curiosa, decidí continuar y explorarlo.

## 5.2. RECOLECCIÓN

Es en esta fase en la que ocurre un gran cambio de paradigma. Comienzo, por primera vez, a tener el control sobre esa fascinación y propongo el usarla a mi favor. Empieza, entonces, a tomar lugar mi pequeño gabinete personal de curiosidades. Dejé de solo observar mi alrededor y comencé a quedármelo: etiquetas, papeles, plásticos, talladores, alarmas, botones... Al mismo tiempo, recolectaba en imágenes todo lo que no me podía guardar de forma tangible (Fig. 32 y 33).



Fig. 32 Pasillo de salida (2024)



Fig. 33 Basura del probador (2024)

Además, me encantaba la idea de que los clientes de un modo u otro me pertenecieran, pudiendo tener su basura, acciones, comportamientos y datos

personales de DNI y pasaportes, así como sus mascotas e incluso sus pies descalzos (Fig. 34, 35, 36, 37, 38, 39 y 40).



Fig. 34 Basura de cliente (2024)



Fig. 35 Basura de cliente (2024)



Fig. 36 Basura de cliente (2024)



Fig.37 Pies de clienta (2024)



Fig. 38 Perro de cliente, *Jack* (2024)



Fig. 39 Perro de cliente, *Princess* (2024)



Fig. 40 Perro de cliente, *Gominola* (2024)

## 5.3. CREACIÓN

Desde un principio planteé la idea de partir desde la figura del álbum de pegatinas tan mencionado (Fig.41), manteniendo siempre presente la referencia de los libros de Laura Soto (Fig.42 y 43), y, aunque decidiera trabajar desde una visión más “adulta” y con menor base estética, nunca descarté el poder usar los propios recursos de pegatinas, dibujos e imágenes de carácter más infantil.



Fig. 41 Hoja de álbum de pegatinas propio (2025)



Fig. 42 y 43 Laura Catherine Soto, *object d'art* (2022)

Sin embargo, la primera toma de contacto como tal surge al repetir recursos anteriormente usados como la simbiosis entre Google Earth y el collage (Fig. 44 y 45). Me ayudaba pensar que tener un punto de partida como tal conseguiría sentar las bases de lo que quería contar y el proyecto ya se iría desarrollando, desenvolviéndose y evolucionando de manera orgánica con el tiempo.



Fig. 44 Fuente propia, prueba (2025)



Fig. 45 Fuente propia, prueba (2025)

A partir de ahí, decidí que lo primordial sería explorar el archivo y con ello surgieron planteamientos como el del inventariado y el listado (Fig.46), aunque estas resoluciones surgieron de una manera demasiado forzada y aséptica por lo que decidí virar y centrarme en el potencial narrativo de las imágenes y su poder asociativo con el texto y el lenguaje.

Esta apreciación daría pie a explorar artistas como John Baldessari y Rinus van de Velde, quienes me abrirían la veda a aspectos como la apropiación, el borrado, la alteración y el montaje (Fig. 47) como recursos constructores y/o destructores de la narración, así como de resignificación. El proyecto adquiriría mucho sentido al poder narrar historias imaginarias y autobiográficas ficticias, y jugar, así, entre la verdad y la imaginación. Además, tanto conceptual como plásticamente también tomo mucha referencia de Cy Twombly y su *placer de lo que sucede*<sup>71</sup> al igual que el concepto de trabajar el fondo como símbolo de silencio y vacío.



Fig. 46 Fuente propia, prueba (2025)

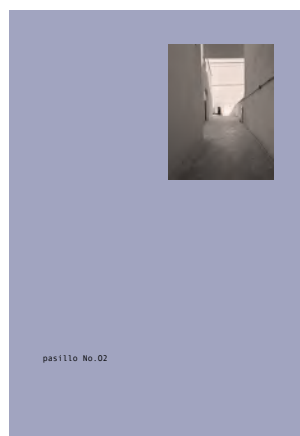


Fig.47 Fuente propia, prueba (2025)



Fig. 48 Jenny Holzer, *Catálogo de la exhibición Dust Paintings* (2004)

Especialmente destacable es la figura de Jenny Holzer, artista que pese a trabajar el lenguaje escrito como principal medio, resuelve su obra consiguiendo involucrar al espectador a través de lo intensamente físico, recurso plástico que me resulta tan interesante como fascinante (Fig. 48, 49 y 51).

71. Kirk Varnedoe y Cy Twombly, *Cy Twombly: A retrospective* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1994).



Fig.49 Jenny Holzer, *DODDOACID* (2007)



Fig. 50 Fuente propia, página (2025)



Fig.51 Jenny Holzer, *AKA: Cartera de 5 grabados al aguafuerte* (2006)

Finalmente, entre las características formales cabe destacar una estética marcada que se muestra a lo largo del proyecto, inspirada profundamente por la localización y contexto donde me encontraba al concebir la obra y de la que parten, además, mayoría de los objetos que he recuperado: el ambiente de oficina. Conformado como un pequeño archivador en carpeta de anillas, me remito a los que usaba diariamente en el backoffice de la tienda. Junto con ello, se define, además, una numeración concreta, 1500239, único medio por el que se me reconocía en la empresa y que comprendía toda mi identidad. De ahí, mi inquietud por reescribir sobre la memoria de él.

Asimismo, la singularidad del proyecto de trabajar cosas pequeñas en un formato muy reducido también resuena con mi contexto personal. Desde los últimos años hasta ahora hemos visto un decrecimiento de los espacios de habitabilidad debido a la crisis de vivienda, y yo, al vivir en un piso de estudiantes compartido en el que el espacio es muy escaso, debía remitirme a poder trabajar amoldándome a él. Por lo tanto, este proyecto actúa, además, como una crítica a la precariedad en la que vivimos los jóvenes.

# 6 *CONCLUSIONES*

Este trabajo se manifiesta como mi proyecto más maduro hasta la fecha, por lo que propone diferentes cuestiones a analizar.

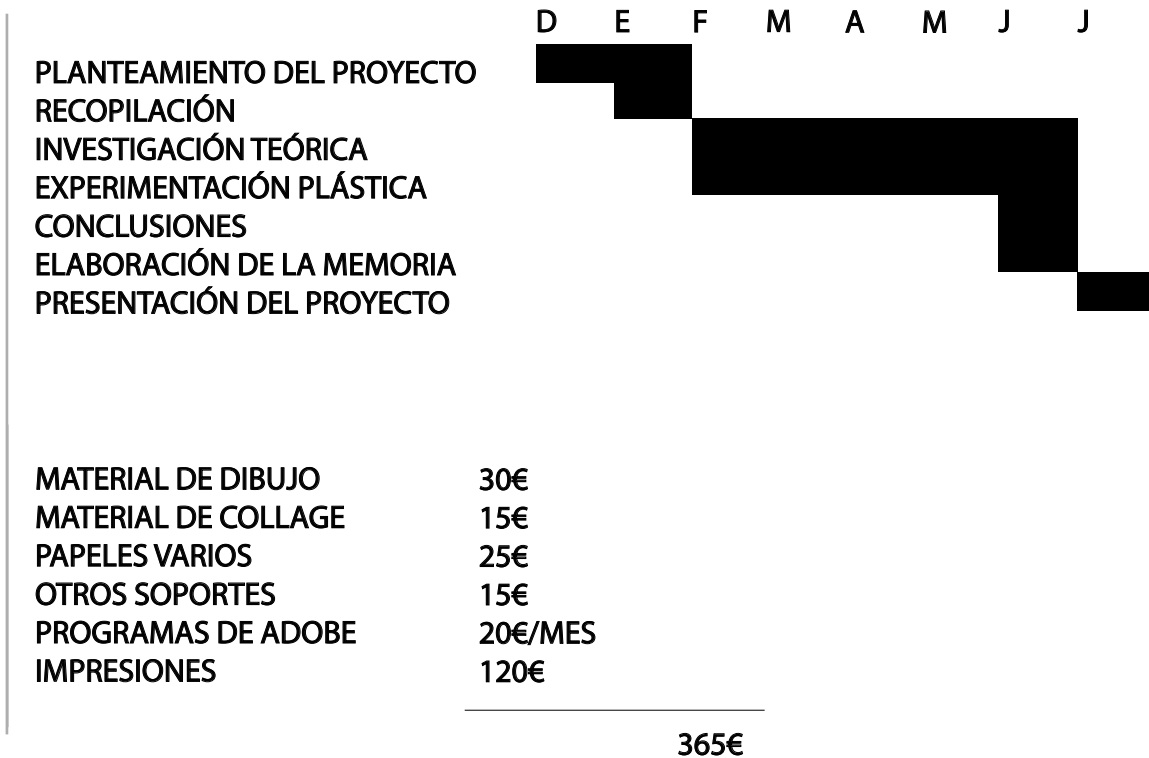
En primer lugar, al comienzo de este proyecto parecería estar claro que el ámbito formal sería el protagonista de este, y, sin embargo, la investigación teórica ha adquirido mayor importancia de lo esperado. Lejos de rechazarlo, se entiende y se agradece la posibilidad que ha ofrecido a canalizar con buenos resultados algo que me resultaba muy difícil de definir y conllevó numerosos bloqueos tanto artísticos como personales.

