

Un gesto, un objeto, un habla

Ensayo sobre un habitar mítico

Trabajo Fin de Máster

Marta Iranzo Navas

Tutoriza: Jesús M^a Palomino Obrero

Máster en Producción Artística Interdisciplinar

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Málaga

Curso 2023-2024



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UN GESTO, UN OBJETO, UN HABLA

RESUMEN

El presente Trabajo Fin de Máster, titulado *Un gesto, un objeto, un habla. Ensayo sobre un habitar mítico*, es el resultado de una investigación transdisciplinar inscrita en la práctica artística donde, durante el curso de su desarrollo, han sido desplegadas diferentes imágenes que devienen gestos, o gestos que devienen imágenes, y proponen otras ficciones de lo posible. En la labor de materializar un anhelo, este proyecto parte de un paisaje emocional desde el cual construir un relato fragmentario, trazar una red de micronarrativas que habitar en común. Se produce así un desplazamiento hacia un espacio poético donde, mediante un hacer inestable, imaginar cómo apartar las cosas de su aparente solidez. Esta abertura ha sido abordada poniendo en marcha mecanismos que tienen que ver con una performatividad antiheroica, antiépica, y juegan a ensayar otras formas de decir el mundo principalmente a través de diferentes acciones, objetos y textos que han permitido una praxis necesariamente desordenada y desbordada. Así, escuchar el rumor colectivo; estrujar el relato con las manos y hacer de este un lugar compartido.

PALABRAS CLAVE

IMAGEN / GESTO / POSIBILIDAD / FICCIÓN / HABITAR

ABSTRACT

This Master's thesis, entitled *Un gesto, un objeto, un habla. Ensayo sobre un habitar mítico*, is the result of a transdisciplinary research inscribed in the artistic practice where, during the course of its development, different images have been deployed that become gestures, or gestures that become images, and propose other fictions of the possible. In the work of materialising a longing, this project starts from an emotional landscape from which to construct a fragmentary narrative, to trace a network of micro-narratives to inhabit in common. A displacement is thus produced towards a poetic space where, by means of an unstable making, to imagine how to move things away from their apparent solidity. This opening has been approached by setting in motion mechanisms that have to do with an anti-heroic, anti-epic performativity, and play at rehearsing other ways of saying the world mainly through different actions, objects and texts that have allowed for a necessarily disordered and overflowing praxis. Thus, listening to the collective rumour; squeezing the story with their hands and making it a shared place.

KEYWORDS

IMAGE / GESTURE / POSSIBILITY / FICTION / INHABIT

explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	8
2. DESARROLLO	10
2.1. NOTAS A UN TSUNAMI	11
2.1.1. UN GESTO: EL PRIMERO	15
2.1.2. OTROS GESTOS: EL SEGUNDO	17
2.2. NOTAS A UN BARCO	21
2.2.1. LA LENGUA DE LOS BARCOS	24
2.3. NOTAS A UN PAISAJE INUNDADO	27
2.3.1 UN TIEMPO HÚMEDO	31
3. APORTACIONES DOCENTES	32
4. PROPUESTA EXPOSITIVA	35
5. PRESUPUESTO	36
6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	37
7. REFERENCIAS WEB	38
8. REFERENCIAS AUDIOVISUALES	39
9. DOSSIER	40

1. INTRODUCCIÓN

Lo visible está sembrado de pliegues donde se esconde lo que no tiene nombre
(Lootz, 2007: 20)

Yo odio ver. Yo odio ver con los ojos. Yo quiero tocar con los ojos, ver con las manos; perseguir aquellas imágenes que devienen gesto. Tentar la imagen como se tantea el agua con el pie. ¿No es acaso la realidad algo plástico y deformable?

Detrás de toda intención poética, siempre hay una invocación, una brecha, un espacio de deseo del que emerge un lugar parcial. Esa intención es apenas una mirada entornada, un pliegue de la visión mediante la cual desplazar las certezas para así trabajar desde la incertidumbre, asimilando la intemperie. Y de esta manera, poner en funcionamiento prácticas y saberes que trabajen desde las intuiciones, *“donde todo es susceptible de ser redefinido; no solo aquello que nos rodea y las condiciones que lo producen, sino también la posición que ocupamos de partida”* (Vergara, 2023: 8). Así, para interrogar al mundo, deberemos situarnos desde un no saber hablar ni apenas poder abrir los ojos, tal y como Gaspar Hauser.

Un gesto, un objeto, un habla. Ensayo sobre un habitar mítico persigue materializar un anhelo. Ante una realidad que deviene inhabitable, donde *“el suelo se está desintegrando”* (Latour, 2019: 23) y tomamos como generalidad la cancelación del futuro, este proyecto se enuncia como un deseo por construir otras ficciones de lo posible; trazar un territorio otro común donde recuperar el rumor colectivo, los mitos, e introducir nuevas superficies de posibilidad sobre las que levantar imágenes. Para ello nos acercaremos a la poética del agua, materia histórica que nos escapa, que tratamos de contener como podemos, con lo que tenemos; lo que se esconde en el ángulo ciego de la visión, entre lo que vemos y lo que oímos, entre lo visible y el lenguaje. También por su capacidad de borrado: inundar un territorio es también una forma de anulación o barrido del espacio. Así, entenderemos el agua como sujeto, como fuente de posibilidad en sí misma.

¿Cómo orientarnos? Y más aún, ¿cómo habitar un paisaje inundado, de formas blandas? Ante estas preguntas se abre un espacio narrativo sobre el que no se hace pie. Uno donde la ficción, dada su potencia *“forjadora de otro sentido común”* (Soto, 2022: 118), opera como herramienta de creación. Partiremos de los planteamientos sobre imaginación, performatividad y ficción enunciados por diferentes autores, que servirán para dibujar-desdibujar una práctica artística que nos permita desestabilizar el cuerpo, quitar un pie. Será mediante estrategias poéticas y gestos que transitan entre lo visual y lo sonoro, la imagen fija y en movimiento, el objeto y la palabra, la acción, etc., con lo que pondremos en marcha una performatividad antiheroica, antiépica, jugando a ensayar diversas prácticas artísticas con las que proponer otras formas de decir el mundo.

