

# estoy aquí

EL HACER ARTÍSTICO DESDE LO INTRASCENDENTE

CARLOTA MULA

Tutora: Silvia López Rodríguez.

2021/2022

MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA INTERDISCIPLINAR.  
FACULTAD DE BELLAS ARTES. UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.

**BBAAM**  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

**'ESTOY AQUÍ. El hacer artístico desde lo intrascendente'** es un proyecto experimental que presenta una visión panorámica de los conceptos, artistas y acontecimientos más importantes que narran la posibilidad de tocar el momento presente a través de la práctica artística en torno a lo cotidiano.

A través de registrar acontecimientos del ahora, esta propuesta expositiva narra precisamente la crónica de una incapacidad de estar presente. Generando la experiencia de conectar con el momento inmediato, con lo que está ahí esperando a ser atendido. Es el espacio que se habita, y es el suelo que pisamos, el escenario elegido para situarse, para robarse. Centrándonos en el proceso de producción de las obras presentadas, y ahondando en los distintos conflictos que han ido surgiendo durante este camino, exploramos los límites de la creación artística a través de la acción y de la propia experiencia que se crea.

Este proyecto constituye la base sobre la que construir una obra futura que gire en torno a esa experiencia y consideramos este estudio como el punto de partida de una nueva línea de investigación.

# ABSTRACT RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

REGISTRO - COTIDIANEDAD - INTRASCENTE - MÁRGENES - ACCIÓN -  
MIRADA - DESARTISTA - MOMENTO PRESENTE - ARTE/VIDA -

## KEY WORDS

REGISTRATION - EVERYDAY LIFE - INTRASCENTENT - MARGINS - ACTION -  
LOOK - ARTIST - PRESENT MOMENT - ART/LIFE -

**'I'M HERE. Artistic creation from the inconsequential'** is an experimental project that presents a panoramic vision of the most important concepts, artists and events that narrate the possibility of touching the present moment through artistic practice around the everyday.

Through recording events of the now, this expository proposal narrates precisely the chronicle of an inability to be present. Generating the experience of connecting with the immediate moment, with what is there waiting to be taken care of. Focusing on the production process of the works presented, and delving into the different conflicts that have arisen during this path, we explore the limits of artistic creation through action and the experience that is generated. This project constitutes the basis on which to build a future work that revolves around this experience and we consider this study as the starting point of a new line of research.

# índice

<b>RESUMEN / PALABRAS CLAVE</b>	4
<b>1. Introducción</b>	8
<b>2. Antecedentes</b>	10
<b>3. Justificación</b>	14
<b>4. Objetivos</b>	18
<b>5. Proceso teórico-práctico</b>	19
5.1 De dentro a fuera. Los errores.	30
5.2 El giro. Educar la mirada.	34
5.3 De Fuera a dentro. La contemplación.	40
5.4 El registro. El objeto de archivo.	46
5.5 Tocando el tiempo presente. El suelo que piso.	56
5.6 La obsesión como motor. El compromiso como obra.	62
<b>5.7 Biomio arte-vida. Conclusiones</b>	66
Aportación de los docentes	74-75
Propuesta expositiva / Presupuesto	76
<b>Bibliografía</b>	79
<b>Obras con fichas técnicas</b>	

# introducción.

Concebir el arte como una **experiencia vital** no es algo nuevo. De hecho, en toda obra artística existe una intención personal que, consciente o inconscientemente, marca un acontecimiento en la vida del propio artista. Joseph Beuys, Allan Kaprow, Sophie Calle, On Kawara o Abel Azcona, entre muchos otros, han integrado (cada uno a su forma) la creación artística dentro de su vida cotidiana, dando gran valor a la práctica que suscita el **proceso** y la propia **idea**.

El presente proyecto comenzó con unas intenciones que fueron mutando conforme se ejecutaban los procesos iniciales hasta adquirir unos objetivos bastante distintos a lo que en un principio se podían esperar. Lejos de ser eso un problema se podría decir que, como en cualquier desarrollo creativo, esta propuesta se ha ido construyendo a sí misma.

A través de una **producción experimental**, tanto en concepto como en forma, tal y como se verá a continuación, se llegaron a cuestiones teóricas que fueron resolviéndose con una paralela investigación. **La propia experiencia se convirtió en el motor**, y a través de una rutina se fueron ejecutando distintas acciones que conectaron a la artista con **el momento presente**, con el espacio habitado. Se dio un vínculo con lo que, hasta ahora, era tan sumamente cotidiano que quedaba al margen de nuestra mirada. Ahí comenzaron a surgir las obras propuestas.

Por esa misma razón pondremos el foco en el proceso creativo que la artista ha afrontado y analizaremos cada encuentro que se ha ido dando. ¿Hasta qué punto es necesario crear una figura objetual si quizá lo que se quiere decir ya lo dice algo que vemos diariamente y pasamos por alto? ¿Qué puede decirnos la grieta del suelo de la puerta de mi casa? Obviamente si no la observamos la respuesta es: nada, pero ¿y si nos obsesionamos con ella? ¿Hasta dónde podemos llegar?

(...)

Son algunas de las cuestiones que han asomado, y que poco a poco han ido derribando el invisible muro que existe entre el **arte y la vida**.

**‘ESTOY AQUÍ. El hacer artístico desde lo intrascendente’** no comenzó con unas raíces fuertes sobre las que asentar una obra finita, sino que precisamente la vorágine que ha supuesto esta práctica es la propia la raíz compacta que pretende ser la base de una producción más sólida en una obra futura.

La estética de la existencia será indispensable en este estudio, lo que nos hará comprender la producción artística de una manera más amplia. Extraído de *‘El yo minimalista y otras conversaciones’* (2003) en palabras del propio Foucault:

*“Lo que me sorprende es el hecho de que en nuestra sociedad el arte se haya convertido en algo que no concierne más que a la materia, no a los individuos ni a la vida, que el arte sea una especialidad hecha sólo para los expertos, por los artistas. ¿Por qué no podría cada uno hacer de su vida una obra de arte? ¿Por qué esta lámpara o esta casa puede ser un objeto de arte pero mi vida no?”* (Foucault, 2003: 61).



Fig. 1.  
Mula, C. (2021)

Fotografía del estudio  
de la artista.

# antecedentes.

Es importante detenerse a explicar en qué punto se encuentra la artista previamente a comenzar el presente Trabajo de Fin de Máster.

Nos situamos, desde hace un par de años, dentro de una forma de creación basada más en la experiencia que en el resultado matérico final. **La acción, la documentación de acontecimientos a través de imagen o video, la palabra escrita y la instalación** han sido las disciplinas formales más frecuentadas en este último período. Esta producción siempre se ha visto acompañada de una investigación que pretende fracturar los límites entre el arte y la vida. La fascinación por la inclusión de lo artístico en el terreno existencial y viceversa, es la que nos ha acompañado y nos acompañará durante este curso.

Teniendo en cuenta que el progreso no es lineal, durante este período la crisis en torno a cuestiones que se creían resueltas ha vuelto. Con ella una reconciliación con lo material, aunque dejando claro que con una visión más particular que en otras ocasiones. El discurso que se genera en torno la necesidad de crear un objeto artístico físico o no, ya había sido tema de debate en investigaciones anteriores de la propia artista, y eso hizo que la producción objetual fuese cuestionada y se centrara más en algo con tintes performáticos donde la acción era imprescindible, y que junto a los residuos que esta pudiera generar se compusiera la obra completa.

Un ejemplo de ello es *'57 lavados'* (2020), obra que podemos ver en la Fig. 2. Pieza donde la acción de lavar una pastilla de jabón hasta su completa disolución es la parte fundamental, es la propia obra. Posteriormente se muestra el proceso de destrucción en imágenes fijas que nos llevan a recrear el acontecimiento. Esta pieza es una obra performática realizada a través de una acción ordinaria como es lavar con un jabón, y que habla de un episodio autobiográfico acerca de la desaparición de un grupo de amigas. Por esa razón la pastilla lleva inscritas frases de un grupo de WhatsApp, y que conforme se lavaba, estas iban borrándose hasta no haber nada.

Pese a mantener ese vínculo con lo cotidiano, existe una distancia entre las anteriores obras, como *'57 lavados'*, y las que conforman **'AQUÍ ESTOY. El hacer artístico desde lo intrascendente'**, y es precisamente el origen de la pieza, la razón, el hilo del que tirar. Mientras que en obras previas al máster se trabajaba desde situaciones **autobiográficas** muy concretas, en este Trabajo de Fin de Máster se desarrollan piezas a partir de lo que podemos captar con la **contemplación** del espacio que habitamos. Se ha dado un **giro** importante de pensamiento a la hora de la concepción de la obra, marcando como guía todo lo que ocurre en el momento presente y sin hablar de manera explícita, aunque sí implícita, de cuestiones personales e íntimas.

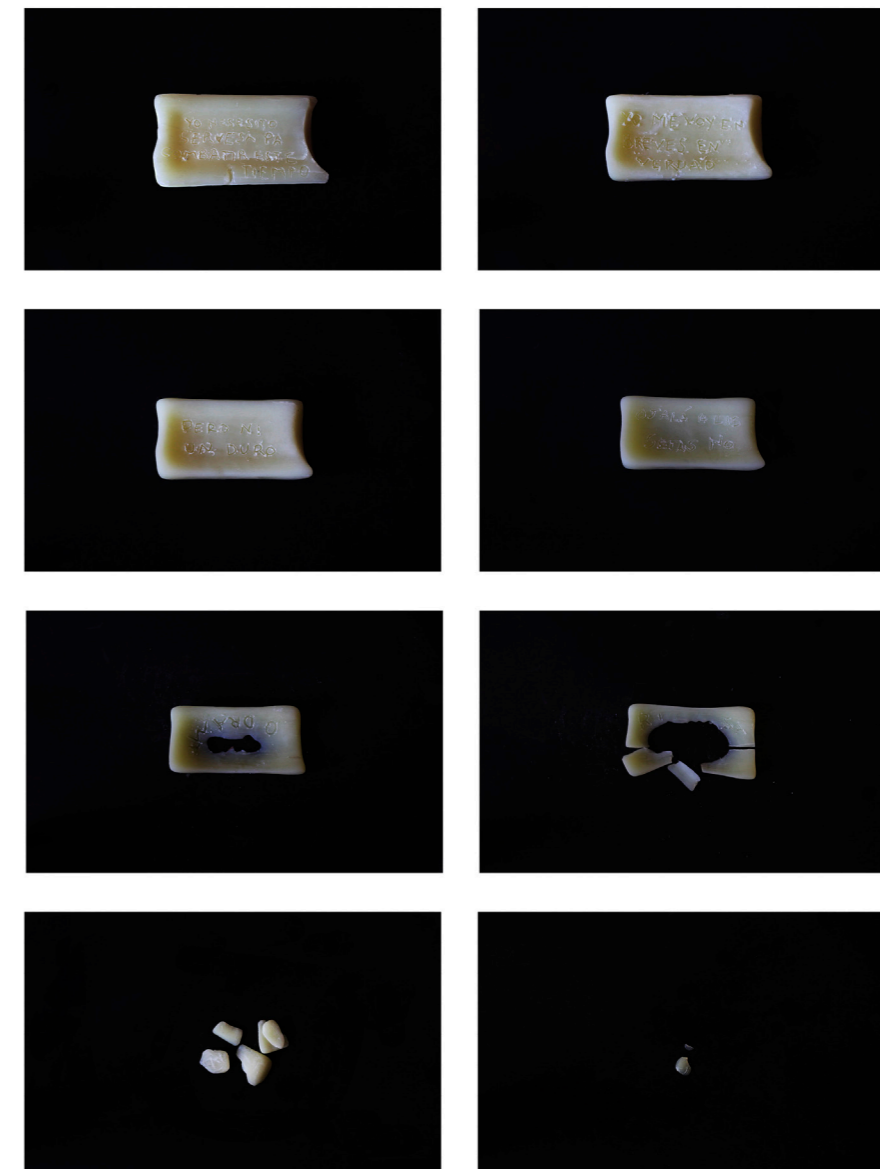


Fig. 2.  
Mula, C.  
(2020)  
*'57 lavados'*  
Registro de  
acción

Si hablamos de antecedentes histórico-artísticos, en este TFM hay una clara alusión al artista Allan Kaprow (1927), cuyos ensayos sobre el *Happening* siempre han sido una referencia clave en el imaginario personal de la artista.

*La figura del des-artista* del mismo Kaprow, la idea de que todos somos artistas de Joseph Beuys (1921), el compromiso y persistencia de Francis Alÿs (1959), la clarividente forma de ocupar espacios con su cuerpo de Bruce Nauman (1941) o la manera contemplativa de analizar el mundo y convertirlo en algo íntimo de Chantal Maillard (1951) son unos fuertes antecedentes que han dejado huella en la producción actual de la autora.

A lo largo del apartado de **Procesos teórico-prácticos** (pág.18) procederemos a desglosar estos conceptos, junto a los referentes que los sostienen, y de forma paralela al desarrollo de las obras que los fundamentan.



Fig. 3.  
Alÿs, F. (1997)

'Sometimes Making Some-  
thing Leads to Nothing'  
Acción

# justificación.

Cuando lo cotidiano deja de serlo para convertirse en extraordinario, dadas ciertas circunstancias personales, comienza la **idea obsesiva de tocar el tiempo presente**. ¿Por qué ahora lo de fuera nos interesa más que lo que ocurre dentro? ¿Por qué se produce este cambio? No es que la obra deje de hablar de la propia autora, a decir verdad habla más que nunca de ella. Son precisamente cuestiones meramente personales y autobiográficas las que incitan la ejecución del proyecto.

Cuando tu mente te encierra, todas estas cotidianidades se vuelven reto. Lejos de ni siquiera ignorarlas, empiezan a ser un conflicto. Esta es la razón por la que dan la vuelta y se les otorga el poder de ser un acto artístico, dando su vez la oportunidad de vivirlo de forma presente, siendo parte plena.

Por lo tanto, este giro anteriormente nombrado, lo que hace es **convertir la necesidad de trabajar desde la vivencia personal en la justificación del proyecto** sin la exigencia de reflejarla de manera explícita. Aquí no se cuentan historias, las historias están presentes y a veces se ven y otras veces no. Seguimos hablando del 'yo', pero no desde él mismo, sino que lo dejamos a un lado esperando a ver qué es lo que lo de fuera nos puede contar de nosotros mismos.

# objetivos.

## GENERAL:

Analizar los elementos que se quedan en los márgenes de nuestra mirada e integrarlos en la producción artística.

## ESPECÍFICOS:

1. Identificar y entender los planteamientos teóricos que abordan esta cuestión.
2. Producir una serie de obras que requieran de la práctica mediante la experiencia de la observación como medio de creación vinculante con lo íntimo.

*Esto es una necesidad.*

*Algo que brota y se desparrama.*

*Trato de recogerlo todo y darle forma torpemente.*

*A través de atrapar acontecimientos que están ocurriendo ahora mismo, este proyecto habla precisamente de la incapacidad de estar presente.*

*A modo de catarsis, se explora y registra los bordes de la existencia otorgándole valor y ligándolo a pensamientos íntimos que se narran a sí mismos.*

*Una vez lo cotidiano fue inaudito. Una vez no pude plantar el pie para bajar de la cama.*

*Esta es mi necesidad.*

Mula, C. (2021)  
Texto personal de la autora extraído de su diario.