En segundo lugar, es sabido que este proyecto da pie y/o requeriría ser ampliado, por lo que es necesario destacar la singularidad de la producción artística en tanto que se debía evitar caer en una producción vacía que careciera de intencionalidad, así como del falseo de esta. Debido a ello, se debe tanto manifestar la satisfacción por los resultados conseguidos a lo largo del trabajo como ser consciente de las futuras posibilidades del mismo, así como reconocer los hábitos aún inmaduros en cuanto a producción artística que tienen espacio de mejora y desarrollo. Aun así, es posible mencionar el avance formal que ha supuesto este proyecto al compararlo con obras previas.

En último lugar, cabe destacar la dimensión personal que presenta el proyecto al nacer de una inquietud íntima tan específica. Gracias a este trabajo me ha sido posible formalizar y defender mi identidad, así como demostrar que he existido y no he sido solo un número más.

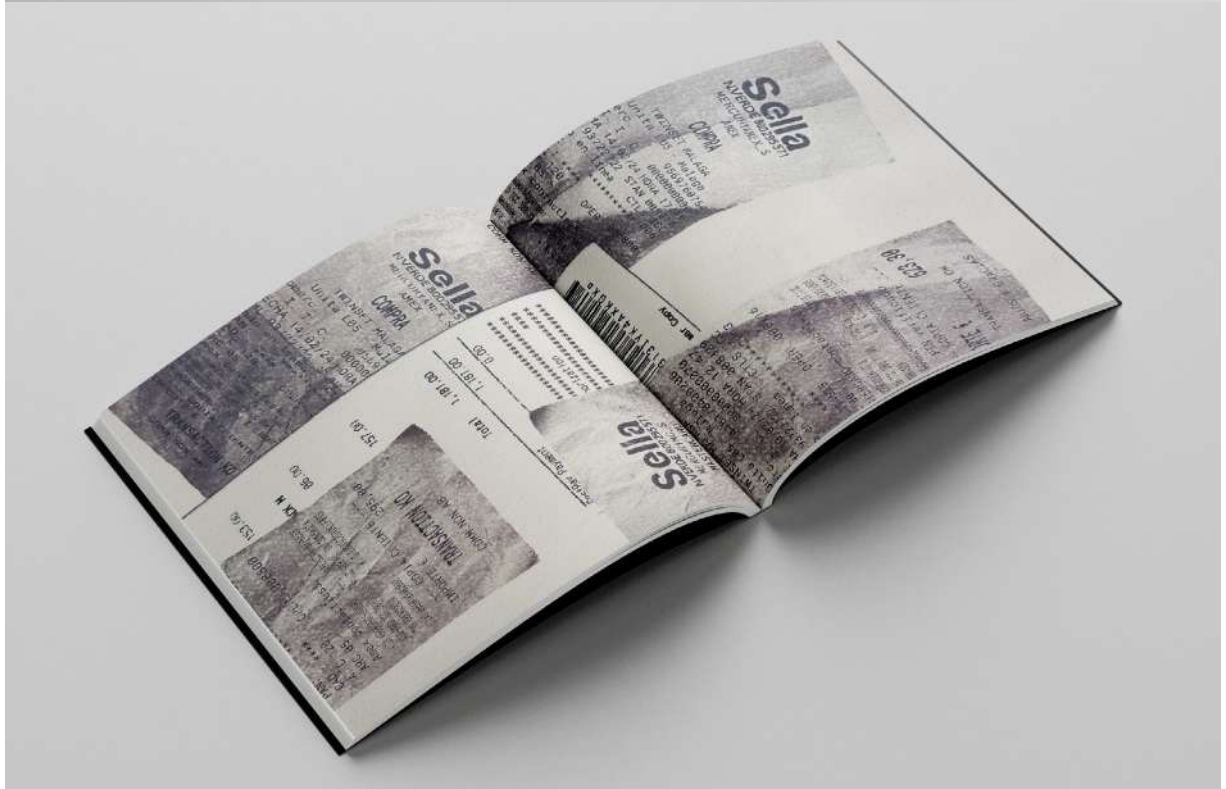
7

# ***CRONOGRAMA Y PRESUPUESTO***



8

# PROYECTO EDITORIAL



# 9

# BIBLIOGRAFÍA

## ARTÍCULOS DE REVISTA E INVESTIGACIÓN

»Alvar Beltrán, Carmen. “Christian Boltanski y la memoria de los objetos”. *EU-  
TOPÍAS: Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, vol. 12  
(2016): 5-12. <https://turia.uv.es/index.php/eutopias>.

»Del Castillo Sánchez, Óscar. “La producción de subjetividad en el trabajo  
contemporáneo: bullshit jobs, trabajo inmaterial y la corrosión del carácter”. *Libre  
Pensamiento*, no. 107 (2021): 101-110. [https://archivo.librepensamiento.org/wp-  
content/uploads/2021/11/Libre-Pensamiento-107.pdf](https://archivo.librepensamiento.org/wp-content/uploads/2021/11/Libre-Pensamiento-107.pdf)

»Guasch, Anna María. “Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar”.  
*Revista del Departamento de Historia del Arte*, Universidad de Barcelona, vol. 5  
(2005): 157-183. [https://annamariaguasch.com/pdf/publications/Los\\_lugares\\_de\\_la\\_  
memoria:\\_el\\_arte\\_de\\_archivar\\_y\\_de\\_recordar.pdf](https://annamariaguasch.com/pdf/publications/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar.pdf).

»Haro González, Salvador. “Dieter Roth y el nacimiento del libro de artista contemporáneo”. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artística*, N°2 (2014): 1-15, ISSN: 1390-8448.

»Toledo, Ana Carolina y Evandro Luiz Lopes. “Effect of Nostalgia on Customer Loyalty to Brand Post-Merger / Acquisition”. Artículo de investigación, Universidade Nove de Julho y Universidade Federal de São Paulo, BAR- Brazilian Administration Review, 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/1807-7692bar>.

»Van Alphen, Ernst. “Staging the Archive: Ydessa Hendeles and Hanne Darboven”, Artículo de investigación, Journal of Taipei Fine Arts Museum, Centre for the Arts in Society, Leiden University, Netherland: 107-133. <https://www.tfam.museum/file/bookstore/71/20150701155415268795.pdf>.

## CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y CONGRESOS

»García, Valentina, Javier Espino y Víctor Zambrano. “Hecho en casa”. *Catálogo de exposición*. Ciudad de México, 2010.

»Miranda Mas, Carlos. “Fascinaciones aplicadas: discursos artísticos de (re) colección”. Comunicación presentada en IV Congreso internacional de investigación en artes visuales ANIAV IMAGEN [N] VISIBLE], Valencia, julio de 2019. <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/18301/Comunicaci%c3%b3n%20Carlos%20Miranda%20ANIAV2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

»Rodríguez Caldas, María del Mar. “La palabra sobre la palabra ajena”.

Comunicación presentada en I Congresso Internacional CSO'2010, Lisboa, 27-28 de marzo de 2010. <https://cso.belasartes.ulisboa.pt/actas2010/3-44.pdf>.

## LIBROS

»Bal, Mieke. “Introduction”. *Acts of Memory. Cultural recall in the Present*. Hanover y Londres: Dartmouth College, University Press of New England, 1999.

»Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Traducido por Francisco González Aramburu. México: Siglo XXI, 1969.

»Benjamin, Walter. “Sobre la pintura, o: el signo y la mancha”. En *Obras*. Libro 2/Vol. 2. Traducido por Jorge Navarro, 212-16. Madrid: Abada Editores, 2009.

»Barker, Bobby y Dora Whittuck. *Diary Drawings. Mental illness and me*. Profile Books, 2010.

»Buchloh, Benjamin. «Atlas/Archive». En *The Optic of Walter Benjamin*. Vol. III. Editado por Alex Coles. Londres: Black Dog Publishing Limited, 1999.

»Carrión, Ulises. “The New Art of making books”. En *Artist's Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Editado por Joan Lyons. Visual Studies Workshop Press, 1985.

- »Deleuze, Guilles. "Un nouvel archiviste". *Critique* n° 276. Minuit, 2014.
- »De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. 2ª ed. España: Alianza Editorial, 2002.
- »Fisher, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra, 2016.
- »Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.
- »Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 1968.
- »Gadamer, H.G. *Hermenéutica, estética e historia*. Traducido por Constantino Ruiz-Garrido. España: Ediciones Sígueme, 2013.
- »Gorz, André. *Metamorfosis del trabajo*. Madrid, España: Sistema, 1995.
- »Graeber, David. *Trabajos de mierda. Una teoría*. Barcelona, España: Ariel, 2018.
- »Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- »Haro González, Salvador. *Treinta y un libro de artista*. Fundación Museo Grabado Español Contemporáneo, 2013.

- »Maslen, Mick y Jack Southern. *The Drawing Projects: An Exploration of the Language of Drawing*. Londres: Black Dog Publishing, 1999.
- »Newman, Avis. *The Stage of Drawing: gesture and act*. Opt. cit. Jean Fisher. Nueva York: Tate, 2003.
- »Sartre, J. P. *El existencialismo es un humanismo*. Traducido por Carmen Llerena del Castillo. Barcelona: Edhasa, 2006
- »Sennett, Richard. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona, España: Anagrama, 2004.
- »Varnedoe, Kirk y Cy Twombly. *Cy Twombly: A retrospective*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1994.

## RECURSOS WEB

- »Blanton Museum of Art. <https://blantonmuseum.org/exhibition/day-jobs/>.
- »Focus Box. <https://focusbox.io/es-es/glossary/time-theft>.
- »García, Carolina. “El acaparador compulsivo”. elPaís.com. 4 de junio de 2013. [https://elpais.com/sociedad/2013/06/04/actualidad/1370369298\\_478714.html](https://elpais.com/sociedad/2013/06/04/actualidad/1370369298_478714.html).

»Jesús Palomino Website. [http://www.jesuspalomino.com/ES/Proyectos/JP-Pro-AAO\\_Info.html](http://www.jesuspalomino.com/ES/Proyectos/JP-Pro-AAO_Info.html).

»Pérez, Javier. “Sinéad Spelman, artista visual”. elDiario.es. 18 de enero de 2025. [https://www.eldiario.es/catalunya/sinead-spelman-artista-visual-artista-no-alquilar-local-barcelona\\_1\\_11963887.html](https://www.eldiario.es/catalunya/sinead-spelman-artista-visual-artista-no-alquilar-local-barcelona_1_11963887.html).

»Printed Matter, Inc. [https://www.printedmatter.org/catalog/25056/lightbox?table\\_id=9](https://www.printedmatter.org/catalog/25056/lightbox?table_id=9).

»SALVAnet. <https://www.savagnet.cl/mundo-medico/reportajes/23215.html>.

»Smithsonian Magazine. 10 de marzo de 2023. <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/day-jobs-blanton-museum-180981757/>.

»TATE. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/five-artist-book-summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>.

## *TESIS, TFG Y TFM*

»Alvar Beltrán, Carmen. “Arqueología del objeto encontrado”. Tesis doctoral. Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València, 2017. <https://hdl.handle.net/10251/86150>.

»Fernández Somovilla, Nuria. “Historias que contar”. Trabajo fin de grado, Universidad de Málaga, 2017, <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/15760/Fern%C3%A1ndez%20Somovilla%2c%20Nuria.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

»Palomo Chiarlones, Andrea. “ El libro de artista como objeto de expresión y creación”. Trabajo fin de máster, Universidad de La Laguna, 2019. <https://riullull.es/xmlui/bitstream/handle/915/17496/EL%20LIBRO%20DE%20ARTISTA%20COMO%20OBJETO%20DE%20EXPRESION%20Y%20CREACION.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

»Rendón Morillo, Clara Isabel. “418. Reescribiendo el pasado”. Trabajo fin de grado, Universidad de Málaga, 2015. <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/11027/Rend%C3%B3n%20Morillo%2c%20Clara%20Isabel.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