Tomando como punto de partida lo expuesto anteriormente, esta investigación teórico-plástica transdisciplinar ha sido motivada por el impulso de un interés por explorar *“otras miradas políticas desde lo poético”* (VV.AA., 2021: 149) con las que encaminarnos así hacia otras formas de relación con el espacio. O dicho de otra manera, explorar las posibilidades de habitar un paisaje sin retícula.

2. DESARROLLO



*Al título propuesto para este apartado que abre la investigación y los que siguen, he considerado oportuno desglosar el contenido en forma de *notas* que esbocen, en un movimiento circular sostenido, los bordes que este trabajo ha transitado. Así, rodear ciertas imágenes insistentemente. También será necesario no perder de vista la palabra *esbozo*, que remite a insinuar un gesto, efectuar un impulso; término presente tanto en esta escritura como en la propuesta artística, que ha permitido una práctica desde el ensayo tal y como se apuntaba desde los primeros planteamientos de esta investigación.

Fig. 2. Gracia, A. (2013). *El quinto evangelio de Gaspar Hauser*. [Fotograma].

2.1. NOTAS⁴⁵ A UN TSUNAMI

En el marco de la exposición *Ple de forats* (2023), en castellano *Lleno de agujeros*, la artista Marta Azparren iniciaba su conferencia performática aproximándose a la escena de *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (1985), en castellano *El director de cine ciego*. Su protagonista, el director, mientras realiza el gesto inútil de ponerse las gafas, afirma “Yo... odio... ver” (Kluge, 1985). De esta manera, la artista introduce la imagen ciega, aquella en la que interviene el inconsciente y se resiste a ser nombrada. Eva Lootz también se referiría a las mismas como esa que tienen lugar en los pliegues, en los ángulos ciegos de la visión. Tomando estas consideraciones sobre la imagen, delimito un territorio: uno que ocupa el umbral que se produce al entornar la mirada, allí donde “*el deseo toma siempre la forma imprevisible, la no imaginada*” (Almeida, 2019: 33); y escribo las siguientes palabras sobre la pared del estudio: “el umbral de la mirada”. Retomando la película de Alexander Kluge, insisto sobre lo que ya había apuntado a la introducción: yo también odio ver. Yo odio ver con los ojos. Yo quiero tocar con los ojos, como dice Isabel de Naverán, “*con los ojos sensibles del cuerpo*” (Centro Federico García Lorca, 2022), ver con las manos. Tentar la imagen como se tantea el agua con el pie.

Una mirada entornada es aquella que deshace el habla. A través de sí el paisaje deja de ser cierto, se pierde en su ruta. Todavía no entendemos la cosa en sí, pero es justo ahí donde “*se ve lo que está apunto de aparecer*” (Lootz, 2007: 41). Ahí se localiza lo imprevisto, lo que nunca fue visto. Similar a esta mirada es la fenomenología de un tsunami: el mar se retira de la costa, abriéndose una tierra a la intemperie, antes permanentemente húmeda. Una superficie de posibilidad, la contingencia de una inundación. Es ahí, en el habitar esa intemperie, en “*aquellas otras formas de habitar el mundo que tuvieran la capacidad de albergar en su seno aquellos paisajes ajenos*” (Granero, 2021: 16), donde comprendo el hacer de este proyecto.

Cuando delimito un territorio, también me refiero a ese intervalo o impasse que es el momento previo al acontecimiento. Esta obertura se comporta como escena según la acepción que aporta Andrea Soto, “*una superficie que abre un espacio y un tiempo común, es el lugar en donde se expresan las potencias sedimentadas en su propio espesor*” (Soto, 2020: 98). Una obra plástica que considero importante en

referencia a todo lo anterior es *A Farewell to Isaac Newton* (1991), en la que Lootz se aproxima al estado de ceguera creando un espacio totalmente blanco en el que cubre los objetos de parafina y sólo puede ser transitado a través de una pasarela elevada. Esta instalación libera una imagen improbable: en ella la mirada carece de sujeción, no tiene cómo orientarse ante la pérdida de los contornos. Es un intervalo, un lugar poético que cae en vertical, que desorganiza la sintaxis del espacio, lo desborda, y abre otra racionalidad.

La mirada entornada es también la de Gaspar Hauser, la que no sabe hablar ni apenas puede abrir los ojos. En su interpretación del relato, *El quinto evangelio de Gaspar Hauser* (2013), a diferencia de la que hacen Peter Sehr o Werner Herzog, el director Alberto Gracia introduce un desplazamiento de la mirada del espectador hacia la propia subjetividad de este cuerpo sin lenguaje. Tomar los ojos que observan un paisaje desprovisto de significado, un desplazamiento al que también invita Eva Lootz:

“El ojo, el hábil, el rápido, el saltarín, el distraído ¿no podría hundirse allí como en un pantano engañoso? Sí, en efecto, y de eso se trata, el ojo debe allí hundirse, aprender a bucear, moverse en una conciencia nueva, caer en el cuerpo, para fundar una relación distinta con el mundo del sentido, para iniciarse en un sentido previo al sentido, un protosentido tejido enteramente sobre el telar del cuerpo.”