Fig. 4.  
Mula, C (2022)  
Mapa conceptual de las  
ideas a desarrollar



el muro que cuidadosamente se levantó  
 desde dentro  
 se apoderó del ~~art~~ artífice  
 no soy fuerte, soy un fuerte.

Fig. 5.  
 Mula, C (2022)  
 Apunte del diario personal

## proceso teórico-práctico.

Partiendo desde el punto que se ha comentado en los Antecedentes (pág. 10), la idea primitiva era basar la producción en el diario que recopilaría las reflexiones más íntimas, y también banales, del día a día en Málaga. Es decir, tratar una obra autobiográfica como veníamos haciendo, empleando dicho diario como 'recolector' de experiencias que detonarán cada pieza, 'el tema', por así llamarlo.

El diario en cuestión sigue su curso, y forma parte del proyecto pero en lugar de contener una anotación más introspectiva, asumió el papel de ser un fiel compañero de **registro** que poco a poco fue tornando a una narración más **sensorial** que sentimental.

Echando la vista atrás, lo que en su momento parecía carecer de sentido, ahora lo tiene.

## 5.1 DE DENTRO A FUERA. LOS ERRORES.

Los procesos iniciales se centraban en el **cuerpo** y en cómo este hacía de cápsula impidiéndonos en ocasiones mantener contacto con lo que nos rodea.

Se realizaron distintas experimentaciones con objetos que representaban esa idea de cierre. Sin tener muy claro en qué forma, existía una necesidad de transmitir vivencias, de comunicar al mundo algo que estaba enquistado. A través del dibujo, la escultura, pequeñas instalaciones se trató de dar voz a esas palabras que habitaban en la memoria.

El cuerpo es una cuestión fundamental a la hora de **percibir el mundo**, nos centramos en la piel, ya que es el límite tangible entre un individuo y lo extrínseco. Ya ahí estaba dejando constancia de forma inconsciente un rastro de lo que finalmente empezaría a formar las bases sólidas del proyecto. Pero aún queda.

Nuestra forma de relacionarnos con lo externo viene dada por nuestro envase, es una condición. Existe una urgencia de escapar, huir. La respuesta de ello fue una pieza de escayola, pero fue puramente anecdótica. Aquí nos dimos cuenta que es completamente contradictorio tratar de hablar de una fuga haciendo un molde.

Fig. 6.  
 Mula, C (2021)  
 Procesos iniciales





Fig. 7, 8

Mula, C (2021)  
Procesos iniciales

Reflexionando sobre esto, apareció Janine Antoni (1964), artista la cual habla del cuerpo a través del cuerpo. En este caso su crítica a los roles de género, los estándares de belleza y la imposición del patriarcado frente a la figura de la mujer serán sus balizas para hacer arte, y será en el proceso de producción donde encontremos estos mensajes y no tanto en el resultado final. *'Lick and lather'* (1993) de Antoni es uno de los ejemplos que fundamentan lo anteriormente comentado. La artista desarrolló siete bustos de ella misma de chocolate y siete bustos de jabón. Tomó un molde de su cuerpo y posteriormente modificó su imagen lamiendo el chocolate y lavando el jabón.

El uso de elementos cotidianos hace que el espectador relacione la obra con acciones vitales ordinarias y pueda simular el proceso en su mente. Aquí consideramos que sí tiene sentido el objeto, a diferencia del intento de mano de escayola. (Fig. 6) La mano que sale de la pared porque quiere escapar forma parte de una serie de *'errores lectivos'*. Concepto que nos acompañará todo el proceso de creación ya que ha sido un aprendizaje a base de cómo *no* hacer las cosas.



Fig. 9  
Antoni, J (1993)

*'Lick and lather'*  
Escultura

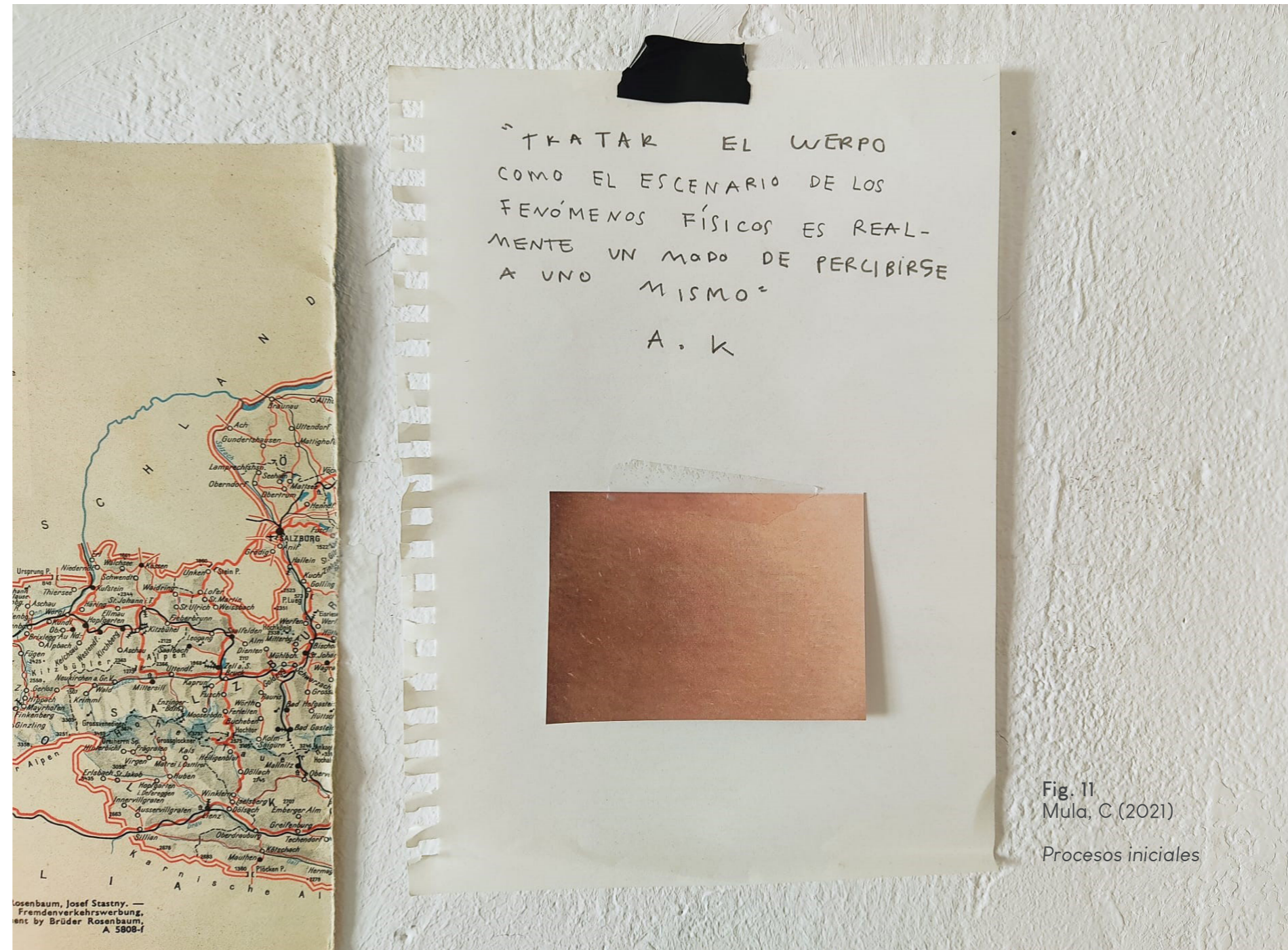
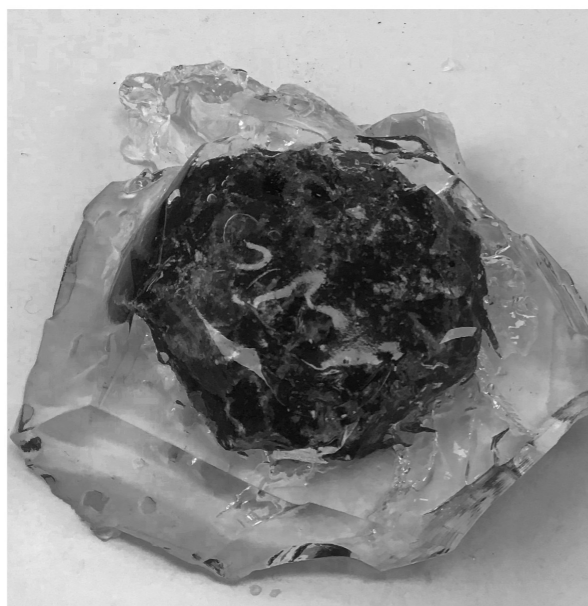
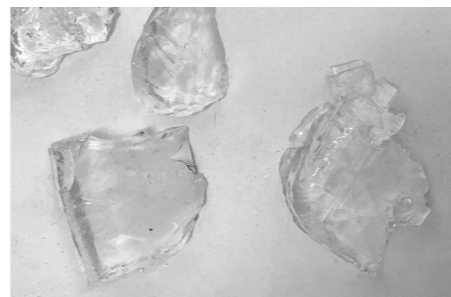


Fig. 11  
Mula, C (2021)  
Procesos iniciales

La experimentación fue muy diversa, desde una serie de dibujos hasta esculturas de gelatina que envolvían piedras. La idea que se quería explotar giraba en torno al cuerpo, como anteriormente se ha comentado. Se hicieron 16 dibujos a grafito de heridas en la piel basadas en fotografías que conocidos mandaron a la autora. Hablar del cuerpo era interesante, pero volvíamos siempre al mismo error, algo no fluía, y era la obsesión por crear un objeto que se contradecía a sí mismo. Hablábamos de unas intenciones en torno a la experiencia mediante la **acción artística**, y aquí aún no existía dicha acción.



Fig. 12  
Mula, C (2021)  
Procesos iniciales



Será por los 70 cuando se comiencen a ver las primeras performances, los artistas de la época llevaban más de una década inmersos en la búsqueda de una alternativa a la visión contemplativa de la obra arte. La idea minimalista de potenciar la relación entre la obra y el espectador para llegar incluso a la interacción, será detonante para la aparición de estas prácticas. Los futuristas, los dadá y especialmente los integrantes del movimiento *Fluxus* serán responsables de realizar acciones con el cuerpo donde el **espacio-tiempo** son los protagonistas. (Albarrán, 2019: 35,53).

### *cartas en blanco.*

Estas imágenes (Fig. 13) pertenecen a una experimentación en torno a lo oculto. El gesto comienza con la idea de escribir ciertas cartas a personas concretas, sin lápiz, sólo en el papel. Estas cartas son enviadas, esas personas no sabrán jamás lo que contienen, y la artista tampoco recordará lo que escribió. Es un acto que pertenece puramente al presente, al momento preciso en el que fueron escritas. Aquí tuvimos un primer encuentro tanto con la acción, como con la idea de **'tocar el tiempo presente'**, ya podíamos comenzar a ver los primeros destellos de lo que vendría después.

enlace al vídeo: [https://youtu.be/U-H\\_k-tDcr0](https://youtu.be/U-H_k-tDcr0)

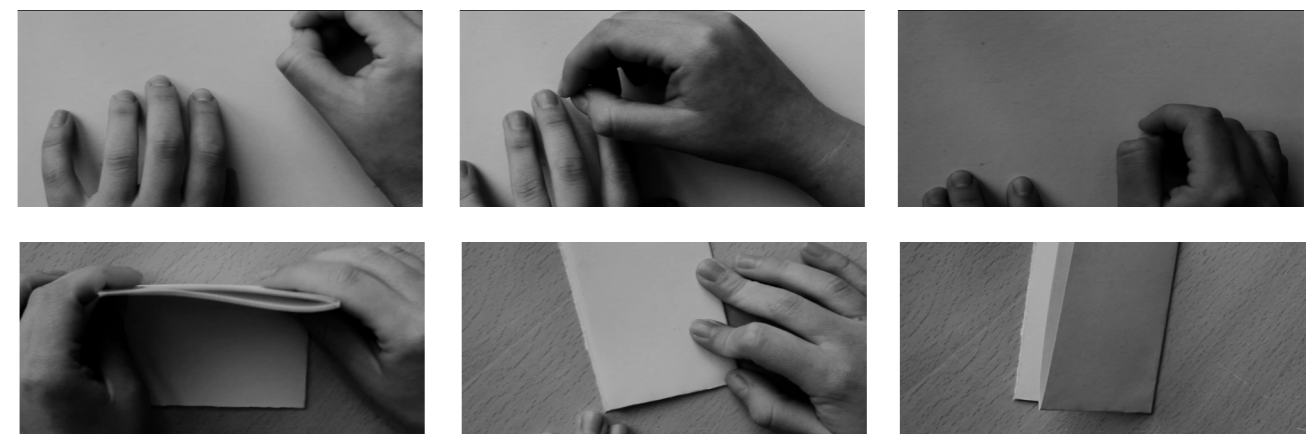


Fig. 13  
Mula, C (2021)

'Cartas en blanco'  
Acción

### **La cueva. (pared para frustrarse)**

'La cueva' (2021-2022) comenzó como un verdadero acto de frustración. Tras la serie de obras experimentales fallidas (o no tanto) en torno al cuerpo, estábamos ante una situación de vacío donde no se hallaba la razón por la que el proyecto estaba estancado. A lo Bruce Nauman, salvando las distancias, se dió uso al espacio generando un registro de lo que acontecía. El artista estadounidense tuvo un estudio en San Francisco donde no trató de hablar de nada trascendente más allá que del propio momento. Realizó una serie de performances en las que llegó a tocar el violín, lanzarse contra el suelo o bailar dentro de un perímetro creado por él mismo. Hablamos, por ejemplo, de *'Dance or Exercise on the Perimeter of a Square'* (1967-1968).