10  
*DOSSIER*

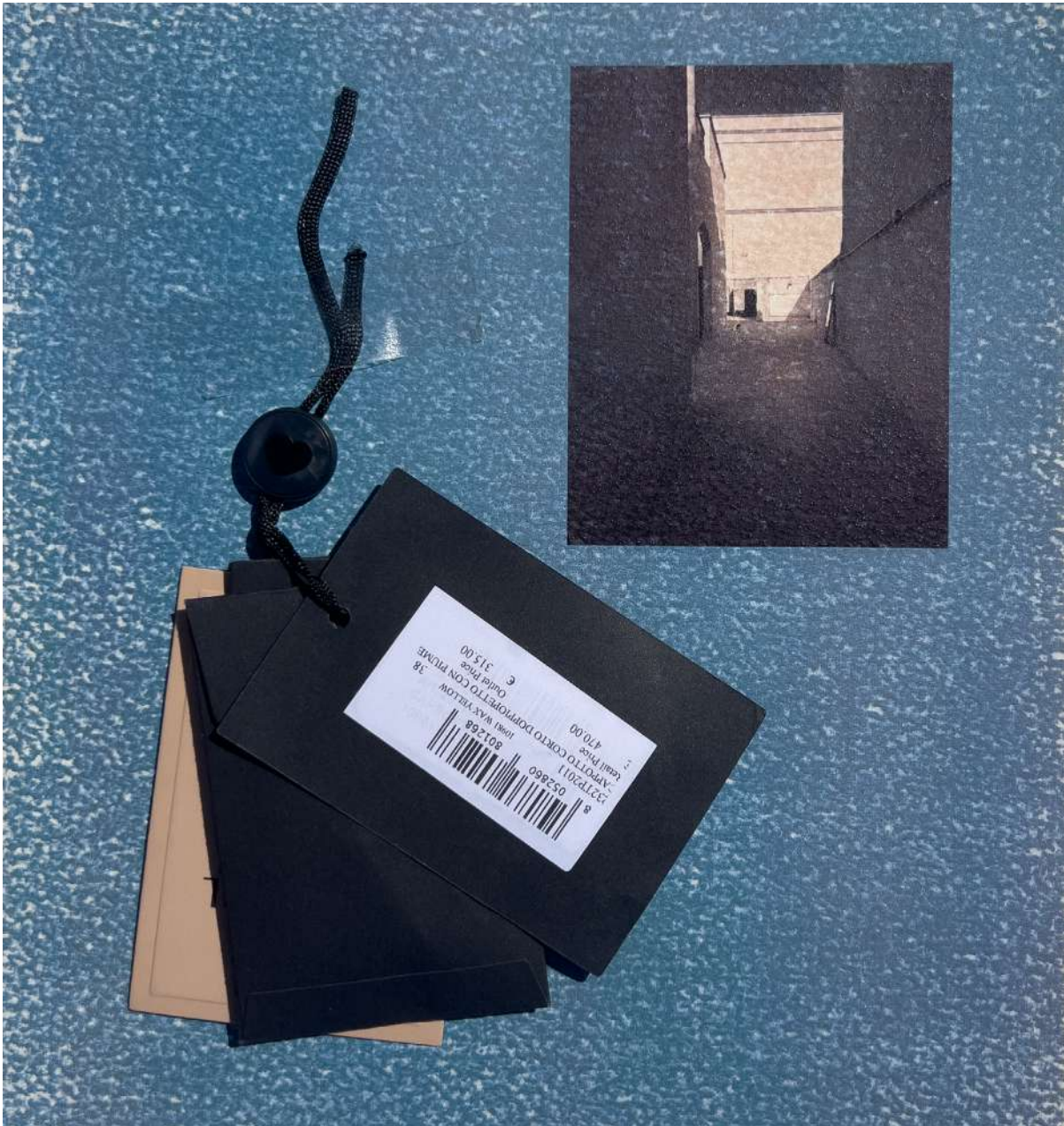


1500239. *Del objeto al sujeto*  
Libro  
25 x 25 x 5 cm  
2025

## **ACUERDAN**

Primero: Ampliar, desde el 25 de marzo de 2024 y hasta el 30 de abril, la jornada a 36 horas semanales de lunes a domingo.  
Segundo Que at di 20 0amna 02,al perso amaldora. TnoaliPaornadapacat alarestea-cucioyansataletchaesedecuando  
Cuarto: Que se trata de un acuerdo entre ambas partes y no de una novación unilateral de la empresa.  
Dres, eidas camenot presuplica lee mona,r edia ysus yelcha semal le el encabezamiento de este documento.

*Acuerdo renovatorio de subida de horas*  
Impresión sobre papel  
20 x 21,5 cm  
2025



*Backroom de entrada*  
Impresión sobre papel con etiqueta  
20 x 21,5 cm  
2025



**Este proyecto no tiene hojas  
de quejas y reclamaciones a  
disposición de nadie que las  
solicite.**

**This project hasn't claim and complaint  
forms available to none that request  
them.**

Si tanto le ha molestado, dirijase a **1500239**

*Hoja de reclamaciones*  
Impresión sobre papel con intervención de rotulador y charm  
20 x 21,5 cm  
2025



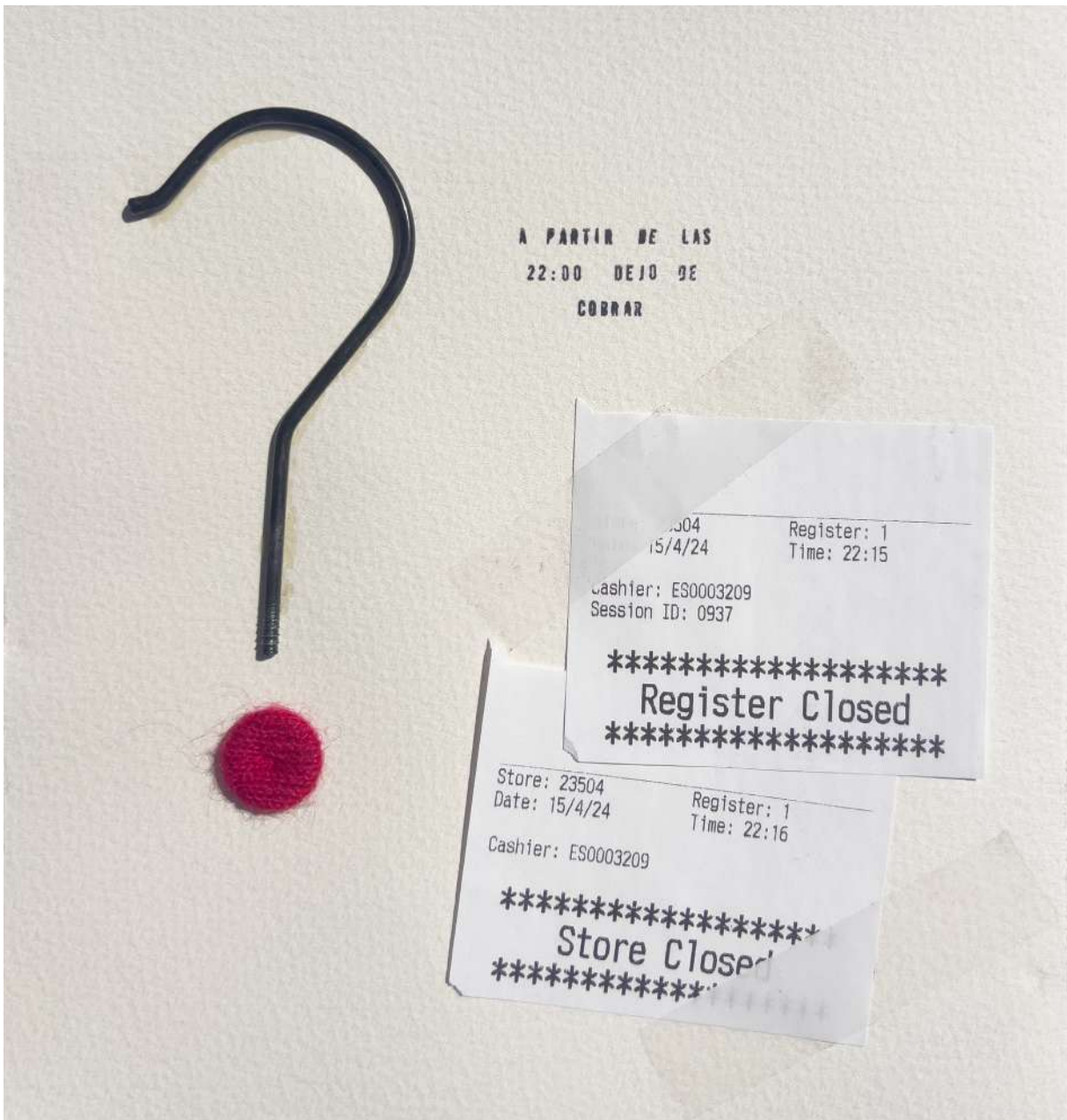
La falta de percepción de uno mismo  
la desaparición del mismo  
ante un mundo en el que la tirnicidad  
es importante calculada y determinada  
por aspectos sociales

la autodepreciación  
hoy en día  
ADICIONAL SOBRE PRECIO OUTLET  
OVER OUTLET PRICE