(Lootz, 2007: 40)

Frente a la necesidad de tomar distancia respecto del mundo para poder decirlo, Lootz por el contrario llama a hundirse en el suelo húmedo. No obstante ambos desplazamientos no parecen ser excluyentes cuando volvemos la vista al mar. En términos de navegación, la partida y la recalada no tienen tanto que ver

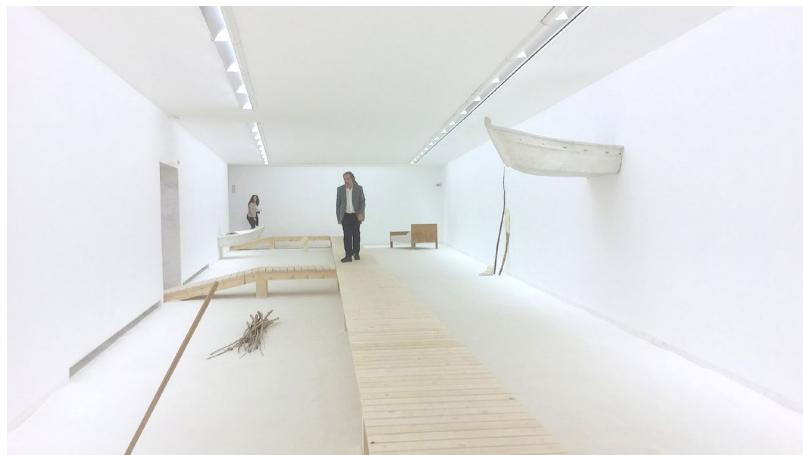


Fig. 3. Lootz, E. (1991). *A Farewell to Isaac Newton*. [Instalación].

con el inicio y el fin de una travesía, sino con la ausencia de una vista reconocible en el horizonte. Es decir, cuando ya no es posible nombrar el mundo con los ojos dada la distancia del cuerpo respecto al mismo, cuando sólo queda imaginarlo desde lejos a la espera de aquello que está apunto de aparecer. Esta distancia aparta las cosas de su aparente solidez y entonces el cuerpo cae, encuentra un lugar donde poder hundirse, arrojado a una intemperie plástica y deformable donde buscar a tientas. Así, tomar distancia de un punto de referencia hasta perderlo, entornar la mirada, con la dificultad que entraña para la visión, exige otra performatividad más allá de la involucración de los ojos. Requiere de la irrupción de lo imaginario. Esta es la distancia de la ficción.

Este territorio que he delimitado es tanto el espacio de nuestra primera percepción como un lugar que es de ninguna parte. Quizá pudiera ya haberse adivinado que este espacio quimérico que abre otra vivencia del tiempo, del cuerpo y del espacio responde al concepto de *heterotopía* anunciada por Michael Foucault: lugares otros donde las certezas hegemónicas a propósito del espacio y del tiempo son suspendidas. Funcionan como espejos que no solo reflejan la realidad, sino que la distorsionan dejando visible sus contradicciones internas. Son lugares profundamente enraizados en el contexto en el que emergen, pero permiten vislumbrar otras formas posibles de habitar este. Una vez más, este territorio que he delimitado resulta “*un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real*”, que no utópico, y al que accedemos no “*como se accede a un molino*” (Foucault, 1967), sino a través de una serie de gestos, como el mismo autor indica, o tentativas.

Al pensar en esta tipología de espacio, tal vez sea necesario remitirnos directamente a la artista Alejandra Riera y su exposición < *Jardín de las mixturas. Tentativas de hacer lugar, 1995 -... >* (2022), donde ensaya poéticas de hacer lugar a partir de un jardín recuperado y transformado gracias a la fuerza colectiva. Podría decirse que estos lugares de ensayo, comunes en la práctica de Riera, materializan la noción de heterotopía. Actúan como refugios, tanto imaginarios como reales, que permiten una comprensión y relación más profunda con la complejidad del mundo, “*construyen y sostienen parajes afectivos y sensibles, espacios de interrogación y respiración colectiva. Son obras en curso que emergen en el lugar mismo en que se decide desertar de un estado de cosas para dar cabida a transformaciones amables*” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022). Esta de Alejandra Riera es la misma

resonancia que acompaña a esta investigación. Es decir, una práctica que habite los lugares de ensayo e invite a la reconfiguración de nuestros modos de relación con el espacio y el tiempo al cuestionar el estado de las cosas. Un habitar que tiene lugar a través de la mirada entornada, del umbral entre lo visible y lo invisible, donde se revela un espacio definido por la incertidumbre y la espera, de contingencia y posibilidad, similar al intervalo que precede a un tsunami.

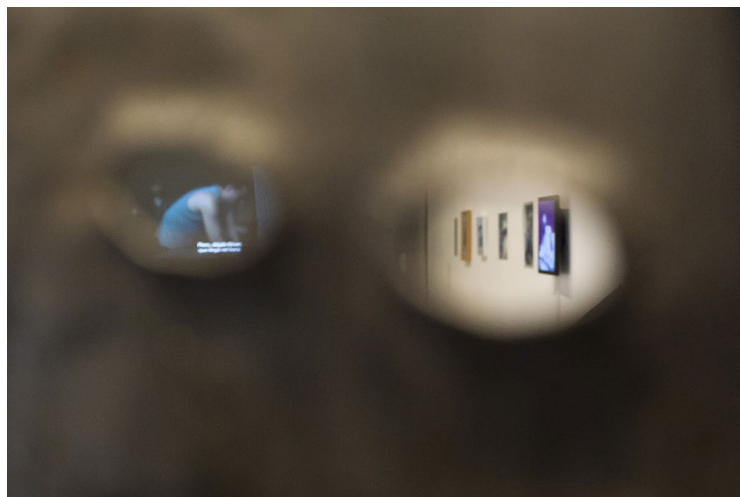


Fig. 4. Arriba. Riera, A. (2022). < *Jardín de las mixturas. Tentativas de hacer lugar, 1995 -...>. [Vista de la exposición].*

Fig. 5. Abajo. Riera, A. (2022). < *Jardín de las mixturas. Tentativas de hacer lugar, 1995 -...>. [Vista de la exposición].*

2.1.1. UN GESTO: EL PRIMERO

Una vez delimitado este territorio, ¿cómo orientarnos en él? Pues no existe aquí la razón cartográfica, tan sólo podríamos esbozar otros mapas afectivos. Orientarnos a través de los gestos es, como señala Andrea Soto, una operación que hacemos intuitivamente. Los gestos evocan una memoria profunda, aunque desconocida, que sobrevive sedimentada en nuestras acciones. Los gestos, afirma Georges Didi-Huberman, “*tienen una antigüedad que nosotros mismos no podemos sino ignorar*” (Didi-Huberman, 2020: 40). No obstante, como apunta Soto, “*cuando esos vínculos se rompen, cuando esa memoria geológica se vacía y nos deja sin capacidad mimética, quedamos huérfanos de esos anudamientos de producción simbólica*” (Soto, 2022: 140). Ante el desamparo, esta investigación inicia algunos gestos, descargados del peso de tener que resolverse, con los que explorar a tientas este espacio que ha renunciado a su significado.