**Fig. 14**  
Nauman, B. (1941)

*'Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms'*  
Acción

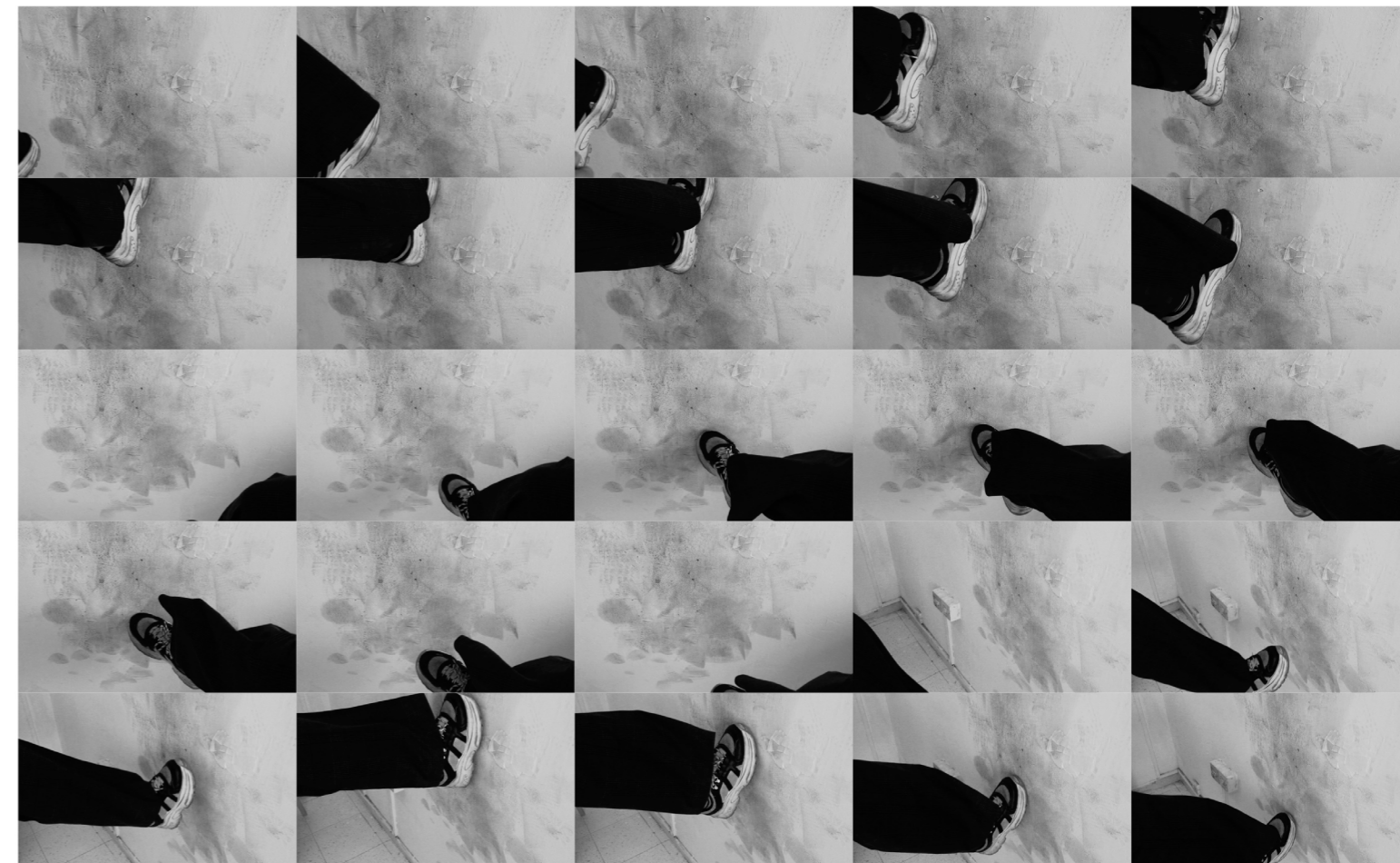
Vídeos de Bruce Nauman en su estudio:

<https://www.youtube.com/watch?v=p-JPDlJ73lw>

<https://www.youtube.com/watch?v=IMSyhyvr0mw>

*'Si era un artista y estaba en mi estudio, cualquier cosa que hiciera en ese estudio debía ser arte. En este punto, el arte se convierte más en un actividad y menos en un producto'* (Nauman, 1967)

Con estas palabras de Nauman en mente, darle patadas a la pared podría solucionar algo del conflicto. La mancha que esta acción generó ha sido lo único que se ha mantenido en el estudio desde el principio hasta el final. No podía ser borrada, ya que estaba completamente integrada en la cuestión del momento presente, lo cotidiano y el registro. Convertir lo que aparentemente no es más que suciedad en objeto artístico es lo que comenzaba a atraernos, especialmente el ver esa mancha y automáticamente pensar en actuar frente a ella mediante una patada con la libertad física de hacerlo. El estudio se convirtió en un espacio seguro desde ese momento, no hay convencionalismos que puedan cohibir.



**Fig. 15**  
Mula, C. (2021)  
*'La cueva'*  
Acción

Las patadas no cesaron, y lo que un día empezó por agotamiento mental, acabó siendo una bonita documentación de un período bastante complejo en el que participaron distintas personas que eran invitadas a *'patear la pared'*, por lo que podríamos decir que se trata de una obra colectiva que recoge un período de tiempo concreto.

Se puede ver la ira, pero a la vez hay una parte de ternura que la abraza que siempre quedará entre capas de pintura de la pared del estudio 16.

*'Pisar el suelo es estar en contacto,  
dar patadas es buscar el contacto'*.

(Mula, 2022: Extracto extraído del diario de la autora)



Fig. 16  
Mula, C. (2022)

*'La cueva'*  
Acción



Fig. 17  
Mula, C. (2022)

*'La cueva'* (detalle)  
Acción

## 5.2 EL GIRO. EDUCAR LA MIRADA.

Tras este período de búsqueda (de noviembre a febrero aproximadamente) se probaron distintos caminos hasta conseguir que las obras que se estaban gestando en el estudio reflejaran los conceptos de interés que estamos investigando.

### **La placa.**

Este ha sido el gesto detonante. Aquí se materializó el giro del que hemos venido hablando hasta ahora, de la forma más simple posible y a su vez más eficaz. Nunca pintar una puerta fue tan decisivo, dice mucho más que cualquiera de las experimentaciones anteriormente desarrolladas. Se pintó la parte exterior de la puerta del estudio del color que está la interior para intercambiar los espacios, la placa del número del estudio pasó a estar dentro del mismo.



Fig. 18  
Mula, C.  
(2021)  
'El giro'  
Acción



Fig. 19  
Mula, C. (2021)  
'El giro'  
Acción

De modo que cada vez que alguien salga del estudio está entrando, el estudio está fuera. Es un manifiesto en forma de **gesto** artístico que recuerda dónde estará el foco desde ese momento. **Reconduciendo la mirada** hacia lo que hay ahí fuera de forma tan literal como metafórica.

Durante esta época, *'La educación del desartista'* (1971) fue la lectura de cabecera, esta publicación de Allan Kaprow introduce términos como el *arte Arte*, el *pro-arte*, el *anti-arte* o el *no-arte*. Este último, junto con el concepto del *'des-artista'*, son un apoyo principal para el desarrollo de este proyecto. Kaprow propone un cambio de paradigma a la hora de percibir el acto artístico y lo define como procesos y experimentos que se resisten a ser productos. (Kaprow, 1979:24). A lo largo del libro nos propone que **la forma de mirar ya es un acontecimiento artístico** el cual no podemos separar de la propia vida. Para él, en el momento en el que nos fijamos atentamente en algo, como puede ser el arcoiris que se forma en el suelo cuando entra la luz por el cristal de una determinada manera, automáticamente lo estamos convirtiendo en arte, o en sus propias palabras: *'no-arte'*. El *'no-arte'* es aquello que aún no ha sido aceptado como arte y que con la propia atención del artista se nombra solo. Ese acontecimiento nos convierte en *'desartistas'*. Nuestro trabajo sería abandonar los roles estéticos, y dejar de tener referentes artísticos de cualquier tipo. (Kaprow, 1979: 26).

Como bien sabemos, esta fórmula podría ser bastante utópica, el arte deja de ser una profesión y se convierte en una forma de vida. Elimina el arte en las instituciones y museos, y por ende de toda crítica. Y aunque ni ellos mismos consiguieron salirse del circuito del arte, sí que **'AQUÍ ESTOY. El hacer artístico desde lo intrascendente'** defiende, en parte, esa visión del mundo que Kaprow nos deja en herencia, la cual consideramos que ha calado bastante en la percepción del arte contemporáneo. El hecho de afirmar que puedes convertir en arte cualquier cosa con el simple hecho de observarla hace que la idea de objeto artístico mute y provoque conflictos en el mundo artístico.

*'Este desplazamiento conlleva por un lado la intención de que la obra al no ser un objeto, eluda los procesos de conversión mercantil, ya que al no haber obra física no habría nada que comprar. Por otro lado, la posibilidad de que cualquiera, sin tener que pasar por un proceso de formación técnica o material, pudiera convertirse en artista al ser capaz de percibir y producir conceptos.'* (Pombo, 2015:49)

Así lo expresa Alejandra Pombo en su Tesis *'LA PERFORMATIVIDAD COMO EXPERIENCIA ARTÍSTICA: EL PERENCUENTRO. PARADOJAS Y USOS DE LA CATEGORÍA PERFORMANCE EN EL ÁMBITO ARTÍSTICO'* (2015) haciendo alusión a las prácticas artísticas conceptuales.

Sin dejar a un lado el objeto material como parte de la obra, sí que tomaremos la influencia de esos pequeños elementos desapercibidos que son buscados sin cesar, y que al contemplarlos nos dan la tranquilidad de que estamos yendo por un buen camino. Elementos **cotidianos**, **intrascendentes**, **ordinarios** y que se repiten continuamente están **espeando a ser vistos**. Esta idea convirtió el educar la mirada en el primer objetivo a conseguir, y yendo un paso más allá, en segundo lugar estará otorgarle valor a esa intrascendencia mediante la producción de piezas artísticas.

*'Cuando Steve Reich suspende un número de micrófonos sobre sus correspondientes altavoces, los hace oscilar como péndulos y amplifica su sonido de tal manera que se produzca una retroalimentación acústica -eso es arte. Cuando Andy Warhol publica la transcripción completa de veinticuatro horas de conversación grabada - eso es arte.*

*'Cuando Walter de María llena completamente una habitación con tierra - eso es arte.'* (Kaprow, 1979: 18, 19)

Precisamente esa obra de Walter de María (Fig. 20) que nombra Kaprow en la cita, *'The New York Earth Room'* (1977), en la que es literalmente una habitación llena de tierra, ha estado muy presente a lo largo del curso. Era frecuente el imaginar el estudio lleno de tierra, de agua, de hojas... A causa de cambiar la placa del estudio y así renombrar el espacio, se generan posibilidades infinitas en las que ese lugar podía llegar a convertirse.



Fig. 20  
de María, W. (1977)

*'The New York Earth Room'*  
Instalación

## 5.3 DE FUERA A DENTRO. LA CONTEMPLACIÓN.

Nos situamos en la zona intermedia del recorrido que estamos relatando a lo largo del presente proyecto. Una vez adquirido el compromiso de ser **espía** de todo lo que acontece, intentamos enriquecernos de autores que absorban de igual manera el mundo que les rodea.

De la misma forma que existe un interés en artistas plásticos que posen su mirada en la ordinariez de su día a día, es también importante considerar a artistas de otras disciplinas que puedan aportar a esta visión **contemplativa pero a la vez conectada con la intimidad**. La literatura es otra forma que tenemos de percibir lo que vemos y comunicarlo, de darle vida a cosas pequeñas y crear universos en torno a ellos tal y como hacen infinidad de autores.

Un ejemplo de ello son Josep María Esquirol (1963), Ítalo Calvino (1923) y Chantal Maillard (1951), autores que han inspirado de distintas formas el proceso, e que incluso algunas de sus obras han sido piezas clave para poder reeducar nuestra mirada, tal y como nos proponíamos en el anterior capítulo. (pág. 30)

'*La resistencia íntima*' (2018) comienza con un capítulo el capítulo '*El plato en la mesa. Momento*', título ya sugerente y que nos trasporta a un acontecimiento diario aparentemente nimio. Esquirol da paso a dicho capítulo así:

*'El plato en la mesa, el aceite y el pan. La mesa servida, la olla humeando y los vasos empañados por el vapor del caldo. ¿Qué es lo que aleja esta imagen cotidiana de la experiencia nihilista? ¿Por qué no se aviene con los escenarios del vacío y del absurdo? ¿Con qué la asociamos? ¿Hacia dónde nos conduce? El plato en la mesa, con lo que se cocina - o se solía cocinar - en casa; nada sibarita ni sofisticado. Asociamos la imagen, sobre todo, con el cuidado que supone cocinar para los demás, la compañía y el amparo casero. También naturalmente con el placer de comer. Y la memoria de los elementos. El aceite para aliñar evoca el olivo y la tierra firme donde se enraíza y el cielo luminoso hacia donde se eleva; el fruto maduro, los trabajos de recolección y el prensado de la almazara'* (Esquirol, 2018: 3)

Al leer de esta forma la descripción de algo que revivimos a diario sin pararnos a cuestionarlo, somos capaces de revivirlo en nuestra mente y pararnos en cada detalle que fue eliminado en el momento en el que se vivió.

Podríamos decir que se llega a romantizar lo banal al potenciarlo en nuestra visión, porque como indica el escritor, la visión de lo cotidiano viene ligada con la memoria que existen de esos elementos, por lo que hay una parte muy nuestra en toda contemplación. De esta forma nos conectamos con esa esencia autobiográfica que no queríamos perder cuando empezamos este proyecto. Estas lecturas han sido imprescindibles a la hora de aprender a observar y conectarnos de forma inmediata con el presente.



Fig.21, 22, 23  
Mula, C. (2022)

Fotografías tomadas con el móvil de acciones cotidianas

Maillard, sin embargo, habla desde el yo, pero también con esta tendencia a lo contemplativo. La mirada contemplativa se define por hacer una apertura del '**yo**' e ir borrando la separación entre sujeto y objeto. Es interesante el concepto de conocimiento experiencial, el cual hace referencia a una alteración en la forma de mirar, no en aquello que es mirado. De hecho, por eso mismo se dice que el conocimiento reforma ya que te hace cambiar de perspectiva, y eso afecta de forma directa a la vida. (Aguirre de Cárcer, 2012: 42) Hablamos de la posibilidad de '*trascender la influencia perniciosa del yo individual*' como el objetivo que escoge la filósofa mediante la actitud contemplativa. (Aguirre de Cárcer, 2012: 50) La autora lo define así: "*camino interior (es decir, algo que tiene que ver tanto con el conocimiento de las emociones como con las ideas o, dicho más brevemente, con el conocimiento del proceso mental)*" (Maillard, 2008: 170).

Pese a tener un origen distinto, es curioso cómo se acerca este concepto de observación a las intenciones principales que abordan este Trabajo de Fin de Máster. Es por ello que al topar con la figura de Maillard, hubo cierta conexión con su obra ya que encontramos un diálogo proveniente del 'yo' pero hablándolo desde una distancia considerable.