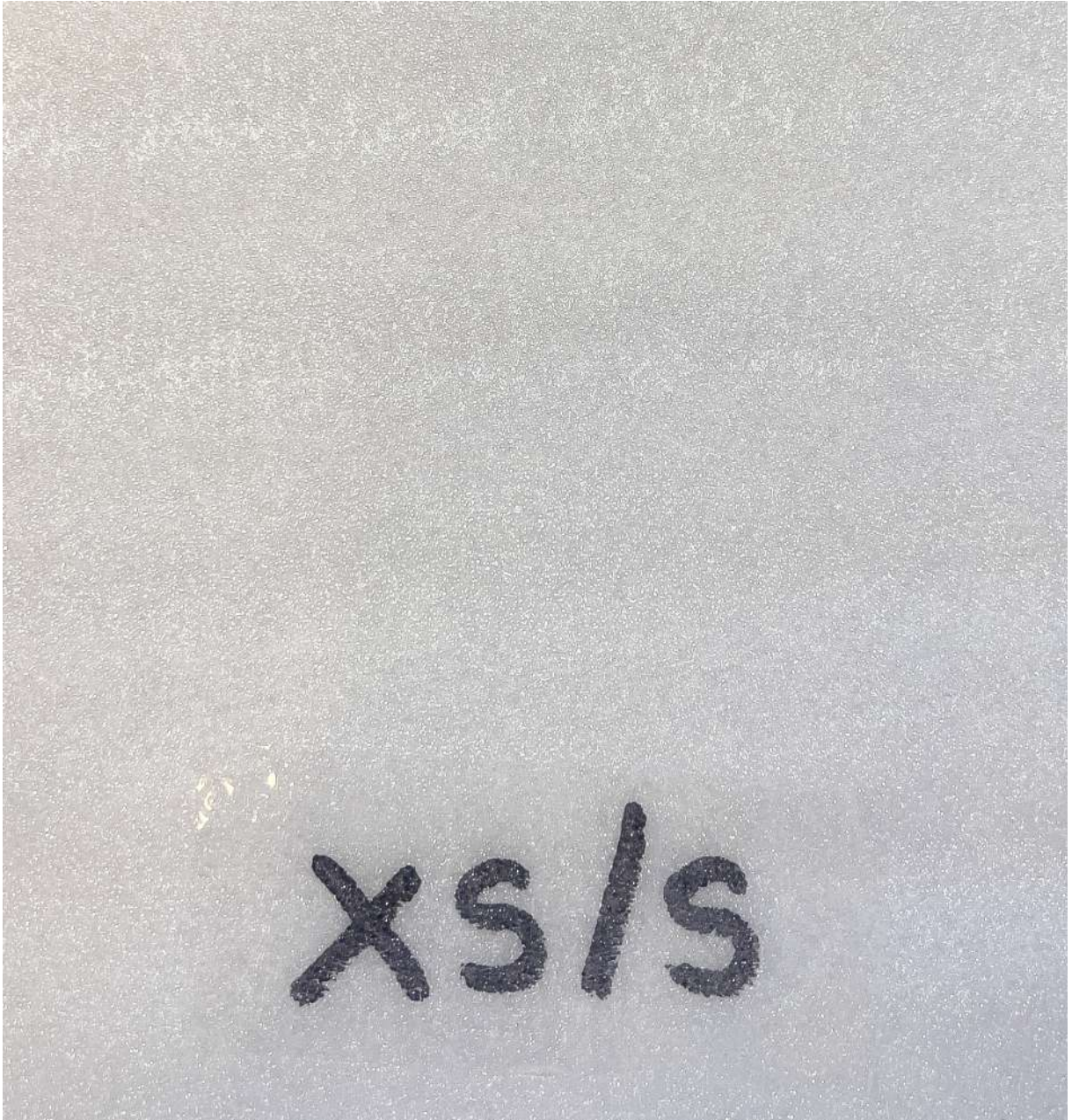
Lidia  
Collage sobre papel con objetos, dibujo, papel y pegatinas  
20 x 21,5 cm  
2025



LIQUIDACIÓN  
Collage de pegatinas, tickets y dibujo sobre papel  
20 x 21,5 cm  
2025



*Tiempo y dinero robado*  
Collage sobre papel con tickets, objetos y tinta  
20 x 21,5 cm  
2025



*Tallador de almacén*  
Rotulador sobre espuma  
20 x 21,5 cm  
2025



*Uña arrancada*  
Objetos varios en bolsas de plástico con alarma  
3 x 5 cm c/u  
2025

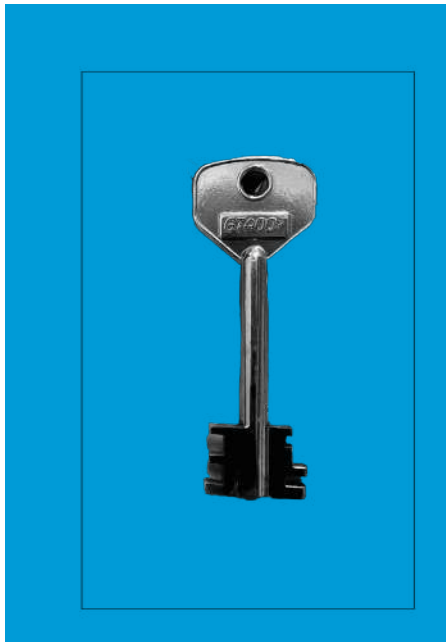
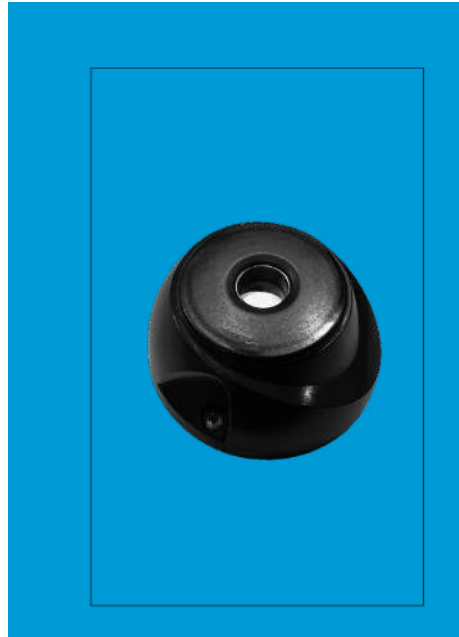
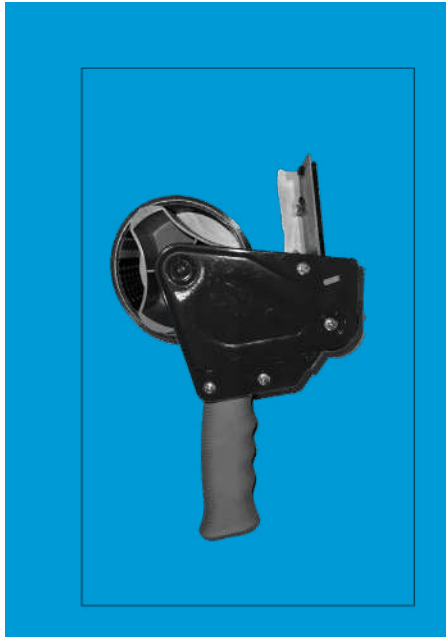