Del mismo modo que el sustantivo tentativa, el verbo tantear alude a un movimiento incierto, como si se estuviera a ciegas, con la esperanza de encontrar algo por accidente. Aunque buscar no sea siempre encontrar en términos objetivos. María Salgado, en su artículo *Su parte de secreto* (CTCX, 2022) sobre la exposición ya referida con anterioridad, recorre exhaustivamente los tientos de Alejandra Riera por hacer lugar, rodeando siempre la condición del gesto como medio para articular lo inefable, lo secreto, “*gesto(s) sin gloria que tiene(n) nada de heroico(s), a excepción de ser inimaginable(s) en el presente*” (CTCX, 2022). Salgado le confiere al secreto, oculto en el gesto, el poder subversivo para escapar de las estructuras de visibilidad, pues aquello que no se ve o no se dice se convierte en una forma de resistencia y transformación precisamente por su condición de invisibilidad.

En el origen, fue el cuenco. Lo sostiene Ursula K. Le Guin cuando escribe: “*el primer dispositivo cultural fue probablemente un recipiente*” (Le Guin, 2019: 5). La forma cóncava. La que hace la mano para recoger agua. La forma que acoge, la que pide, la que recibe, la que espera. Aún más, el cuenco contiene una pulsión arquetípica capaz de traer a la superficie aquellas que Gaston Bachelard nombra como imágenes poéticas. Tal y como sucede en la obra *No princípio era a concha da mão* (1978), de Maria José Oliveira, que bien podría servir de referencia sobre esto

mismo. Más aún, recurrentemente la práctica de Oliveira explora la revelación de lo indecible, levanta un mundo intuido a través del lenguaje poético: el lenguaje de lo indecible.

Esta investigación se ha dejado reposar sobre la imagen del cuenco, gesto primero también de este proyecto, abriendo así el tiempo y el espacio para imaginar otras formas de sedimentar la memoria geológica. La obra *Ser cuenco* (2024), inserta en el conjunto de las piezas elaboradas en el marco de esta investigación, hace de la propia mano un cuenco de barro donde dejar que las cosas pasen, a la espera de lo sencillo, de lo imaginario. Podría decirse que se trata de una película hecha de manos y barro. Compuesta de tiempo, la instalación se despliega por el espacio secuencialmente: un boceto sobre el papel, un cubo donde ha reposado el barro, un cuenco modelado sobre mis propias manos y la espera documentada fotograma a fotograma. Sostenido el gesto, las imágenes se amplifican y reverberan por el espacio, siendo en el movimiento entre superficies donde acontece lo imprevisible. Soportar el vacío y esperar que llegue un sentido nuevo. El tiempo se posa sobre el cuenco y, como un secreto, graba su huella sobre la materia arcillosa: ocurre lo sencillo, lo improbable, lo inefable.

Asimismo, puesto que sostener el gesto, como escribía María Salgado, es siempre un ejercicio de resistencia, la obra *Desbordar el cuenco* (2024), vuelve de nuevo sobre el cuenco. La pieza audiovisual reproduce en bucle la imagen de unas manos dispuestas en forma de cuenco que tratan de atrapar el agua que corre y se desborda continuamente. Así, el cuenco es a la vez origen y resistencia, un dispositivo cultural y poético que, en su sencillez, nos devuelve al acto de tantear las ficciones de lo posible. El cuenco, como gesto primero, invita a seguir imaginando otras formas de habitar el mundo, e insisto, a la espera de lo sencillo, lo improbable, lo inefable.

En su práctica, este proyecto, que se inicia con el gesto simple y arcaico del cuenco, se despliega como un intento por sostener el vacío, por reconfigurar un espacio donde lo imaginario pueda sedimentarse. La imagen del cuenco se articula como un proceso de resistencia a través del tiempo, en la espera. Como la obra *Ser cuenco*, que observa pacientemente el gesto, este proyecto insiste en la importancia de sostener aquellos espacios donde contener lo que no se puede prever ni controlar, donde lo secreto y lo subversivo se revelan allí donde la mirada no alcanza.

Fig. 6. Izquierda. Imagen propia. (2024). *Ser cuenco*. [Fotograma].



Fig. 7. Derecha. Oliveira, M., J. (1978). *No princípio era a concha da mão*. [Instalación]. Fuente: Centro de Arte Moderna Gulbenkian



2.1.2. OTROS GESTOS: EL SEGUNDO

Otra imagen sobre la que reposa este proyecto es en el pliegue del barco de papel. Hacer un barco de papel es un ejercicio que consta de nueve pasos. ¿Y si repitiésemos esa concatenación de gestos insistentemente? Quizá el barco de papel, ese juguete infantil, contenga la forma para pasear por este paisaje sensible desenraizado. Un gesto para flotar sobre un espacio en el no se hace pie. Hago un barco, hago otro, lo deshago, lo rehago: esta coreografía de gestos hacen y deshacen la imposibilidad. Se trata de un gesto que no llega a resolverse: el barco de papel es efímero, pero el gesto aunque insignificante en apariencia, es persistente. Hago cada día un barco por si acaso, por si un día dejase de ser de papel o al contrario, por si acaso siguiese siendo de papel. ¿Qué ocurre cuando no ocurre nada? Hago únicamente barcos pensando en esta máxima de Roland Barthes en *Fragments de un discurso amoroso* (1993): “un poco de prohibición, mucho de juego; señalar el deseo y después dejarlo” (Barthes, 1993: 117). Así, hacer barcos acaba por convertirse en algo cercano a un micro-ritual en conversación con lo incierto.