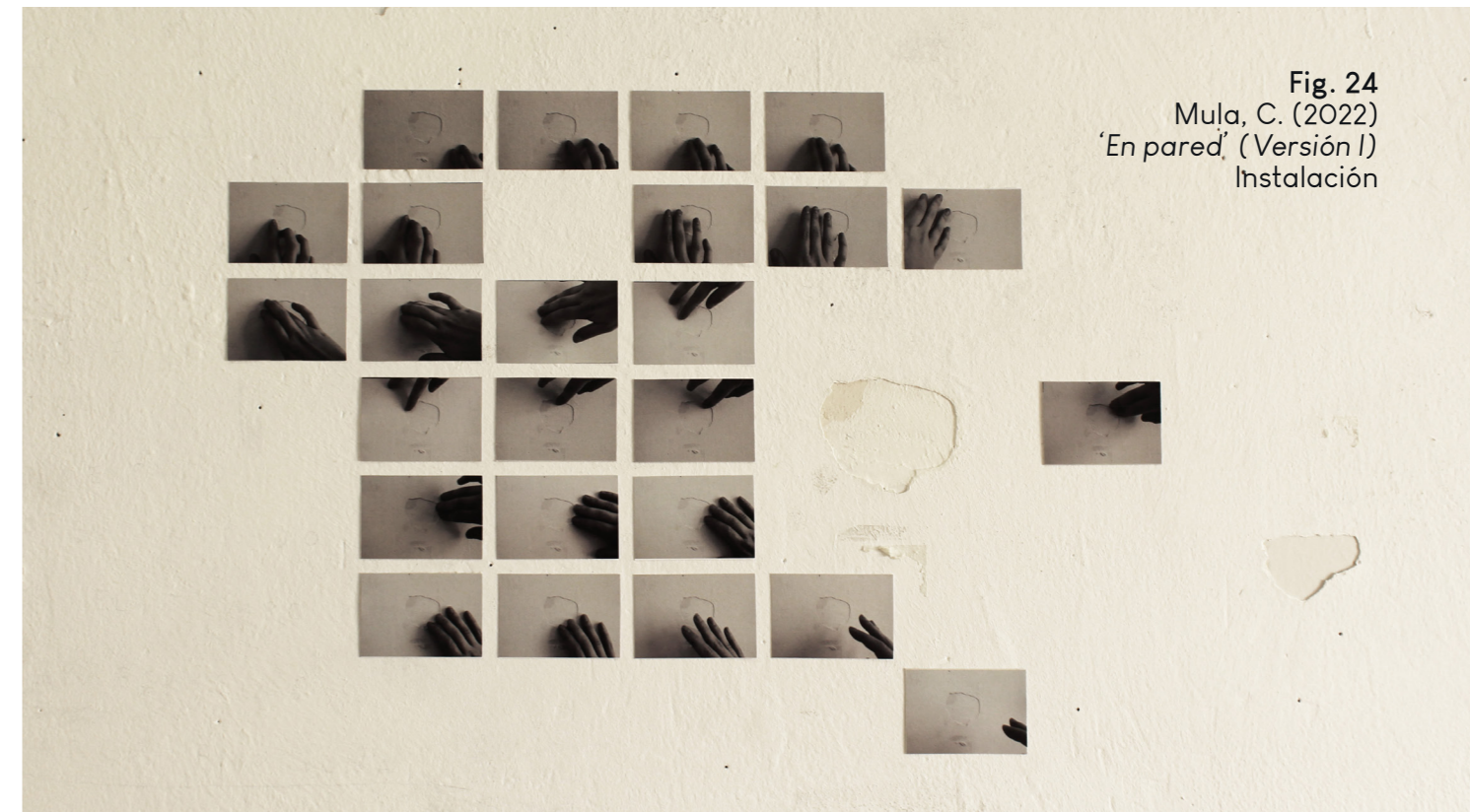
Precisamente la tesis de Aguirre de Cárcer hace un análisis de todo esto que nos resulta de gran interés en esta investigación:

*'El mérito de Maillard como escritora reside precisamente en su capacidad para crear un mecanismo de escritura que de cuenta del distanciamiento interior, utilizando para ello la descripción de los diferentes estados de conciencia cotidianos (en el diario). (...) Baste apuntar por ahora que el observador es la figura clave que permite la consecución del 'salto contemplativo' que conduce a la transformación radical de la persona que tiene lugar en Benarés, 1999, y que hemos identificado como la etapa de plena madurez de la obra de Maillard, en donde la escritura se convierte en estrategia de vida, abarcando todas las facetas de la existencia.'* (Aguirre de Cárcer, 2015: 52)

### **En pared.**

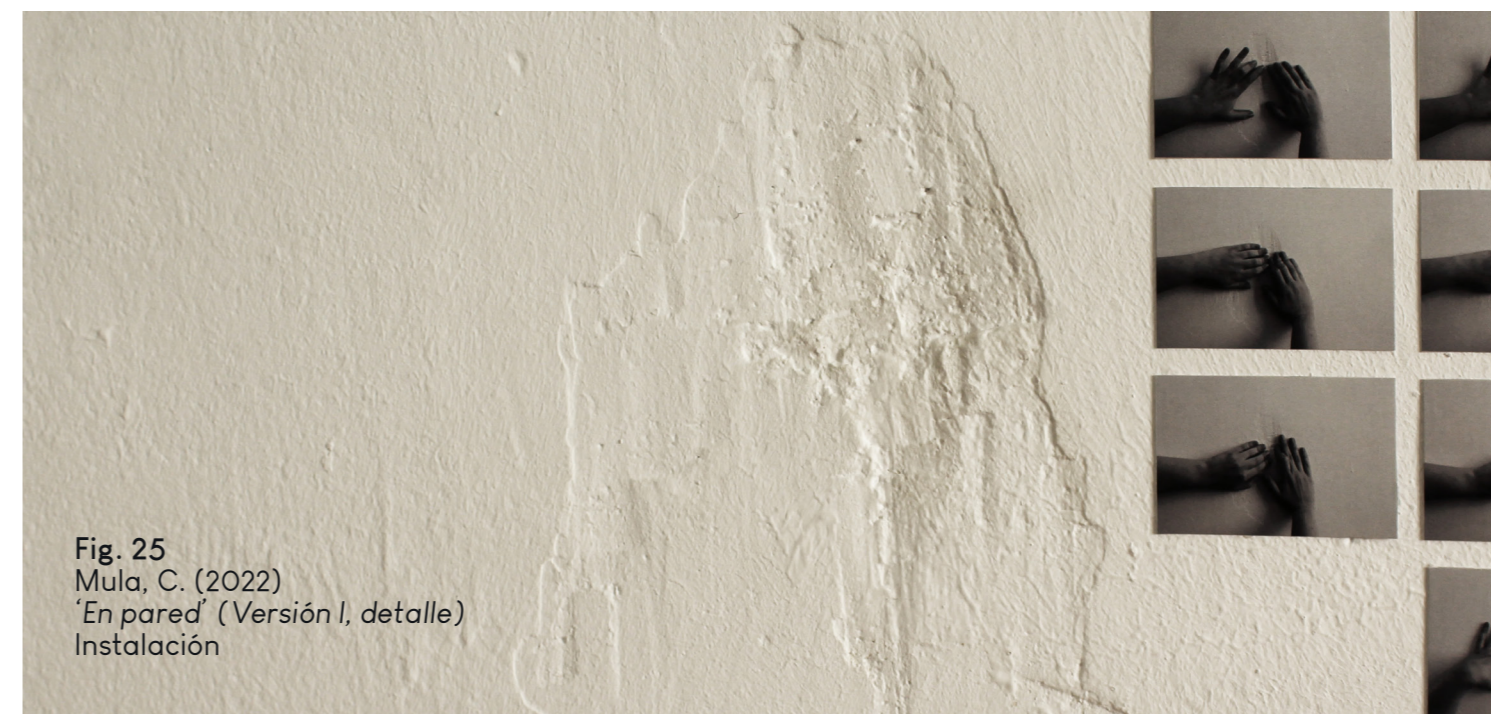
Esta manera de actuar frente al día a día se convierte en rutina y poco a poco va calando hasta llegar a convertirse casi en una obsesión. Una de las piezas consideradas fundamentales de en **'AQUÍ ESTOY. El hacer artístico desde lo intrascendente'**, es la que se presenta a continuación.

Siguiendo con el propósito de habitar el espacio de manera consciente y potenciar cada mínimo detalle, de nuevo nos centramos en el propio estudio de la artista. En este caso, destacamos los desconchones de pintura que hay en las paredes y que tan habituales son en cualquier calle que transitamos. Cabe destacar que la obra en sí trata de registrar, mediante un vídeo, la acción de tocar dicha alteración de la pared de manera sutil y delicada, aunque a nivel formal la obra fue presentada de dos formas distintas. La intención es que el espectador ponga el foco en ese *'defecto'*, de hecho se podría decir que lo más importante de la pieza es aquello que ya existía. Lo añadido sólo está para que quieras, al igual que la artista, tocarlo. Poner el foco.



**Fig. 24**  
Mula, C. (2022)  
'En pared' (Versión I)  
Instalación

Estas imágenes (Fig. 24, 25) corresponden a la primera vez que se expuso la obra *'En pared'* (2022), en Marzo. Sacamos el registro de la acción en fotografías que la recreaban y se colocaron junto a varios desconchados que existían en la pared. Esta forma generaba una narración muy sensible que te hacía acercarte bastante a la pared para poder observar correctamente cada imagen fija.



**Fig. 25**  
Mula, C. (2022)  
'En pared' (Versión I, detalle)  
Instalación



Fig. 26, 27, 28  
Mula, C. (2022)  
'En pared' (Versión II)  
Instalación



Por otro lado, a la izquierda (Fig. 26, 27, 28) tenemos el formato video proyectado que se mostró en la exposición final, en Junio. Esta opción trata de proyectar justo encima del hueco de la pared el propio video de la acción, lo que generaba al visitante las ganas de hacer lo mismo y tocar la pared. Aunque en el fondo separamos de antemano la sensación que nos va a producir, la propuesta llama a la acción.

Esta obsesión por palpar el espacio mediante el tacto no es nueva, ni simplemente es una ocurrencia del momento, sino que forma parte del día a día y es un acto recurrente que hace sentir que se está **tocando el tiempo presente**.



Fig. 29  
Mula, C. (2022)

Fotografía de detalle en una pared de la calle.

Ha sido habitual la práctica de recolectar imágenes de estos desperfectos.

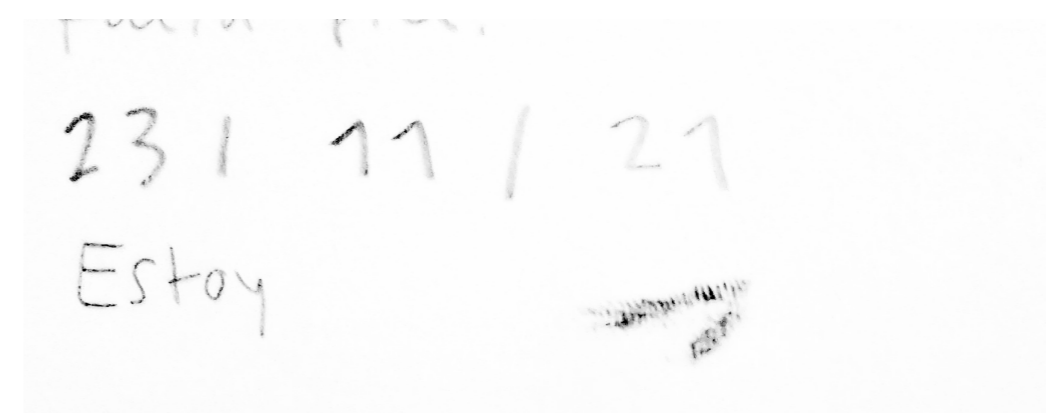


Fig. 30  
Mula, C. (2021)  
Fragmento del diario personal.

Nos llama la atención que en bastantes ocasiones lo único escrito durante el día era la palabra 'estoy'. Demuestra eso que había una prioridad en la vivencia y no tanto en la tarea de escribir.

## 5.4 EL REGISTRO. EL OBJETO DE ARCHIVO.

Hemos pasado de rebuscar directamente en nuestra propia memoria a abrirnos a lo que está ahí fuera envolviendo nuestro día a día y entregarnos a ello.

Hemos tocado paredes para saber dónde estábamos, nos hemos convertido en observadores para descubrir qué nos cuenta lo que está al otro lado de nuestra piel acerca de nosotros mismos.

Durante este proceso de mutación hacia nuevas formas de hacer se han ido adquiriendo conocimientos, pero especialmente **hábitos**. Como ya se ha comentado con anterioridad, se trabaja desde una idea del arte vinculada a la existencia, por lo que las estrategias artísticas de algún modo llegan a formar parte de nuestra rutina. El registro de lo cotidiano ha sido una de esas actividades que nos han acompañado durante todo el curso. Dejando a un lado el registro mediante la escritura que se ha llevado a cabo con el diario, han sido concretamente dos formas fundamentales de registrar las que han destacado: **la fotografía y video, y la acumulación de objetos encontrados**.



Fig. 32  
Mekas, J. (1969)

'Walden'  
Película

Conectándolo con el anterior capítulo (pág. 34) se intentó reflejar lo cotidiano a través de la imagen, tal y como hacían Maillard o Esquirol mediante sus obras literarias pero en forma de fotografía. La diferencia realmente es que estas fotografías no guardan una estética cuidada, como si se puede observar en el lenguaje de los autores mencionados, sino que pertenecen a una serie de imágenes de registro más torpes o con menos intención. Se podría decir que son simplemente más espontáneas, ya que esas fotografías han sido tomadas a lo largo de los meses que ha durado el máster para tener un archivo del que tirar llegado el momento, y no como piezas finales. Más bien han formado parte de la **obsesión por la observación**, ya que nos mantenía alerta ante lo extraordinariamente ordinario que pudiéramos encontrar. **Estar detrás de la cámara te hace tener los ojos abiertos.**

Un artista que consideramos durante este proceso ha sido Jonas Mekas (1922). El cineasta lituano realiza filmaciones de momentos concretos y nos sumerge en la grandeza de lo mínimo. Un ejemplo perfecto de ello es 'WALDEN' aka 'Diaries, Notes and Sketches' (1969). Mekas por esta época comienza a concebir la visión subjetiva como un elemento indispensable para poder entender lo que hay a su alrededor. Comienza a filmar fragmentos de su día a día los cuales congela y los une creando una especie de video-collages. Su modo de observar no busca más que comprenderse a sí mismo, de nuevo tenemos un ejemplo de observación de lo ajeno que nos sirve de autoconocimiento.

*'el espectador, debe buscar, hacer preguntas, muchas de ellas inconscientes y otras conscientes (...). Es un arte que se presenta como tabula rasa, que deja al espectador en soledad, frente a él, como si se mirara en un espejo.'*  
(Mekas, 2017: 353)



Fig. 31  
Mula, C. (2021)

Fotografía de  
archivo de acciones  
cotidianas.

Esta búsqueda de imágenes que capturan lo intrascendente no ha cesado, y se complementó con una colección de objetos encontrados como otra estrategia.

No existía ninguna criba concreta a la hora de seleccionar el objeto encontrado, simplemente si durante un paseo algo llamaba la atención de la artista, ya pasaba a formar parte del registro objetual. Todo ejercicio acababa convirtiéndose en hábito, y a su vez en obsesión.