*Delivery*  
Impresión sobre papel  
20 x 21,5 cm  
2025

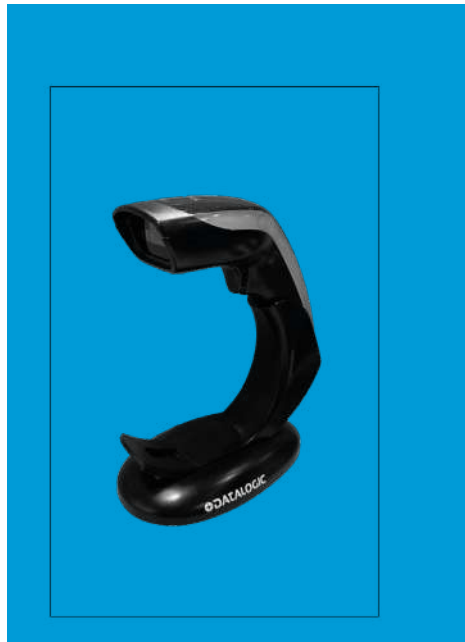


*De-livery*  
Impresión sobre papel  
20 x 21,5 cm  
2025





*Daily I*  
Impresión sobre papel de colores  
12 x 10 cm c/u  
2025



*Daily II*  
Impresión sobre papel de colores  
12 x 10 cm c/u  
2025



221AT2412 M  
06716 CHECK  
GARDENIA  
8 | 052860 | 287048  
GONNA MIDI IN TAFFETA - CHECK  
Retail Price € 13200  
Outlet Price € 12200 -70% € 38,40

221LW266G XL  
00341  
FLUORESCENT  
PINK  
8 | 052860 | 649709  
GONNA LUNGA A PORTAFOGLIO  
Retail Price € 13200  
Outlet Price € 12200 -50% € 70,50

221LW266G XL  
00341  
FLUORESCENT  
PINK  
8 | 052860 | 649709  
GONNA LUNGA A PORTAFOGLIO  
Retail Price € 13200  
Outlet Price € 12200 -50% € 70,50

221LW266G XL  
00341  
FLUORESCENT  
PINK  
8 | 052860 | 649686  
GONNA LUNGA A PORTAFOGLIO  
Retail Price € 13200  
Outlet Price € 12200 -50% € 70,50

221AT2412 L  
06481 PASTEL  
LILAC  
8 | 052860 | 274932  
GONNA JACQUARD  
Retail Price € 12200  
Outlet Price € 8200 -50% € 41,50

221LW21DD XS  
07082 DOTS PRINT  
8 | 052860 | 317479  
GONNA IN POPELINE  
Retail Price € 26500  
Outlet Price € 13200 -50% € 69,00

221AT2412 L  
06716 CHECK  
GARDENIA  
8 | 052860 | 287031  
GONNA MIDI IN TAFFETA - CHECK  
Retail Price € 13200  
Outlet Price € 12200 -70% € 38,40

221AT2412 M  
06716 CHECK  
GARDENIA  
8 | 052860 | 287048  
GONNA MIDI IN TAFFETA - CHECK  
Retail Price € 13200  
Outlet Price € 12200 -70% € 38,40

221AT2281 XS  
00006 BLACK  
8 | 052860 | 173013  
GONNA A BALZE IN ORGANZA  
Retail Price € 12900  
Outlet Price € 10720 -50% € 53,50

221LW258B L  
06528 OFF WHITE  
8 | 052860 | 319268  
GONNA IN MACRAME  
Retail Price € 17700  
Outlet Price € 8600 -50% € 43,00

221LW258B L  
06528 OFF WHITE  
8 | 052860 | 319268  
GONNA IN MACRAME  
Retail Price € 17700  
Outlet Price € 8600 -50% € 43,00

221AT2403 XL  
06681 PASTEL  
LILAC  
8 | 052860 | 274963  
GONNA JACQUARD  
Retail Price € 12300  
Outlet Price € 8200 -50% € 41,50

221AT2281 L  
06917 SHADES OF  
VIVID YELLOW  
8 | 052860 | 263237  
GONNA A BALZE IN ORGANZA  
Retail Price € 12900  
Outlet Price € 10720 -50% € 53,50

221AT2281 M  
06917 SHADES OF  
VIVID YELLOW  
8 | 052860 | 263271  
GONNA A BALZE IN ORGANZA  
Retail Price € 12900  
Outlet Price € 10720 -50% € 53,50

221AT2281 XS  
06917 SHADES OF  
VIVID YELLOW  
8 | 052860 | 263332  
GONNA A BALZE IN ORGANZA  
Retail Price € 12900  
Outlet Price € 10720 -50% € 53,50

221AT2281 XS  
00006 BLACK  
8 | 052860 | 173013  
GONNA A BALZE IN ORGANZA  
Retail Price € 12900  
Outlet Price € 10720 -50% € 53,50

221TT2194 44  
07013 WILD  
AZALEA  
8 | 052860 | 344130  
SHORTS A VITA ALTA CON CINTURA  
Retail Price € 26000  
Outlet Price € 13000 -50% € 69,00

221TT2196 44  
07072 BLACK  
FLOWER PRINT  
8 | 052860 | 345694  
SHORTS STAMPATO  
Retail Price € 16200  
Outlet Price € 9600 -50% € 49,00

221TT2283 46  
07019 COLD SAND  
8 | 052860 | 333738  
SHORTS IN COTONE RICAMATO  
Retail Price € 13200  
Outlet Price € 12200 -50% € 64,00

221AT2281 XL  
06917 SHADES OF  
VIVID YELLOW  
8 | 052860 | 263318  
GONNA A BALZE IN ORGANZA  
Retail Price € 12900  
Outlet Price € 10720 -50% € 53,50

221TT2194 44  
07013 WILD  
AZALEA  
8 | 052860 | 344130  
SHORTS A VITA ALTA CON CINTURA  
Retail Price € 26000  
Outlet Price € 13000 -50% € 69,00

221TT2196 44  
07072 BLACK  
FLOWER PRINT  
8 | 052860 | 345694  
SHORTS STAMPATO  
Retail Price € 16200  
Outlet Price € 9600 -50% € 49,00

221TT2283 46  
07019 COLD SAND  
8 | 052860 | 333738  
SHORTS IN COTONE RICAMATO  
Retail Price € 13200  
Outlet Price € 12200 -50% € 64,00

221TT2194 44  
07013 WILD  
AZALEA  
8 | 052860 | 344130  
SHORTS A VITA ALTA CON CINTURA  
Retail Price € 26000  
Outlet Price € 13000 -50% € 69,00

Libro de pegatinas de precios  
Impresión sobre papel de pegatina  
20 x 21,5 cm  
2025