Esta metodología a partir de la repetición sigue los pasos de la obra *Vengo cada día por si acaso* (2019), donde su autor Marc Vives registra su diálogo personal con el mar. Vives adopta el hábito de ir a nadar todos los días frente a la montaña de Montjuic por si acaso un día desapareciese. Aquí, el gesto cotidiano de nadar se convierte en una forma de enfrentar la inmensidad del mar, una estrategia para sostenerse en lo incierto desde la gestualidad de estar a flote en el mar. De modo similar, en una tentativa por habitar los pliegues, el presente proyecto imagina la instalación *Un pliegue en el mar* (2024) resulta una suerte de bitácora, registra el diálogo propio con la presente investigación y ofrece sus vestigios al espectador. A falta de un desplazamiento físico, la ejecución insistente y acumulativa de barcos de papel evocan un movimiento de flotación sobre lo impreciso que albergan los cientos de pliegues. Asimismo, la huella del pliegue se imprime, además de en el propio papel, sobre una tarima de madera. La superficie se abre como un plano: se trata de una superficie de posibilidad sobre la que imaginar otras ficciones de lo posible.

El barco, que es motivo recurrente y significativo a lo largo de la trayectoria de Tacita Dean, también adquiere entre otras la materialidad del papel en una de sus primeras piezas, *Girl Stowaway* (1994). En ella la artista se basa en la historia de una niña que, disfrazada de niño, viajó de Australia a Inglaterra como polizón en 1928. Recuperamos aquí la obra por su acumulación. La instalación en el espacio expositivo emerge de la yuxtaposición de elementos aparentemente triviales que ayudan a evocar el viaje. Dean hace acopio de las coincidencias entre los mismos para hacer resonar sus ecos y seguir así sus pistas para continuar con la travesía. Es la acumulación de pequeños gestos lo que abre espacio para nuevas narrativas. De un modo comparable al de la artista, en un primer estadio de esta investigación el barco de papel, persigue los ecos por el espacio.

Hacer barcos de papel, con su simplicidad y efímera materialidad, se convierte en un ejercicio de resistencia frente a la incertidumbre, un vehículo para flotar sobre lo inestable. La repetición del gesto de hacer, deshacer y rehacer barcos de papel, en su acumulación, transforma el objeto en un ritual cotidiano. El barco de papel, en su precariedad y su persistencia, se erige como una metáfora del deseo, del juego y del viaje continuo por la intemperie.

Fig. 8. Arriba izda.
Imagen propia.
(2024). *Statement*.
[Escáner].

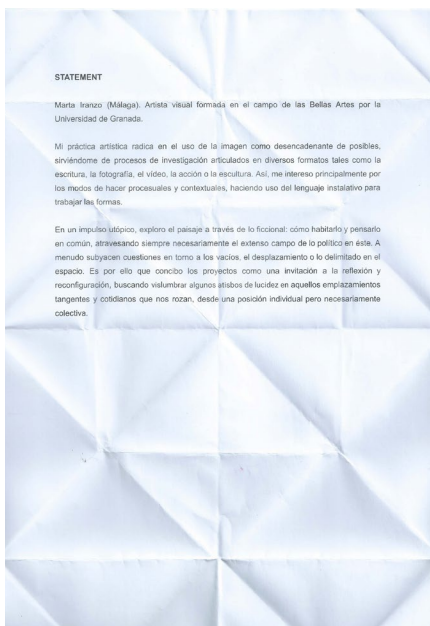


Fig. 9. Arriba dcha.
Imagen propia.
(2024). [Fotografía].

Fig. 10. Centro izda.
Imagen propia.
(2024). [Fotografía].

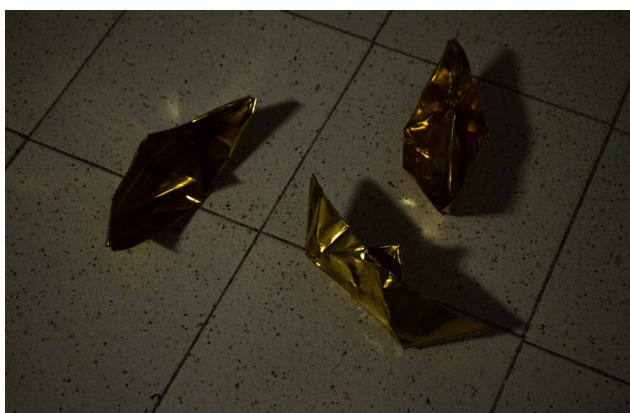
Fig. 11. Centro dcha.
Imagen propia.
(2024). [Fotografía].

Fig. 12. Centro dcha.
Imagen propia.
(2024). [Fotografía].

Fig. 13. Abjo izda.
Imagen propia.
(2024). *Plegar un barco hasta que ya no sea de papel*. [Fotografía].



Fig. 14. Abajo dcha.
Imagen propia.
(2024). [Fotografía].



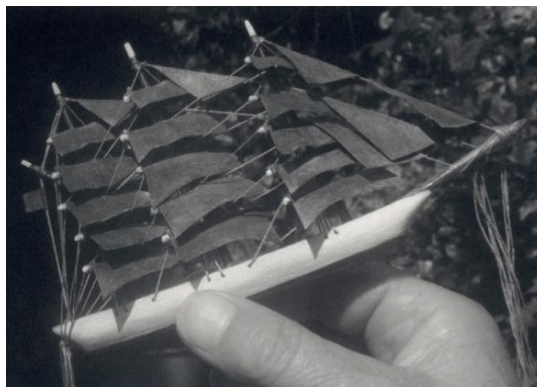
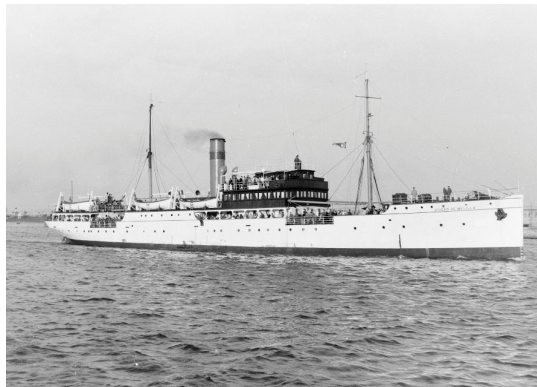


Fig. 15. Arriba. Museu Marítim de Barcelona. (s.f.). *El vapor Ciudad de Melilla saliendo del puerto de Barcelona en su última etapa de vida marinera.* [Fotografía].