### ***Mi diario.***



Fig. 33  
Mula, C (2022)

'Mi diario'  
Instalación

Es complicado hablar del archivo en el arte dedicándole sólo un capítulo, pero al menos este proyecto indaga en aspectos puntuales que conectan con la producción realizada hasta el momento. Creando una **visión panorámica** de distintas cuestiones que abordan las obras basadas en el archivo y el registro.

denuncia de cuando me robaron el móvil / cerdito de plástico que me hizo gracia / totem de un husky siberiano que me hizo alejandro / tijeras para zurdos que compré por error / muchas (o pocas) piedras del parque / cartel de salida de camiones / cámara analógica sin carrete / foto de unos desconocidos enterrada en escayola / carta del 8 de corazones que nos dio un hombre en la calle / bote de pintura vacío / acetona no sé para qué / martillo que uso para desahogarme / clavel (ahora seco) / carrete ya usado / llaves del estudio de rubén porque no puede venir a la presentación / mechón de cuando me teñí el pelo de rojo / lista de la compra de casa de adri / intento de mano de escayola fragmentada / lata de cerveza vacía (unas cuantas) / libro de cirugía estética / cartel que te prohíbe el paso / caja de crema de la cara de un color agradable / mano de cartón que tuve en la puerta para chocar / muchos papeles que me he ido encontrando por ahí / lo que queda de mi diario / carta del uno que me encontré volviendo de casa de lucía / la playa de Málaga según jose / carta que me dejó mi compañera de piso por navidad / piedra del día que fuimos a ver delfines y no los vimos / etiqueta de una cosa que me compré y me arrepiento porque me trae malos recuerdos / dado mal hecho porque tiene dos 6 / taza con agua y algo que no sé qué es / el tupper de mi compañera de piso que no sabe que tengo / test de antígenos de cuando el papu tuvo covid / la argolla que me queda / entrada de cuando fui con la meri al pompidou el primer domingo que viví en Málaga / bufandita azul / pegatina muy española / diccionario que usé de oráculo cuando no conocía a nadie / cera con la que pintamos una pared de la calle / entrada del museo de Málaga de un día largo / foto con unos labios / entrada de una peli muy no sé pero increíble / vela del cumple de lucía / plumilla que me recuerda a zurita / mariposa que me encontré en la basura / el mejor dibujo de una torre de animales / pulsera rota pero funciona / papel con las tareas que me manda la psicóloga que no estoy haciendo / hoja con forma de corazón / tarjeta del cerrajero del día del dominó / jabón de oliva (creo) /

Fig. 34  
Mula, C (2022)

'Mi diario' (detalle)  
Instalación

Fig. 35  
Mula, C (2022)

'Mi diario'  
(detalle)  
Instalación



Esta pieza es un diario, como su propio título indica, es un diario sin pretensión de ser nada más. La obra se expuso en Marzo donde, en medio del estudio, se apilaron los objetos recolectados y junto a ellos podíamos leer un inventario que enumeraba cada elemento. Dicho inventario se redactó de una manera particular y más íntima, dejando a la memoria hacer su juego y otorgándole el poder de definir los propios cuerpos según el recuerdo que se tienen de ellos. Esto nos recuerda a la reflexión de Josep María Esquirol (pág. 34)



Fig. 36  
Mula, C (2022)

'Mi diario' (versión 0)  
Instalación

En un primer lugar se barajó la idea de presentar todos los objetos encontrados pegados en la pared. En visión de la artista, esa idea solo funcionaría si únicamente la sala se llena de dichos objetos y las paredes quedan repletas de cotidianidades. Así se generaría una experiencia distinta al entrar en el espacio.

Finalmente 'Mi diario' (2021-2022) no formó parte de la obra final de **'AQUÍ ESTOY. El hacer artístico desde lo intrascendente'**, ya que durante el proceso tuvo un papel que después pasó a un segundo plano conforme se avanzaba en el proyecto. No es una obra descartada, sino que analizando las piezas finales, esta podía desentonar y llevar al espectador a otro discurso, alejándolo de la idea de tocar tiempo presente. Ya que en cierto modo como acción de registro tiene su importancia, pero creemos necesario darle otra vuelta a la presentación de la misma. Mientras tanto a seguir recolectando.

Numerosos artistas trabajan el objeto encontrado, como es el caso de Sophie Calle (1953). La escritora y artista conceptual ha trabajado desde distintas posturas y tiene obras muy célebres como las fotografías a desconocidos mientras duermen ('Los durmientes', 1979), pero en este caso, y por la temática que tratamos en el presente Trabajo de Fin de Máster, las piezas que nos interesan más son las relacionadas con su propia rutina y el objeto cotidiano. Por ejemplo, esta acción que realizó durante años el día de su cumpleaños, y que genera un registro objetual similar al anteriormente mostrado.

*'El día de mi cumpleaños siempre me agobiaba pensando que la gente se olvidaría de mí. En 1980, para liberarme de esa ansiedad, decidí que cada año, y si fuese posible cada nueve de octubre, invitaría a cenar al número exacto de personas correspondiente a mi edad, incluyendo a un extraño elegido por uno de mis invitados. No usaría los regalos que recibiese, los guardaría como muestra de afecto. En 1993, al cumplir los cuarenta, puse fin a este ritual.'* (Calle, 2007: 196-197)

Fig. 37  
Calle, S. (1980-1993)

'Birthday Ceremony'  
Instalación



## 5.5 TOCANDO EL TIEMPO PRESENTE. EL SUELO QUE PISO.

Ampliar la mirada es una experiencia que no para de abrir puertas a nuevos estímulos, lo que en ocasiones puede llegar a ser abrumador. Una vez desbloqueado el candado que encerraba nuestra mirada hay generar un filtro temporal que nos haga enfocarnos concienzudamente en algo. La acumulación de objetos que hemos podido ver anteriormente, estaba llegando a un punto que podía llevarnos a la pérdida del control. En otras palabras, era necesario elegir hacia dónde mirar para acotar el proyecto.

Ya habíamos afianzado la idea de lo *infraleve*, lo cotidiano, la acción diaria y normalizada en nuestra rutina, el descubrirnos a través de lo intrascendente. ¿Qué hay más ordinario y a vez normalizado? El suelo que pisamos.

Toparse con un poema de Vito Aconcci (1940) fue como una revelación:

<i>I am here.</i>	<i>Estoy aquí.</i>
<i>I am here as I go by.</i>	<i>Estoy aquí a medida que paso.</i>
<i>I do it.</i>	<i>Lo hago.</i>
<i>I do without it, stop outside.</i>	<i>Prescindir de él, me detengo afuera.</i>

(Aconcci, 2006: 57)

‘*Estoy aquí a medida que paso*’, esas palabras han sido el mantra que ha acompañado este curso. Conforme se piensa en ella nos hace formar parte del espacio habitado. Y esto tenía mucho que ver con todo lo que venimos narrando, los pasillos se llenaron de esa frase, para que cada vez que alguien se topara con ella le recordara su propia presencia y la fuerza que eso conlleva. Se trata simplemente de **experiencia**, de posar nuestro compromiso creador en producir conscientemente.

### *Estoy aquí a medida que piso.*

Esta pieza hace alusión directa a la anteriormente señalada frase de Aconcci. La obra en cuestión nace el día 20 de enero de 2022 de una acción diaria de tomar una fotografía de la suela del zapato izquierdo que ha sido empleado durante ese día. Posteriormente, se lava esa suela para que al día siguiente empiece de 0 y pueda relatar todo lo pisado desde el principio. Este registro revela de una forma semioculta bastantes datos sobre el día en el que fue tomada la foto. Caminar es un acto diario, y que entra dentro de una acción a la que no prestamos atención por formar parte nuestra cotidianidad. No es lo mismo ir a la playa que ir a comprar el pan, no es lo mismo que llueva a que haga un sol, no es lo mismo que sean carnavales o un Lunes Santo.



Fig. 38  
Mula, C. (2022)

‘Estoy aquí a  
medida que piso’  
(Detalle)  
Instalación



Fig. 39  
Mula, C. (2022)

'Estoy aquí a  
medida que piso'  
Instalación

Todo eso se manifiesta en las suelas de los zapatos, las cuales han archivado circunstancias espacio-temporales del día. El número de fotografías que constituirán el registro serán 131. Concretamente son los pasos que hay de la cama personal a la calle, trayecto que en ocasiones el recorrerlo era un reto. Eso no se refleja explícitamente en la obra, simplemente está ahí, contando paralelamente (junto con el resto de piezas) el relato que da pie a este proyecto. (Vease Justificación, pág. 14)

Una de las fotografías fue impresa en lona (Fig. 39), y la instalación está complementada con 6 más de acetato colocadas en el suelo sin un orden concreto. Esta forma de presentación está concretamente adaptada al espacio (el estudio) aunque fue creada con la idea de que todas las suelas se presentaran en dichas lonas y crearan un recorrido. Pretende ser la pieza eje en una hipotética exposición, sobre la que giren todas las demás ya que intrínsecamente lleva la acción de caminar, avanzar, seguir un camino. Justo lo que se desea proyectar a la hora de presentar las obras dispuestas en el espacio una vez concluya el proyecto: seguir un camino, una narración. Se haría una selección de esas 131 imágenes que conforman la acción.

Durante este proceso de creación se ha estado buscando la fórmula de incluir el arte en la vida mediante esta postura de *espía*, y se podría decir que en este tipo de obra es en la que más cómoda se siente la artista. Piezas configuradas mediante actos performáticos anexionados con del día a día que nos hagan fijar la atención en lugares poco concurridos.



Fig. 40  
Mula, C. (2022)

'Estoy aquí a  
medida que piso' (Detalle)  
Instalación

A partir de *Estoy aquí a medida que piso* (2022) cómo tomar parte del suelo que pisamos y encajarlo en toda esta narración de lo presente, se convirtió en una nueva obsesión.

### *Arrastres I.*

Durante un paseo por la Alameda de Málaga, unos huecos que había en el pavimento tomaron especial significación. El vacío del suelo habla también de algo muy personal y que se vincula estrechamente con la pieza de los restos de mis zapatos. En ese momento comenzamos a buscar un material con el que poder rellenar estos huecos y que recojan los restos de piedras, hojas, pelos etc. Obteniendo así una ausencia llena de huellas.

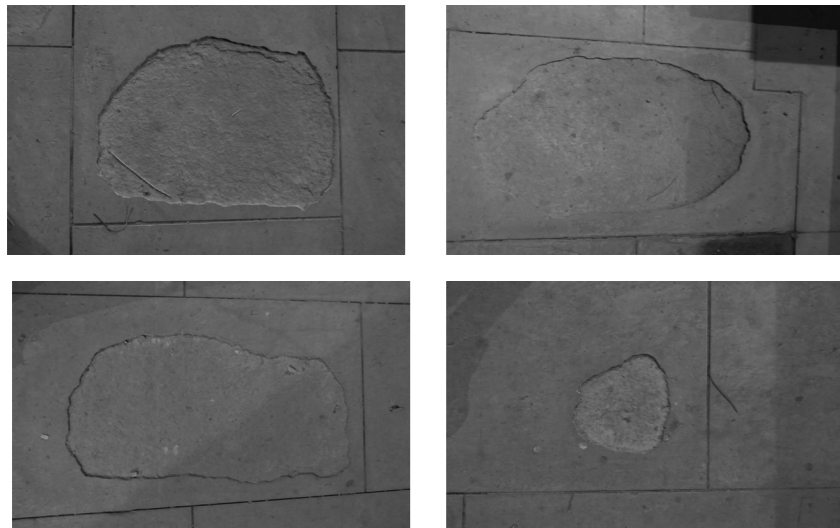


Fig. 41  
Mula, C. (2022)

Fotografías del pavimento que dan origen a la obra 'Arrastres'.

*Arrastres I* (2022) ha sido la pieza más laboriosa y que más tiempo nos ha llevado su desarrollo. Se comenzó sin siquiera saber cuál sería su resultado, entregándolo todo al azar y a la pura experimentación.

Se seleccionaron distintos puntos concretos de la ciudad, la propia Facultad de Bellas Artes incluida, donde hubiera hoquedades y se rellenaron de silicona plástica tras ser preparada. Pasado un tiempo prudencial se retiraba y todo, absolutamente todo lo que habría en dicho hueco se queda adherido a la silicona, la cual adquiere a la perfección la orgánica forma.

Con esta obra ponemos al espectador frente a formas cotidianas e intrascendentes, haciendo que puedan pararse a observarlas. Se le da forma al vacío mientras que este mismo recoge una parte del suelo y comienza a formar parte él.

Fig. 42  
Mula, C. (2022)

'Arrastres'  
Instalación





Fig. 43  
Mula, C. (2022)

'Arrastres' (Detalle)  
Instalación

La obra está compuesta por 13 piezas de pared y una más grande de suelo que se apoya sobre tres losetas reales encontradas en la calle, generando así una sensación de confusión en torno al material. El suelo, algo completamente rígido y duro, pasa a tener un aspecto moldeable, dando la sensación de inestabilidad



Fig. 44, 45, 46  
Mula, C. (2022)

Imágenes del proceso



Fig. 47  
Mula, C. (2022)

'Arrastres' (Detalle)  
Instalación

Durante una conferencia que se impartió en el Museo Amparo de La Puebla de Zaragoza (México), se dieron a conocer distintos artistas que trabajaban el archivo a su forma y se pudieron comparar. El programa se llama "Dimes y diretes" (9 de Noviembre de 2017) y genera diálogos entre artistas emergentes que sean originarios, residentes o que hayan radicado recientemente en Puebla.

Las líneas de reflexión en torno al concepto de archivo de las que hablan durante la conversación se centran en dos propuestas distintas. Tenemos las obras de archivo que comienzan con el propio archivo encontrado, es decir generar una obra a partir de un archivo concreto, o por otro lado la práctica artística que lo que hace es generar un archivo conforme la pieza se va creando. Siendo a simple vista dos vías bastante diferenciadas, realmente se cruzan entre ellas, aunque si nos tuviéramos que decantar por una fórmula este proyecto se acercaría más a la segunda. Se genera un registro archivístico a través de la práctica, sin descartar en ningún momento la posibilidad de partir de algo concreto.

Artistas como Carlos Caravantes, Adrian White o que pertenecen al panorama artístico coetáneo, son de gran referencia a la hora de tratar el archivo/registo dentro de la producción artística.



Fig. 48, 49, 50  
Mula, C. (2022)

Imágenes de los dibujos  
indantiles mencionados

### He arrancado una flor del suelo

Siguiendo la línea de la *Arrastres I* (2022) esta pieza se realizó sin saber de nuevo si sería posible. Nos habíamos propuesto arrancar un dibujo del suelo. Hay un cierto gusto por los dibujos de tiza que hay en los parques infantiles. ¿Cómo hemos podido normalizar que el suelo esté lleno de dibujos? Dibujos anónimos que pertenecen a todo el mundo y que además son efímeros. Es curioso como los niños sí que habitan el espacio de una manera tan natural, haciendo lo que ellos creen oportuno. Este tema daría para otro proyecto completo, aquí solo se pretende es volver a tomar un registro de un acontecimiento temporal en plena calle.