*Backroom de basura*  
Impresión sobre papel  
20 x 21,5 cm  
2025



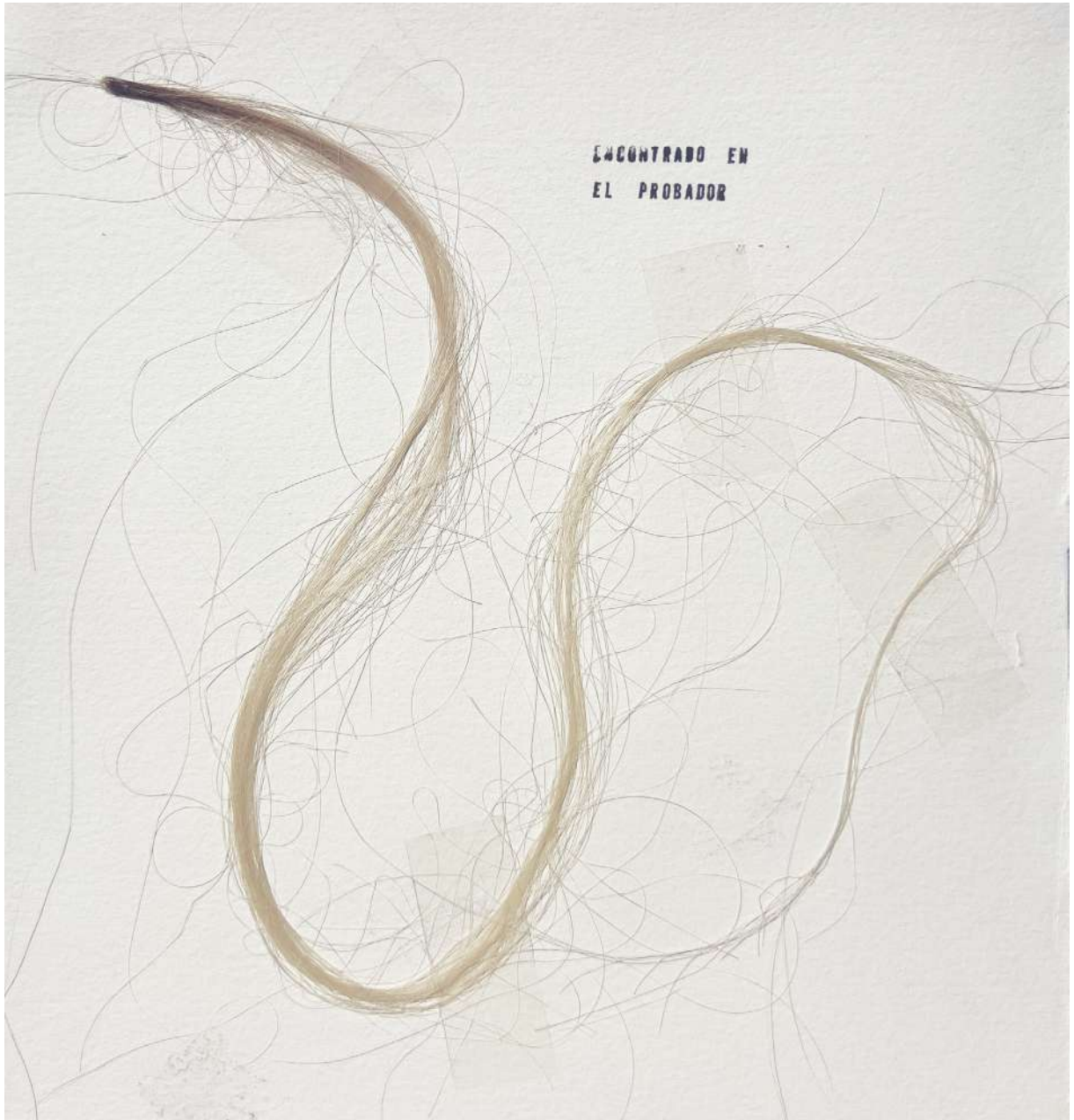
*Pasillo de vaqueros*  
Impresión sobre papel  
20 x 21,5 cm  
2025



*Huella*  
Collage de suela de goma con alarma sobre papel  
20 x 21,5 cm  
2025



*MovieMoney*  
Impresión sobre papel con tickets, billete falso y rotulador  
20 x 21,5 cm  
2025



*Extensión*  
Collage de pelo y tinta sobre papel  
20 x 21,5 cm  
2025

**VOLVEMOS EN 5 MINUTOS,  
DISCULPE LAS MOLESTIAS**

**BACK IN 5 MINUTES,  
SORRY FOR THE INCONVENIENCE**

*No hay baño*  
Impresión sobre papel  
20 x 21,5 cm  
2025



*REBAJAS*  
Collage de dibujos y pegatinas sobre papel  
20 x 21,5 cm  
2025

# TWINSET

MILANO

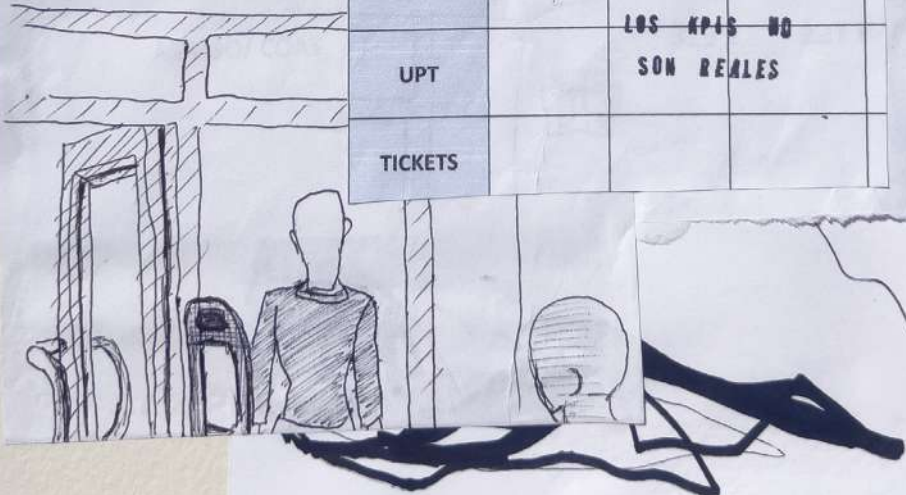
	PVP	PRECIO OUTLET	PRECIO PROMO
JERSEY/ SWEATER	178 €	120 €	102 €
PANTALON/TROUSERS	191 €	128 €	109 €
BOLSO/ BAG	169 €	114 €	97 €
TOP	178 €	120 €	102 €
VAQUERO/ JEANS	210 €	141 €	120 €