Fig. 16. Abajo. Dean, T. (1995). *Cómo meter un barco en una botella.* [Fotograma].

2.2. NOTAS A UN BARCO

A lo largo de la infancia una imagen se repite y me interpela: una ola, un barco. Es la ola del *melillero*. En las playas malagueñas, cuando el melillero, el barco que cubre regularmente la ruta marítima entre esta ciudad y Melilla, se aproxima al puerto, el nivel del agua aumenta repentinamente e inunda la orilla. Una ola que existe gracias al aliento del barco. Una ola para un barco, o un gesto para un objeto. Este fenómeno ocurre debido a las olas que provocan el acercamiento y el frenado del barco de alta velocidad. ¿Y si la ola se sobredimensionase, fuese lo suficientemente grande como para inundar toda la superficie? Hay quien dice del Mediterráneo que no es lo suficientemente extenso para que se produzca un tsunami, que no existe posibilidad del mar ganarse su tierra; pero hace un tiempo que imagino la ciudad de Málaga inundada bajo una ola. Tal y como se perdió la Atlántida: tragada por el mar.

Un relato, tal y como apunta Rosa Falcón, “*deviene mito cuando se difunde en la memoria colectiva*” (Falcón, 2018: 17). En este sentido, una sencilla búsqueda en Youtube con decenas de resultados pone en evidencia el relato común a partir de la ola del melillero asentado sobre el territorio: esta ola, cada día a la misma hora, toma la fuerza suficiente como para arrasar la orilla a semejanza de un tsunami. El mito de la ola del melillero se comporta como un recordatorio de lo ilusorio de una realidad compacta e inamovible, así como encierra la advertencia de que el mar, aunque contenido por la geografía, siempre tiene el poder de irrumpir y transformar.

Por otro lado, en esta misma búsqueda también encontramos una simulación del avance de un hipotético tsunami sobre el Mar de Alborán que impacta en las costas de la capital malagueña. Se trata de un material audiovisual científico divulgado por la Universidad de Málaga. El vídeo, aunque ofrece una representación del espacio satelital, no obstante fracasa en su voluntad, pues “*su visión desea ser panóptica pero, naturalmente no lo es, solo alcanza un trozo de mundo*” (Fernández Mallo, 2023: 86). Deja fuera de plano la causa de la gran ola, siendo tan sólo visible sus consecuencias sobre la retícula, anegándola. El relato se filtra así por las grietas de las representaciones tecnológicas que colaboran con los regíme-

nes hegemónicas de visibilidad. Sin lugar a dudas observamos que la imagen del tsunami producido por la ola del barco fragiliza lo real e inscribe una posibilidad.

La imagen-barco, como construcción simbólica, vuelve sobre el concepto de heterotopía según Foucault desplegado con anterioridad. Resultan especialmente relevantes para esta investigación los apuntes finales a su conferencia, donde indica:

“[...] el barco es un pedazo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por él mismo, que está cerrado sobre sí y que al mismo tiempo está librado al infinito del mar y que, de puerto en puerto, de orilla en orilla, [...] ustedes comprenden por qué el barco ha sido para nuestra civilización, desde el siglo XVI hasta nuestros días, a la vez no solamente el instrumento más grande de desarrollo económico (no es de eso de lo que hablo hoy), sino la más grande reserva de imaginación. El navío es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos, los sueños se agotan, el espionaje reemplaza allí la aventura y la policía a los corsarios.” (Foucault, 1967)

El barco, con su potencia poética, introduce una superficie de posibilidad. Tal es el caso de la obra literaria *El cuento de la isla desconocida* (1998), de José Saramago, el barco ocupa una posición central. Ubicado en un lugar sin nombre de tiempo vacío, un hombre pide un barco con el que zarpar en busca de la isla desconocida. Extraigo el siguiente diálogo del cuento:

“Dame un barco, Y tú para qué quieres un barco, si puede saberse, Para buscar la isla desconocida, Qué isla desconocida, La isla desconocida, Hombre, ya no hay islas desconocidas, Quién te ha dicho, rey, que ya no hay islas desconocidas, Están todas en los mapas, En los mapas están sólo las islas conocidas, Y qué isla desconocida es esa que tú buscas, Si te lo pudiese decir, entonces no sería desconocida, A quién has oído hablar de ella, A nadie, En ese caso, por qué te empeñas en decir que ella existe, Simplemente porque es imposible que no exista una isla desconocida, Y has venido aquí para pedirme un barco, Sí, vine aquí para pedirte un barco, Y tú quién eres para que yo te lo dé, Y tú quién eres para no dármelo, [...].” (Saramago, 2007: 10)

En una tentativa por escapar de la retícula cartesiana, Saramago propone una búsqueda incansable, a tientas, a la espera de lo imaginario. Aquí el barco se convierte en un espacio de resistencia frente a lo ya cartografiado, y quien solicita

Fig. 17. Anson, M. (2005). *Fitzcarraldo*. 55 días trabajando en la construcción de un velero Stela 34 en el CASM. [Instalación].



el barco lo hace desde la convicción de que siempre hay algo más allá de lo visible. Diferente es el caso del artista Martí Anson, quien no realiza una petición sino que lo construye por sí mismo. En su proyecto *Fitzcarraldo*. 55 días trabajando en la construcción de un velero Stela 34 en el CASM (2005), un trabajo de carpintería naval, Anson construye un barco en el propio espacio expositivo durante lo que dura la muestra. En la intersección entre lo real y lo imaginario, este barco resulta tanto una obra artística como una embarcación funcional; un lugar sin lugar que flota.