Fig. 51  
Mula, C. (2022)

Imagen del  
proceso



Fig. 52  
Mula, C. (2022)

'He arrancado una flor  
del suelo'  
Instalación

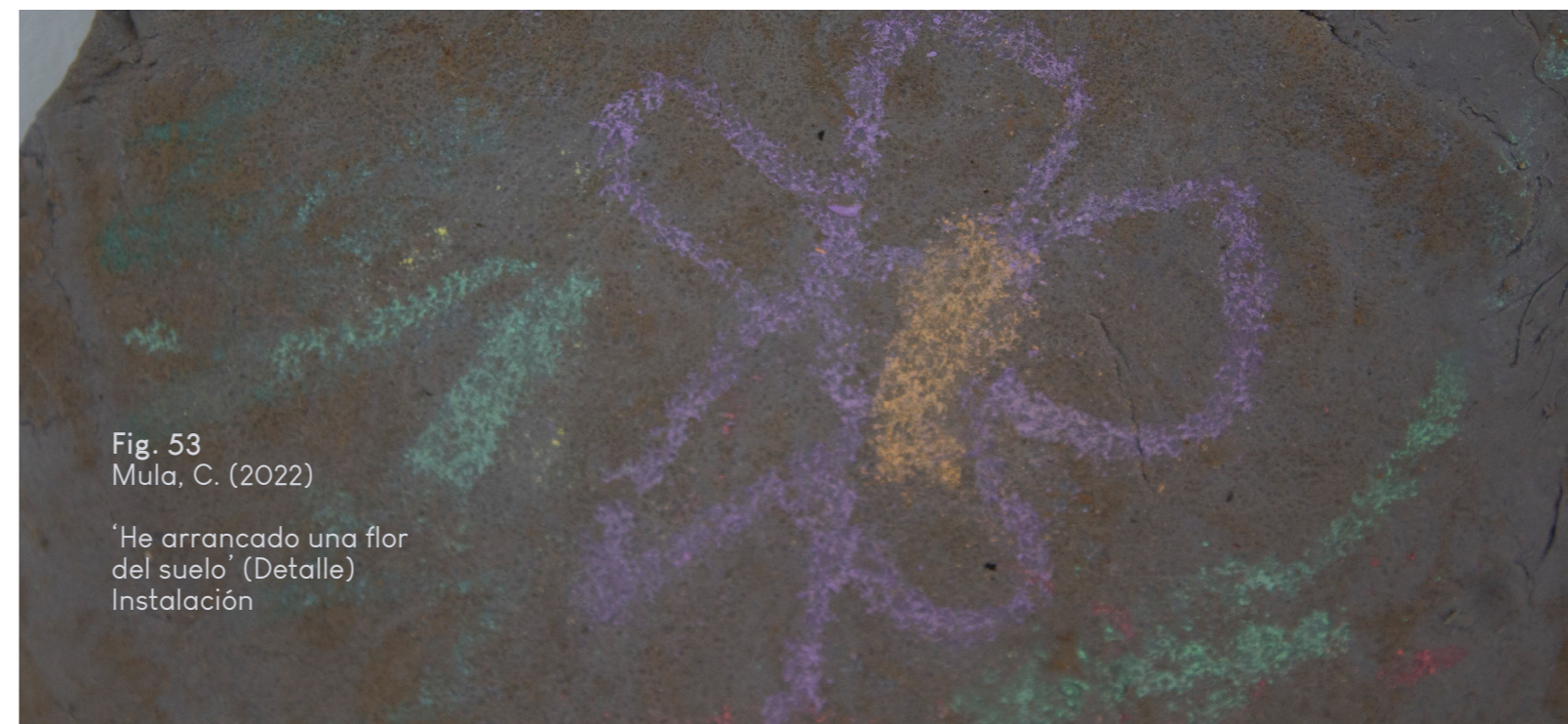


Fig. 53  
Mula, C. (2022)

'He arrancado una flor  
del suelo' (Detalle)  
Instalación

Para esta pieza, en vez de silicona se empleó masilla, y el resultado fue exitoso. Aunque sólo hay uno, no se descarta la idea de continuar con este hábito de ir 'arrancando' dibujos del suelo para impedir que desaparezcan.

## 5.6 LA OBSESIÓN COMO MOTOR. EL COMPROMISO COMO OBRA.

Analizando el recorrido por el que nos hemos sumergido durante todo este proceso, concluimos con que toda pieza presentada contiene la **obsesión como motor de creación**. En este proyecto, y en toda obra de la propia artista, la obsesión es imprescindible para adquirir un compromiso pleno con el mismo. De hecho, muchas de las conocidas obras artísticas, tienen su consistencia en la admiración que producen por el compromiso que requiere, y no por el resultado que genere.

Más de nueve horas tardó Francis Alÿs en descomponer un bloque de hielo sobre el asfalto mientras lo arrastraba por las calles de México, hablamos de su obra *'Sometimes Making Something Leads to Nothing'* (1997). Artista y obra han sido de gran inspiración para este proyecto. Una de las razones es cómo juega con el límite entre lo cotidiano y el arte a través de sus propuestas, las cuales consisten en actos que sutilmente transforma el espacio que interviene en una pieza artística.

En el año 2002 Francis Alÿs pidió quinientos voluntarios para que todos juntos consiguieran trasladar una duna de la periferia de Lima de quinientos metros de diámetro. El conjunto de participantes logró mover la duna pocos centímetros de su origen, que aunque pueda parecer algo sin importancia, metafóricamente tuvo sus consecuencias. (Segura, 2011: 365) Esta pieza se titula *'Cuando la fe mueve montañas'* (2002) Por lo tanto, podríamos decir que Alÿs siempre está tensando los límites del arte, y volviendo a la primera pieza *'Sometimes Making Something Leads to Nothing'* (1997), como dice el propio título, la obra nos habla del compromiso de realizar algo que puede que no nos lleve a nada, el esfuerzo de simplemente experimentar sin poder controlar el desenlace.

Fig. 54  
Alÿs, F. (2002)

*'Cuando la fe mueve montañas'*  
Acción



### *Arrastres II.*

En este proyecto, ya estábamos obsesionados por el espacio habitado, por el suelo y lo que podemos encontrar en él. Tras la realización de *'Arrastres I'* (pág. 50) las losetas y el pavimento de la calle se habían convertido en objeto de admiración. La pieza que presentamos a continuación surge de una experimentación en torno a la traslación de ese suelo.



Fig. 55  
Mula, C. (2022)

*'Arrastres II'*  
Instalación

Nos encontramos ante una serie de 5 losetas del suelo que han cambiado de forma. Se realizaron mediante una transferencia fotográfica sobre un material plástico que repele el propio producto, produciendo así que pudiéramos arrancar la propia transferencia y que esa fuera la obra. El resultado provoca una especie de conflicto al entender que es parte del suelo siendo representado en un estado flexible y frágil, todo lo contrario a lo que sentimos al observar una loseta.

Cambiar su forma es otra estrategia para captar la atención del espectador haciendo que se fije en la loseta del suelo que pisa al salir del portal de su casa. La loseta que nunca miró ahora está cuestionándole el por qué ahora si es objeto de su atención.

### **arrastres III.**

Los dibujos que aquí se muestran (Fig. 58, 59) se sitúan dentro de la misma obsesión por el detalle. Al analizar las losetas y compararlas unas con otras en la anterior pieza presentada, 'Arrastres II' (pág. 57), nos dimos cuenta que el universo cada vez era más grande. Pasamos de un detalle a otro como entrando en un tunel, en este caso hablamos de las grietas del suelo.



**Fig. 56, 57**  
Mula, C. (2022)

Fotografías que documentan las grietas del pavimento.



**Fig. 58, 59**  
Mula, C. (2022)

'Arrastres III' (Detalle)  
Dibujo

En el diario ya mencionado en varias ocasiones, la artista comenzó a ilustrar de manera casi inconsciente estas grietas que forman parte de las piezas de las que hablamos.

Dibujar de forma impulsiva también forma parte de esta obsesión por algo tan intrascendente (en este caso) como es una grieta del suelo, por ello se muestra en este Trabajo de Fin de Máster, sin embargo, se considera que esta pieza no está integrada del todo con las demás. El uso de un lenguaje distinto hace que se distancie, pero continuamos trabajando para ver de qué manera esos dibujos pueden formar parte plena de la producción de este proyecto.



**Fig. 60**  
Mula, C. (2022)

'Arrastres III' (Versión II)  
Dibujo

En la búsqueda de integrar los dibujos con el proyecto se realizaron intervenciones que salían directamente de grietas reales.

686.

La última obra realizada y la que da cierre al proyecto. Un gesto obcecado y aparentemente absurdo, pero contando una historia.

Esta historia está semioculta en las paredes del estudio 16, que quedará vacío para que otra persona lo habite y haga de él su espacio propio. Mirando las paredes pudimos encontrar los numerosos agujeros de haber clavado y desclavado clavos que existen en esas cuatro paredes. Durante siete meses han estado ahí, como diría Kaprow, esperando a que un *'desartista'* se ocuparan de hacerlos valiosos y convertirlos en *'no-arte'* (Kaprow, 1979: 26).

Para ello se enumeraron todos ellos, y podemos corroborar que a día 30 de Junio de 2022 el estudio tiene 686 agujeros de clavos que ya no están.



Fig. 61  
Mula, C. (2022)

'686' (Detalle)  
Intervención en el espacio

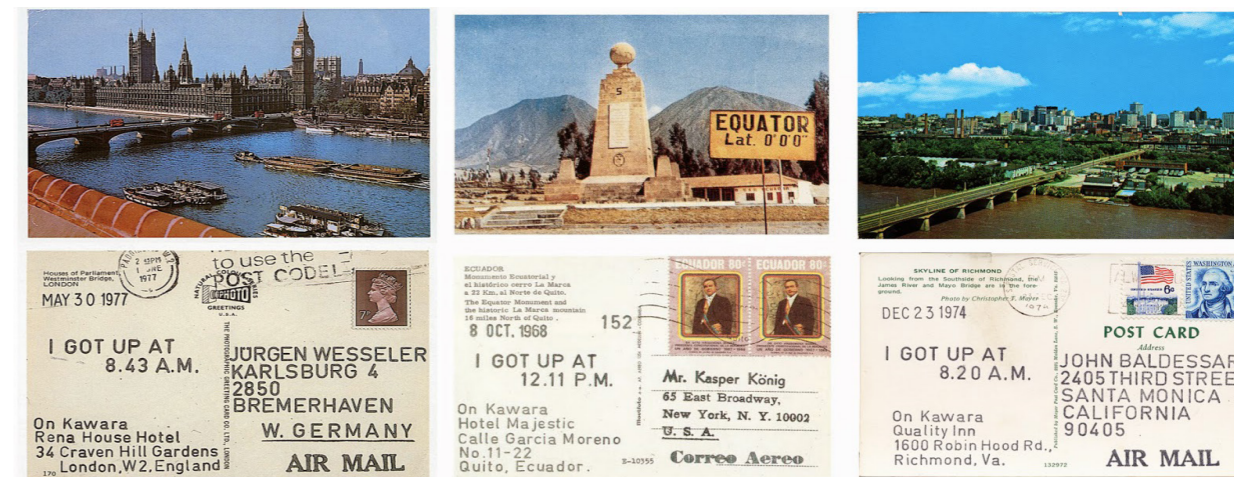


Fig. 62  
Kawara, O. (1982)

'I got up'  
Acción

Estas obsesiones acaban formando parte del hábito diario, lo que hace que esta producción se acerque más aún al propósito de combinar el arte con la propia existencia. Para que la incursión del arte en la vida, o viceversa, sea satisfactoria, es necesario analizar los sistemas que utilizamos en ambos lados. ¿Cuáles son los sistemas existentes y cómo podemos utilizarlos para conseguir nuestro propósito? Se pueden nombrar infinidad de obras que se hagan con estructuras formadas para la práctica artística, pero una obra que puede englobar este tema y todo lo demás expuesto en este estudio es la serie *'I got up'* (1982) de On Kawara en la que durante cuatro meses estuvo enviando postales a Lucy Lippard anotando la hora a la que se levantaba. (Lippard, 2004: 188-189) Esta acción la repitió con más amigos artistas en la que repetía la misma dinámica. Estaríamos de nuevo ante una obra en la que el artista te coloca en un punto que te hace dudar sobre lo que tienes delante. Si no supiéramos quién es On Kawara, ni Lucy Lippard y encontráramos esa postal en algún cajón, seguramente no tendría ningún valor, ya que enviar un correo entra dentro de lo entendido como acción ordinaria de la vida misma y no llamaría nuestra atención. Ciertamente el objeto en solitario está vacío de contenido. ¿Cuánto de acto cotidiano tiene esta acción y cuánto de acto artístico? A través de todas las cuestiones, artistas y problemáticas expuestas a lo largo de este TFM, podríamos decir que, pese a la dificultad de responder a una pregunta con un carácter tan abstracto, se puede afirmar que el arte y la vida pueden ocupar el mismo espacio y llegar a fusionarse sin tener que pronunciar una distinción si no se contempla necesario.

## 5.6 BIOMIO ARTE/VIDA. CONCLUSIONES.

Las teorías latentes de artistas, filósofos y teóricos acerca de la posible inclusión del arte en la vida, ha suscitado un vórtice de conceptos en relación con lo performativo y la construcción personal tan amplio que ha sido preciso acotar en los términos que más se vinculan con la intención inicial y los objetivos marcados. Esta visión panorámica de referentes que se han sumergido en estas ideas en referente a un arte sin límites, nos han aportado un conocimiento más preciso sobre el tema que se aborda. Como insistimos al comienzo de este Trabajo de Fin de Máster, lo que hemos plasmado ha sido el recorrido conceptual y práctico que la autora ha llevado a cabo a lo largo del propio máster para así alcanzar a desarrollar una producción artística en sintonía a las experiencias vitales.

Bien sabemos que el tema en cuestión, el llamado estadio arte=vida, proviene de una visión del arte más conceptual y alejada de términos tradicionales, y que además se establecen en unas bases subjetivas que dan lugar a un sinfín de posicionamientos. Sin embargo, contabilizando los artistas que practicaron esta forma de hacer arte junto con los pensadores que se pronunciaron sobre el tema, no es un acontecimiento que haya pasado de largo en la historia del arte.

José Ortega y Gasset (1883) se antepuso a esta cuestión afirmando que el arte debía ser hecho para causar placer, y si eso implicaba su desrealización y alejamiento de la vida, era el precio que debía pagar (Lamberre, 1987: 177) Entendía por lo tanto la expresión artística como algo que ayuda al ser humano a escapar de su realidad constituyendo un mundo nuevo ausente del sufrimiento de lo terrenal.

En este nuevo mundo el individuo tiene la posibilidad de ser otra cosa (Lamberre, 1987: 178), lo que nos lleva a la conclusión de que el filósofo le otorga a la creación artística un poder de invención que se escapa de lo que conocemos como 'real'. Ortega afirma *'se trata siempre de escamotear la realidad que de sobra fatiga, atormenta y aburre al hombre, y transmutarla en otra cosa. Arte es prestidigitación sublime y genial transformismo: es esencialmente desrealización'* (Ortega, 1953: 586). Lo que el teórico nos muestra es que no considera que el arte quiera ingresar en la vida para causar cambios y mejoras, sino que se trata de una distracción de lo cotidiano. En su escrito El tema de nuestro tiempo (2002) afirma que el arte es incapaz de soportar el peso de la vida, y añe-

de esta reflexión que nos hace cuestionarnos una vez más el fin de la creación. Pese a este distanciamiento que hace José Ortega y Gasset del arte y la vida, creemos que precisamente los argumentos que aporta para defender esta separación, en este caso nos sirven como base para asentar todo lo contrario. Hablar de una necesidad de evasión de la realidad muestra que el ser humano contiene una necesidad de emplear la creación artística como catarsis personal para mejorarla. Esto nos lleva por lo tanto uso de la práctica artística como acción cotidiana incluida en la rutina vital.