ZAPATOS/ SHOE **VENTA** **164 €**

CINTURON/ BELT **CVS** **66 €**

**LOS KIPS NO SON REALES** **188 €**

TICKETS

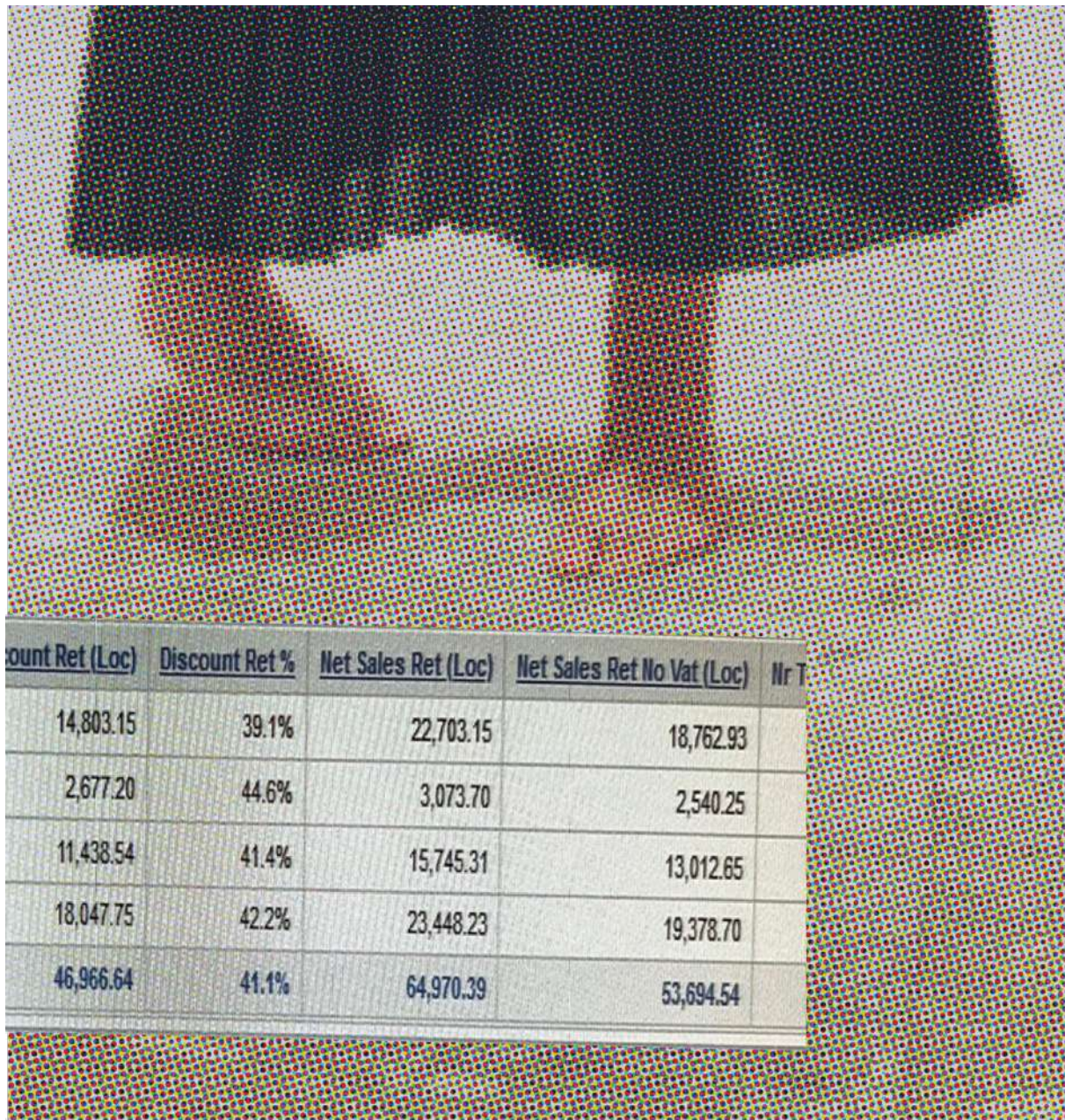


052880 561377  
 T1A550 JAMES JACQUARD DABE TU  
 FIA ALL OVER JACQUARD OVAL T DIBTAK  
 Full Price 86,00  
 Outlet Price 38,00

*Escaparate*  
 Collage de tickets, documentos varios y dibujos sobre papel  
 20 x 21,5 cm  
 2025

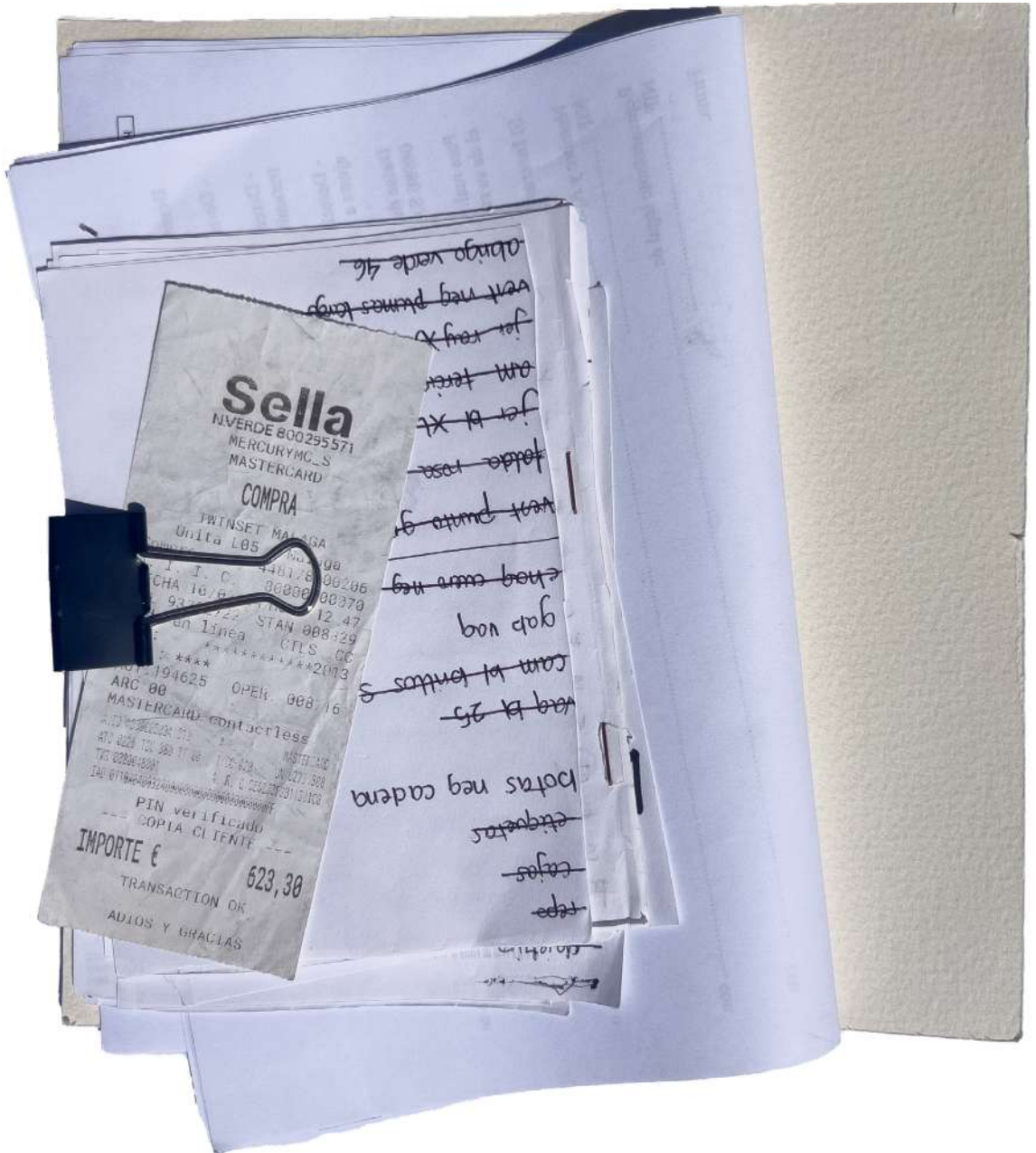
Metrics	<u>Net Sales Ret F-Prc (Loc)</u>	<u>Dis</u>
CARMONA GARCIA MARIA LUZ	37,299.00	
BENSLIMANE ADANERO YASMINA	5,629.00	
RADA CUENCA NATALIA	27,077.90	
FERNANDEZ SERRANO IRENE	40,673.76	
	<b>110,679.66</b>	

*Net Sales*  
Impresión sobre papel  
20 x 21,5 cm  
2025



<u>ount Ret (Loc)</u>	<u>Discount Ret %</u>	<u>Net Sales Ret (Loc)</u>	<u>Net Sales Ret No Vat (Loc)</u>	<u>Nr T</u>
14,803.15	39.1%	22,703.15	18,762.93	
2,677.20	44.6%	3,073.70	2,540.25	
11,438.54	41.4%	15,745.31	13,012.65	
18,047.75	42.2%	23,448.23	19,378.70	
46,966.64	41.1%	64,970.39	53,694.54	

*Descalza*  
Impresión sobre papel  
20 x 21,5 cm  
2025



*Librillos*  
Collage de libros de reposición, tickets y documentos sobre papel  
20 x 21,5 cm  
2025



NOS PONEMOS EN CONTACTO  
CON UD.,  
DE CONFORMIDAD  
CON LO  
ESTABLECIDO EN EL  
ARTÍCULO 16 DEL  
ESTATUTO DE  
LOS TRABAJADORES  
Y EN EL CONVENIO  
COLECTIVO DEL SECTOR DE  
COMERCIO EN GENERAL  
PARA MÁLAGA Y PROVINCIA,  
CON LA  
FINALIDAD DE COMUNICARLE  
QUE,

*Acuerdo de cesión de empleo*  
Impresión sobre papel  
20 x 21,5 cm  
2025



*Llave de tienda*  
Impresión sobre papel  
20 x 21,5 cm  
2025

extinción de su contrato de trabajo, como consecuencia del fin del mismo.

Le hacemos constar que a final de mes tendrá a su disposición saldo y finiquito en la cuenta bancaria que Ud. misma nos facilitó.

Atentamente,

*Hasta nunca*  
Impresión sobre papel  
20 x 6cm  
2025