Recuperando el relato de Saramago, resulta de especial relevancia el gesto de solicitar un barco, pues subraya la tensión entre el mundo tangible y lo imaginario. Así, sostengo este mismo gesto al realizar la instalación *Dame un barco* (2024). En su aspecto sonoro, la obra reproduce esta misma frase que inaugura el texto en bucle, gastándola, mientras diferentes modulaciones del ritmo y el tono se superponen en bucle hasta conseguir un sonido vacío de significado. Por otro lado, la demanda es acompañada por una fotografía donde el mismo gesto es contenido mediante unas manos en forma de cuenco. De nuevo, la imagen del cuenco emerge como tentativa a la espera de lo imaginario.

En definitiva, el barco y la ola, elementos recurrentes en este paisaje simbólico, operan como símbolos de una búsqueda inagotable, una exploración de lo que permanece fuera de los límites de la realidad visible. La petición de un barco, como en el relato de Saramago, resulta un gesto sobre lo no cartografiado, abriendo el espacio para lo imaginario, lo incierto. Así, esta investigación no solo se interroga sobre cómo nos orientamos en el espacio, sino también sobre la capacidad del gesto, del símbolo y del objeto para resistir la clausura de la experiencia.

2.2.1. LA LENGUA DE LOS BARCOS

Hubo un tiempo en que los barcos se comunicaban a través de una lengua propia. Es un lenguaje elemental y reducido a lo esencial: el Morse, un sistema que trasciende lo verbal. De esta codificación simbólica de líneas y puntos sobreviven aún, entre los dispositivos de emergencia náutica, los espejos de emergencia cuyo reflejo continúa siendo visible en una distancia de hasta 10 km. Estos espejos, que son tanto herramientas de supervivencia como instrumentos de comunicación y orientación, recuerdan a la obra *Los Discos de Eneas* (2018), de Fermín Jiménez Landa. El artista se inspira en los discos perforados que Eneas el Táctico (Siglo IV a.c.), diseñados para transmitir mensajes, escribiendo al pasar una cuerda por los agujeros que corresponden con las letras del alfabeto. En estos dispositivos de comunicación secreta encontramos confidencias del artista, y solamente podríamos leerlas deshaciendo la cuerda. De modo similar, ambos objetos, aunque diferentes en su uso práctico, codifican un mensaje que no se nos es dado, sin correspondencia inmediata. Juegan con una codificación simbólica de gestos que, aunque sencillos en apariencia, se abren a la interpretación sobre cómo nos orientamos en el espacio.

A raíz de lo esbozado, esta investigación presenta la pieza *Un secreto* (2024). La videoinstalación se compone de dos vídeos que registran la señal del espejo y su destello. Enfrentados entre sí, propician un diálogo visual que evoca un mensaje secreto, insistiendo en lo inaprensible. Se trata de un habla codificada; es

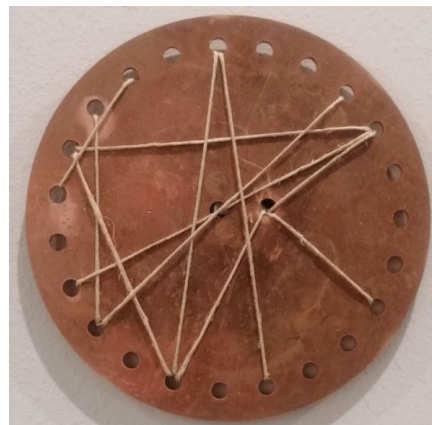
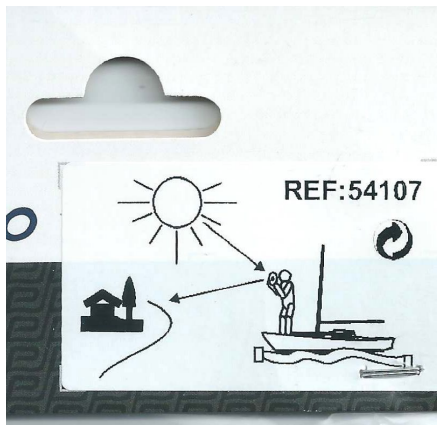


Fig. 18. Derecha. Jiménez Landa, F. (2018). *Los Discos de Eneas*. [Escultura].

Fig. 19. Izquierda. Imagen propia. (2024). *Instrucciones de uso. Espejo de emergencia náutica*. [Escáner].

una señal desde el agua, un brillo para vislumbrar lo invisible. Un destello con la forma de una brecha, una grieta que acoge un secreto. La pieza articula un movimiento insistente, ajeno, su mensaje se nos escapa. No es más que una señal de que aún persiste, oculto fuera de plano lo que no tiene nombre, y su potencia es suficiente para seguir buscando. De la misma manera que la pieza *Dame un barco* (2024), ambas proponen la navegación a través de lo desconocido.

Así, la lengua de los barcos, tanto en su forma codificada como en sus manifestaciones simbólicas, opera en el umbral entre lo visible y lo invisible. Estos sistemas de comunicación, que garantizan la supervivencia y la orientación, asimismo nos invitan a imaginar otras formas de habitar el lenguaje. El espejo, como el barco, también se convierte en un puente entre lo real y lo posible. Así, estos gestos poéticos conectan con el conjunto más amplio de investigación sobre cómo nos orientamos, no solo en el espacio físico, sino también en el espacio de la significación y el pensamiento.



Fig. 20. Assemblée Nationale. (1910). *La Gran Inundación de París*. [Fotografía].