En esta investigación nos situamos justo en ese punto, donde podemos entender el arte como acto de vida. Un teórico que se acerca a esta postura es Gilles Deleuze (1925), el cual nos ha servido de referente fundamental en el presente estudio. A diferencia de Ortega, este autor no interpretaba el arte como algo puramente estético que nos evade de lo real, sino que entiende el arte como un mecanismo específico para accionar el pensamiento, y que por lo tanto influye en los modos de vivir de forma subjetiva a través del ámbito artístico. (Farina y Machado, 2017: 114). La estética deleuziana contiene conceptos mediante los cuales el arte origina obras que pueden llegar a alterar la vida misma. Para Deleuze el arte es una forma de pensar por la cual el ser humano reflexiona y transforma su propia existencia. Así lo analizan en este artículo: *'El pensamiento estético deleuziano no se interesa por interpretar la realidad materializada en el hecho estético, sino por tratar de cómo este hecho estético mueve la realidad.'* (Farina y Machado, 2017: 118) La idea de representar lo sensible se queda obsoleta para Deleuze artísticamente hablando, el teórico nos propone la experiencia real como fórmula de adquirir conocimiento.

Por lo tanto hablamos del arte como máquina generadora de experiencias, sin que sea controlado por la vida pero sí actuando en ella. (Farina y Machado, 2017: 119) Entonces, al situarnos bajo la afirmación teórica Deleuziana que contempla el arte como una manera de pensar, estamos frente a una encrucijada que requiere de la reflexión personal para (en caso de querer hacerlo) distinguir en qué momento estamos haciendo arte o no.

**'AQUÍ ESTOY. El hacer artístico desde lo intrascendente'** es la experimentación que pretende hacer sólida toda esta teoría, y mediante ella hemos conseguido respondernos las cuestiones que han aparecido, y sobre todo formar parte del tiempo presente mientras hacemos de lo intrascendente una pieza artística



**Fig. 63**  
Mula, C. (2021)  
*Apunte del diario*

# aportación de los docentes

**LUIS PUELLES:** Este máster comenzó con una pregunta: ¿Qué sabe la pintura? En estas clases iniciales tuvimos gran carga teórica -filosófica. Puelles nos introdujo el tema del extrañamiento en la obra de arte, y la necesidad de que exista para causar interés en la misma. También sobre el saber de la pintura y sus estrategias de resistencia. Resistir es quien permanece firme a la suplantación, usurpación, abstracción. Mantenerse en la presencia. Mantenerse no del todo significable, entendida, explicada, para conseguir mantenernos ante ella. Me interesó mucho la obra de Picabia, y cómo se relaciona a la perfección con los conceptos desarrollados durante las clases. ¿Por qué están en el top 10 los que están en el top 10? ¿Dónde está la objetividad en el arte?

**FRANCISCO JAVIER RUIZ DEL OLMO:** Las clases con Fco. Javier las considero también de gran utilidad ya que nos acerca a cuestiones más burocráticas pero también muy necesarias a la hora de formarnos como artistas y/o investigadores. Estuvimos hablando de las becas de investigación, nos enseñó herramientas para investigar, cuestiones bibliográficas y diversas formas de afrontar cualquier tipo de trabajo de investigación.

**JOAQUÍN IVARS:** Lo que más me interesó de la intervención de Ivars fue la cuestión de la hiperespecialización, ya que ciertamente puede limitarnos a la hora adentrarnos en un proceso creativo. Hablamos de la limitación a través de nombrar las cosas y lo que conlleva. Tengo apuntadas frases muy interesantes como: *'La realidad no está parcelada, la parcelación es interpretación humana.'* La realidad es ajena, nosotros necesitamos herramientas para saber lo que ocurre.

**ARCADIO REYES Y FRANCISCO VELASCO:** Tuvimos varias clases teóricas iniciales donde nos expusieron las diversas formas de aplicar el lenguaje tecnológico a la producción artística. Las IA están muy presentes en el arte contemporáneo y pueden ser muy útiles en cierta obra. En mi caso, de momento no pretendo hacer uso de ellas, aunque reconozco que el pequeño acercamiento que tuve en la clase de Arduino me pareció sumamente interesante.

**JOSÉ IRANZO:** En su clase nos llevó a visitar una pieza audiovisual suya donde podíamos interactuar. Considero muy positivo que los profesores nos muestren de forma física sus producciones de forma tan cercana. En la visita al estudio me dio bastantes referentes del Fluxus. Especialmente hablamos sobre la performance y los correspondientes videos que las registran. Vito Acocci y Bruce Nauman fueron objeto importante de nuestra conversación, precisamente dos de los autores referentes de mi proyecto. Por otro lado me sugirió que le diera importancia al tiempo a la hora de realizar obras de acción, ya que el tiempo es lo que marca la diferencia en este tipo de piezas.

**CARMEN OSUNA:** Carmen nos trajo una clase teórica en torno al azar. Fue bastante participativa y completa a la hora de enumerar referentes. Entendí que el azar es algo que tenemos que aceptar, en mi caso juego mucho con ello al realizar obras tan procesuales y alargadas en el tiempo. También anoté referentes como Pere Noguera, Marcel Broodthaes, Nacho Criado o Jorge Peris.

**JESÚS PALOMINO:** Reconozco tener cierta admiración hacia la obra artística de Jesús Palomino, por lo que su clase en la que nos enseñó su recorrido artístico me pareció muy enriquecedora. Especialmente cuando nos habló de las exposiciones fallidas, en las que no se sintió realizado porque no siempre se está en el mejor momento. Esa cercanía y naturalidad a la hora de acercarse a nosotros me parece esencial en un docente. Por otro lado, en su visita al estudio estuvimos conversando sobre el uso de la palabra en el arte contemporáneo. Yo suelo incluir en muchas ocasiones la palabra escrita en mi obra, ya que intento generar una conversación semioculta de lo que hay en mí. Me dio referentes como Boris Groys.

**JUAN CARLOS ROBLES:** Nos mostró su trayectoria artística y sus obras más destacadas. Me interesaron mucho ya que utiliza una gran variedad de lenguajes, aunque el video predomina. Por otro lado, él tiene una visión más política de la creación artística que se distancia de mi proceso. Me recomendó salir a la calle y no encerrarme en el estudio, y precisamente fue lo que hice.

**MARÍA ÁNGELES DÍAZ:** Nos mostró su tema de investigación en torno al concepto de *'lo sublime'*. Pensamiento, trascender, espiritual. Vinculación estrecha con nuestra relación de armonía o tensión con la Naturaleza. Grandeza, elevación, ilimitado, catarsis, ruptura, humor. Alma vs Belleza. Considero

que fue una clase que nos hablaba de un tema distinto, además tuve la oportunidad de visitar su exposición donde pude ver con mis propios ojos la conclusión artística del tema. Nos aportó referentes como: Frederic Edwin, Thomas Cole, James Ward, Clyford Still o Barnett Newman.

**BLANGA MACHUGA:** Tanto su clase teórica como su visita a mi estudio fueron de mi interés ya que la disciplina performática está muy incluida en mi proceso artístico. De hecho fue ella, junto a José Iranzo, quien me habló de las peripecias de Bruce Nauman en su estudio cuando no sabía qué producir, y acabó haciendo arte. Estuvimos hablando también sobre el tema de la presencia y la importancia que tiene la misma. Su clase en sí fue un happening donde todos participamos mientras a su vez íbamos descubriendo la historia de la performance. Yo personalmente me sentí muy cómoda, en mi sitio podría decir.

**CARLOS MIRANDA:** Con su clase pudimos ver distintas maneras de presentar un proyecto expositivo y catálogo mediante ejemplos muy variados y completos. Creo que era una presentación bastante necesaria ya que no siempre disponemos de ese tipo de recursos y nos vemos un poco perdidos a la hora de ejecutar ese tipo de proyectos. Hicimos un recorrido sobre el montaje, los conceptos narratológicos, y distintos recursos que pueden marcar la diferencia. Por ejemplo el texto como imagen, algo que a mí personalmente me es de gran interés. Nos mostró bastantes referentes, pero para mi proyecto me quedaré con obras como las de : Ydessa Hendeles. (THE TEDDY BEAR PROJECT), Juan del Junco. (EL LENGUAJE), Duane Michals o Tacita Dean. En su visita al estudio activó algo, ya que a decir verdad, estaba un poco atascada a la hora de la presentación de lo que llevo haciendo estos meses. Estuvimos viendo posibilidades de montaje y formalización, pero sobretodo me animó a trabajar sin pensar demasiado.

**MARÍA DEL MAR CABEZAS:** Su visita al estudio fue sanadora. A decir verdad, he pasado bastante tiempo atascada y ella pudo animarme a que tomara acción y que me metiera en el papel de *'espía'* para así crearme mi propio proyecto. Estuvimos dialogando sobre cómo podría presentar formalmente algunas de las piezas que tuvieran sentido de alguna forma y no fuera 'archivo' colocado ahí sin más.

**FRANCISCO JAVIER GARCERÁ:** Su clase fue bastante distinta a otras. Nos transmitió a la perfección su mirada a la creación artística. Lo ritual y ex-

periencial de su forma de hacer me interesa bastante ya que siempre trato de introducir mi producción artística en la rutina cotidiana, y viceversa. No existe una cosa sin la otra. Nos trajo, además, artistas muy peculiares como Bispo do Rosario. En la visita al estudio me animó a leer a Joseph María Esquirol, ya que trata temas respecto a lo cotidiano y tira una lanza a favor de la mirada hacia los márgenes de la existencia, lo que se escapa.

**JUAN AGUILAR:** A través de una clase muy dinámica nos mostró distintas estrategias creativas que podíamos seguir a la hora de realizar un proyecto, tanto individual como en grupo. Se centró en el proceso creativo y en la importancia que tiene el mismo. Descubrimos bastantes técnicas que pueden ayudarnos a conducir las ideas, especialmente en momentos de bloqueo o falta de conexión con nuestra obra. Básicamente son maneras de resolver dificultades que se plantean. Me pareció bastante interesante uno de los ejercicios que nos propuso para poner a prueba nuestra propia obra y es cuestionarnos cómo resolveríamos una pieza si quisiéramos decir todo lo contrario. En mi caso, que he tenido numerosos bloqueos durante el curso, me sirvió bastante el mapa conceptual para esclarecer las ideas principales.

**JORGE FERNÁNDEZ:** Jorge nos trajo aire fresco justo en el momento que lo necesitábamos. Su presentación acerca de la trayectoria de la bienal de Cuba me aportó artistas hasta ahora desconocidos para mí, me gustó bastante que nos hablara de proyectos artísticos fuera del contexto europeo, ya que en ocasiones tendemos a centrarnos más en ellos. Su visita a mi estudio fue muy interesante, hablamos distendidamente sobre el archivo y me recomendó títulos de Ana María Guash, la cual ha sido un referente importante a la hora de percibir el material que tengo.

**SABINE FINKEAUER:** Sabine nos dejó claro que lo importante de un artista no es encontrar el ansiado, y a su vez perturbador, 'estilo', sino una voz propia. Me pareció muy revelador ese comentario, ya que a veces caemos en el error de tratar de tener ese 'algo' propio con lo que se nos identifique pasando por alto nuestra verdadera esencia y vilipendiándola. Ella trabaja desde una libertad bastante envidiable, en la que mediante un trabajo duro de estudio e introspección genera piezas tridimensionales olvidando lo que pueda generar en el otro. Nos hablaba de hacer arte para uno mismo. A diferencia de mi proceso artístico, no es lo autobiográfico lo que le mueve y ese contrapunto me dio que pensar. ¿Es interesante lo autobiográfico? ¿A quién le importa?

Llegué a la conclusión hablando con ella de que sí que puede ser interesante, especialmente si convertimos lo íntimo en algo universal, sacándolo del plano personal.

**ABRAHAM LACALLE:** Su conferencia fue en torno al paisaje, haciendo hincapié en la idea de inventar el paisaje, tal y como puede producir la admiración de sus obras. Una nebulosa está presente en sus pinturas, en las que vemos claramente paisaje pero a su vez hay algo que nos aleja de él, haciendo que capte una atención especial. Dijo una frase que me pareció importante reseñar: *'Inventar el paisaje es inventar al hombre en él'*. El espacio lo habitamos y se genera una confluencia entre el mundo y el humano que hace que se forme un todo, y ese concepto me interesa concretamente ya que viene muy ligado a la forma de mirar el mundo, si desde dentro o desde fuera.

**ENAR DE DIOS:** Enar sin duda ha sido una de las visitas más enriquecedoras. Su cercanía con el alumnado fue espectacular, empatizó mucho con las propuestas que cada uno tenía. Personalmente, su obra me transmite mucho, ya que de una manera muy conceptual logra captar la atención del espectador e introducirlo directamente en la problemática sociopolítica de la que habla. Por otro lado, su visión de la investigación me hizo reflexionar bastante sobre los tiempos de los que precisa cada uno. Partiendo de la base de que la investigación siempre será más rica si se realiza mediante la producción, no podemos pasar por alto que cada artista funciona de una manera muy distinta y cada uno precisa de una cronología distinta. En su caso comienza con una investigación obsesiva inicial y posteriormente comienza a crear, entiendo que mi forma de trabajar es similar. Sin embargo, otros artistas crean y posteriormente buscan la relación teórica de lo que se ha generado. Me quedo con dos aportaciones que hizo en su conferencia que calaron en mí: *'La idea de que el progreso es hacia delante es terrorífica'*. *'Los vacíos que importa son los que nos han arrebatado'*.

**JESÚS ZURITA:** A Jesús podría dedicarle páginas, su compromiso y sus ganas de conectar con nosotros es de agradecer. En su conferencia hizo, en mi opinión, un acto muy valiente a la hora de dar voz a un concepto mediante unos recursos muy performáticos. Hablaba del discurso haciendo discurso. *'Que el discurso sea obra porque forma parte de una secuencia que es la obra'*. Esas palabras son como una sentencia, y no puede tener más razón bajo mi punto de vista. Otra cosa que me hizo cuestionarme algo nuevo, fue una reflexión que hizo sobre lo que se queda fuera del discurso. Planteó que es ab-

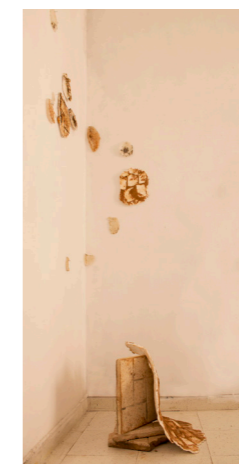
solutamente necesario que haya algo fuera del discurso, y lo veo como una pequeña ramita que sobresale y es la que te puede abrir camino a nuevos lugares. Es importante tener un discurso base sobre el que construir, pero dejar una ramita libre que pueda moverse y mutar todo ese discurso es esencial. Al fin y al cabo, como seres humanos estamos en continuo cambio y el arte no es más que un reflejo existencial, por lo que si queremos ser honestos con nuestro proceso artístico, debemos dar cabida a la posibilidad de dejar cosas fuera del discurso. En torno a mi trabajo, me aportó conceptos claves e ideas nuevas que me han servido mucho para investigarlas y potenciar mi propio proyecto. Se fascinó por el mundo cotidiano y estuvimos relacionando acciones rutinarias con claves artísticas. Hablamos de la importancia de la manera de mirar, el movimiento sacádico, la hermenéutica, lo oculto, la importancia de la ausencia, el atma-bratma etc. Logró conectar muchos puntos y eso me ha venido de gran ayuda para afianzar conceptos.

# plano de sala

Presentación del plano de la **Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga** con una hipotética exposición con las obras que forman parte del proyecto.



1. (Transversal)

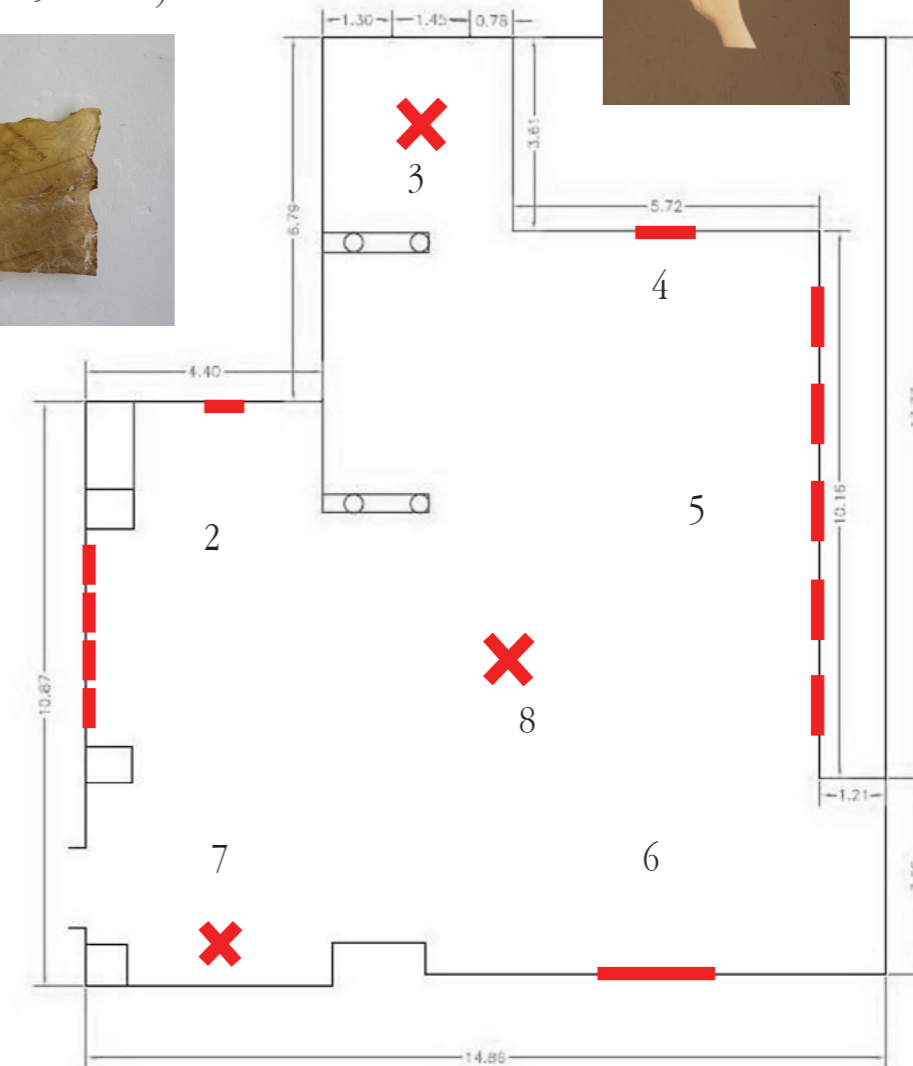


3.

2. (Serie de 5 losetas)



4.



5. (Serie de 5 reproducciones de huellas distintas)



8. Pantalla en el suelo con vídeo-registro



7.



6. (Obra colaborativa. Espacio destinado para dar patadas a la pared)

# presupuesto

<b>Impresión lona:</b>	60
- <b>Impresión 6 lonas:</b>	360
<b>Impresión en acetato: 1x6 :</b>	6
- <b>Impresión 36 acetatos:</b>	36
<b>Impresiones varias:</b>	20
<b>Tubos de silicona:</b>	24x3,50 : 84
<b>Líquido transfer:</b>	12
<b>Barniz en laca:</b>	6
<b>Papel de dibujo:</b>	5x2.30: 11,5
<b>Útiles de montaje (varios):</b>	50

**TOTAL 239,50**  
569,50

Presupuesto que calcula el dinero gastado aproximado en la realización de las piezas presentadas. Por otro lado se añade el precio total de lo que sería la continuación de producción de algunas piezas concretas para una hipotética exposición. Estoy aquí a medida que piso (2022) es una pieza que sólo se ha reproducido una sola vez por cuestiones logísticas y de espacio, sin embargo está realizada para exponerla con la serie ampliada.

# bibliografía

Acconci, V. (2006) **Language to Cover a Page: The Early Writings of Vito Acconci**. MIT Press

Aguirre de Cárcer, N. (2012) **La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard**. Universidad Autónoma de Madrid.

Beuys, J., & Klüser, B. (2006). **Ensayos y estudios**. Síntesis.

Bourriaud, N. (2017). **Estética relacional**. Adriana Hidalgo

Calle, S., Auster, P. (2007), **Sophie Calle: Double Game**. Violette Editions

Dewey, J., & Claramonte, J. (2008). **El arte como experiencia**. Paidós.

Diego, E. de. (2011). **No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores**. Ediciones Siruela.

Farina, C., & Albernaz, R. M. (2016). **Arte y vida en Deleuze**. Formación estética y políticas de lo sensible. Educação (UFSM). <https://doi.org/10.5902/1984644418539>

Foucault, M. (2003). **El yo minimalista y otras conversaciones**. Buenos Aires, Argentina. Editorial La Marca

Kaprow, Allan (2007). **La educación del des-artista**. Madrid: Ardora.

Kaprow, A., Kelley, J., & Fuentes, A. (2016). **Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening**. Alpha Decay.

Lippard, Lucy R. (2004). **Seis años : la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972**. Akal.

Maillard, C. (2005). **Diarios indios**. Pre-Textos.

Maillard, C. (2010). **Filosofía en los días críticos : diarios 1996-1998**. Pre-textos.

Mekas, Jonas (2017). **Cuadernos de los sesenta**. Caja negra Editora.

Ortega y Gasset, José (2005) **La deshumanización del arte**. Biblioteca Nueva.

Parcerisas, P. (2007). **Conceptualismo(s): Poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980**. Akal.

Pombo, A. (2015). **LA PERFORMATIVIDAD COMO EXPERIENCIA ARTÍSTICA: EL REENCUENTRO. PARADOJAS Y USOS DE LA CATEGORÍA PERFORMANCE EN EL ÁMBITO ARTÍSTICO**. Universidad de Vigo.

Serrano, E. (2019) **La resistencia íntima: Ensayo de una filosofía de la proximidad**. Universidad La Salle.

Vásquez Rocca, A. (2013). **Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus**. Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas [https://doi.org/10.5209/rev\\_NOMA.2013.v37.n1.42567](https://doi.org/10.5209/rev_NOMA.2013.v37.n1.42567)

DOSSIER DE OBRAS



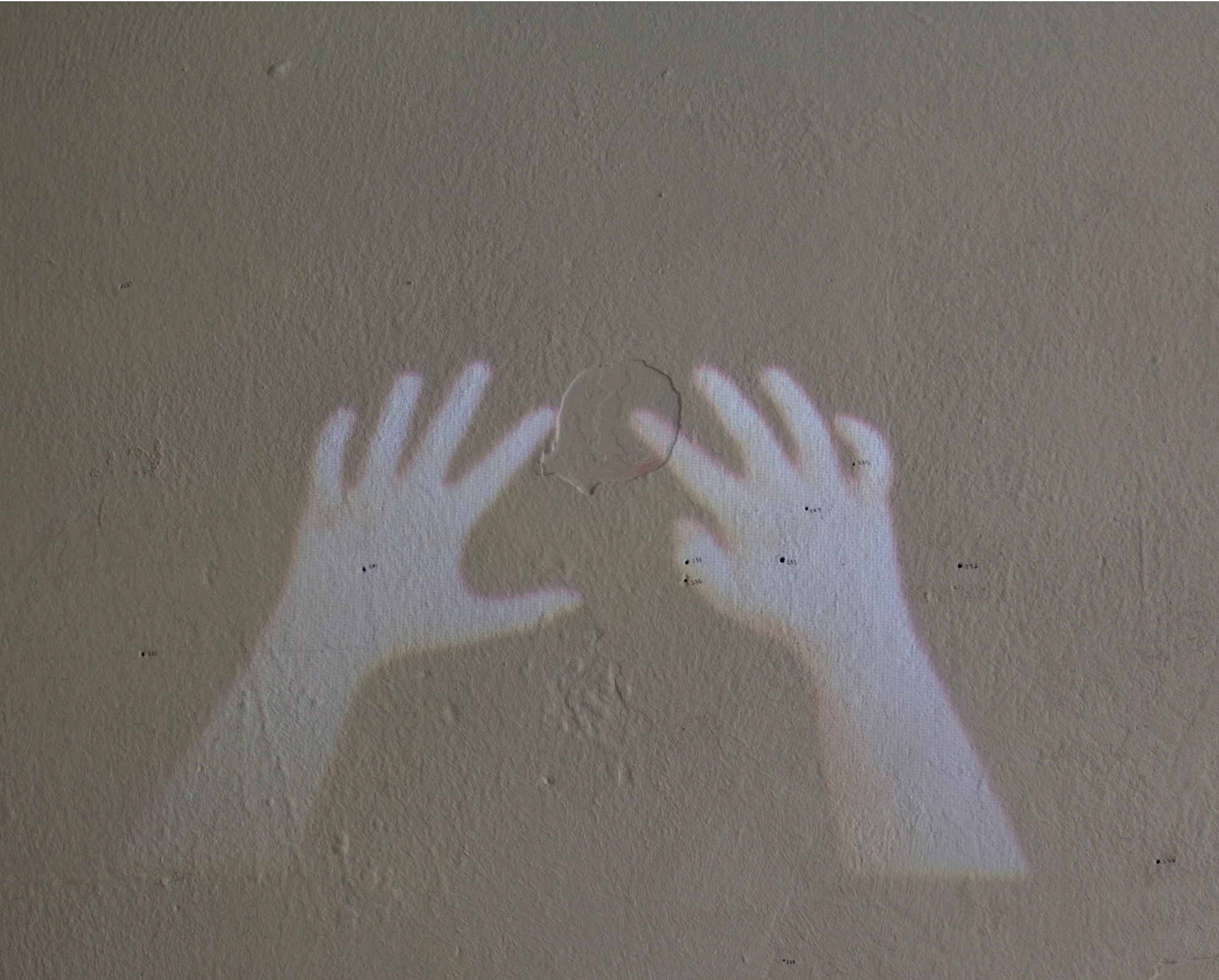
***Arrastres I.***

Medidas variables. 13 piezas.  
Silicona y restos del suelo  
2022



***Arrastres II***

Serie de 5 láminas de 21,5x21,5cm  
Transferencia de fotografía  
2022



***En pared.***

Medidas variables  
Proyección de vídeo  
2022



*Estoy aquí a medida que piso.*

90x210cm

15x30cm (4)

Impresión en lona y acetato

2022



*He arrancado una flor del suelo.*

40x40 (aprox.)  
Masilla y tiza  
2022



***La cueva.***

120x80cm (aprox.)

Acción

2022



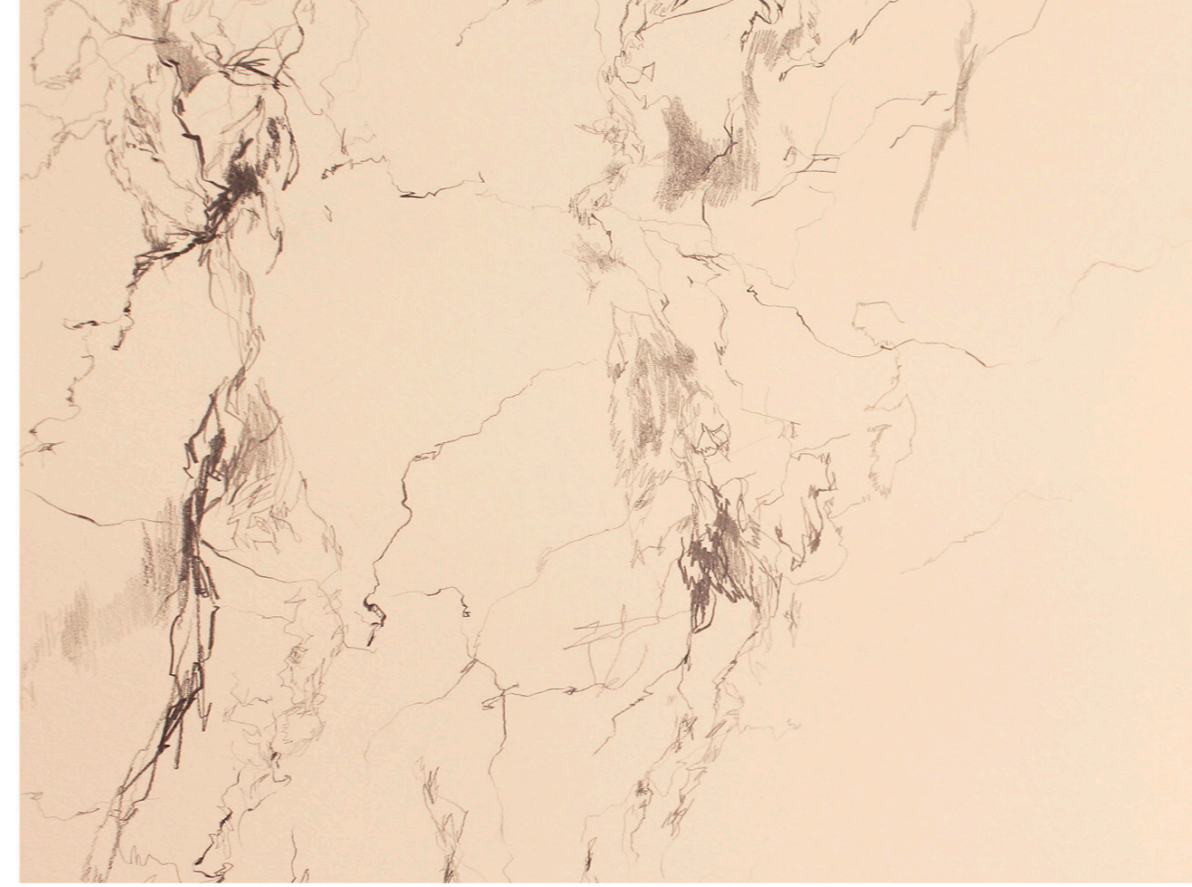
*El giro.*

Intervención en el espacio  
2022



**686.**

Intervención en el espacio  
2022



***Arrastres III.***

Serie de dibujos de distintos tama-  
ños (inacabada)  
Dibujo  
2022