2.3. NOTAS A UN PAISAJE INUNDADO

Sentarse en el umbral a ver cómo llega el agua volviendo barro las calles de tierra, borrando las veredas, tomando los jardines, subiendo y, a veces, sobrepasando las compuertas.
(Almeida, 2019: 44)

Hace un tiempo que imagino la ciudad de Málaga inundada bajo una ola, atrapada entre la realidad y la ficción, la historia y el mito. Tal y como José Oyarzabal se la imaginó en su cartel donde el melillero navega la emblemática calle Larios. ¿Cómo habitar este paisaje inundado, de formas blandas? En su revisión sobre los mitos modernos, Roland Barthes apuntaba hacia la potencia subversiva de la inundación, en este caso de la ciudad de París de 1955. Su análisis apunta hacia la posibilidad de una París inundada convertida en mito, pues más allá de su realidad física, la imagen no solo resulta un evento catastrófico, sino que despliega otras posibilidades de habitar el espacio. Un nuevo relato que se construye en el imaginario colectivo, en la tensión entre la realidad y el mito. Tal y como opera la imagen de la ola del melillero, una suerte de mito moderno. A la pregunta que se hace Barthes, “¿qué es un mito hoy?”, el autor da por respuesta: “*el mito es un habla*” (Barthes, 1980: 118). El mito transforma el significado del objeto o signo: la mitología “*participa de una manera de hacer el mundo. [...] intenta encontrar, bajo las formas inocentes de la vida de relación más ingenua, la profunda alienación que esas formas inocentes tratan de hacer pasar inadvertida. El develamiento que produce la mitología es, por lo tanto, un acto político*” (Barthes, 1980: 253). Habitar los mitos resulta por tanto un ejercicio de resistencia: estos desbordan las identificaciones que se les asignan a los cuerpos y los espacios.

El arquitecto y cineasta Juan Sebastián Bollaín ya se imaginó Sevilla inundada en su cortometraje *Se puede filmar lo imaginario* (1978). Y sobre el mismo film escribe Juan Gallego Benot en su ensayo de ficción *La ciudad sin imágenes* (2023), donde se pregunta si quizá Bollaín pudiera haber mostrado fotogramas reales de inundaciones pasadas y no intervenir la película con collage, rodar una mentira. Ante esta cuestión, el autor reflexiona: “*las imágenes históricas no eran válidas para la pregunta del director. La ciudad, con su quehacer y sus violencias, con su inundaciones apocalípticas y su resoluciones, tenía quizá un peso que las imágenes no podían soportar.*”

Fue necesaria primero la transformación de esa historia en un elemento ficticio que sirviera de perfil de lo que aún no puede haber ocurrido, para pensar en esas imágenes, para constituir las como herramientas de pensamiento” (Gallego Benot, 2023: 68). Esta misma operación también fue realizada por el estudio de arquitectura especulativa Superstudio, para quienes las imágenes históricas tampoco eran válidas. En un cuestionamiento sobre los límites de la conservación de las ciudades, el colectivo italiano imaginó una Florencia completamente inundada, devolviendo la ciudad a la época del Cuaternario, cuando la región habría sido ocupada por un lago. El fotomontaje *Salvataggi di centri storici italiani (Italia vostra)* (1972), muestra una Florencia sin apenas nada más que la cúpula de Brunelleschi, el campanario de Giotto y la torre del Palazzo Vecchio. Este último, fuera de escena, es el emplazamiento desde el cual la vista encuadra el paisaje.

El estudio desde el cual investigo, el número 03 del Máster de Investigación Artística Interdisciplinar de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, cuenta con una vista completamente despejada de la única torre de la catedral de Málaga. Los monumentos, que son lugares privilegiados en el espacio público preservados de toda catástrofe, se convierten a través de la ventana en potenciales imágenes porosas con las que transformar el vínculo con lo determinado. Dice la artista Julia Spinola sobre la ventana:

“La percepción como un vidrio, una ventana. Una superficie transparente en la que no reparamos cuando está limpia, y sólo vemos si está sucia o rota. [...]. No nos damos cuenta de que estamos moldeando la realidad todo el tiempo, y la posibilidad de establecer un vínculo no fijado con un mundo en movimiento constante está siempre por actualizarse. Nuestra agencia, nuestro vínculo con el mundo, pasa por situarnos afuera, en la pura relación, en el medio.” (Bestué, 2021: 123-124)

A la manera de Bollaín o Superstudio, la obra inserta en el presente proyecto *Borrar el monumento* (2024) realiza un sencillo gesto sobre la superficie de cristal de dos ventanas con vistas a la catedral. Atendiendo a las lógicas de lo antimonumental, la torre es tapada con rotulador negro. Recuperaremos de nuevo las palabras de Gallego Benot, en las que apunta *“yo no quiero la destrucción de los iconos, sino la blandura sobre ellos”* (Gallego Benot, 2023: 63). Una mancha negra altera la vista hegemónica del monumento. Así, la pieza dibuja pequeñas brechas, tomando la realidad no como algo compacto e inamovible sino plástico y defor-



Fig. 21. Arriba. Superstudio (1972). *Salvataggi di centri storici italiani (Italia vostra)*. [Fotomontaje].

Fig. 22. Abajo. Bollain, J., S. (1978). *Se puede filmar lo imaginario*. [Fotograma].



mable, “desde donde el mundo de lo no visible irá así lenta y secretamente borrando el paisaje de lo visible” (Fernández Mallo, 2021: 29). De esta manera, la propuesta trata de desconfigurar los modos predominantes de observación del espacio.

Inundar un territorio es una forma de barrido; “todo fue borrado, lo rugoso fue convertido en suave planicie: no más vías, ni orillas, ni direcciones; una sustancia plana que no va a ninguna parte y que suspende el devenir del hombre, lo aparta de una razón, de un uso provechoso de los lugares” (Barthes, 1980: 34). De aquella París inundada descrita por Barthes se conservan en el archivo fotográfico imágenes, que no fotomontajes, donde el cuerpo colectivo, ante la indeterminación del espacio, levanta nuevas superficies sobre las que hacer pie. En ellas el descentramiento de los objetos fractura la visión e introduce puntos de observación insólitos aunque sin embargo explicables. Tomando estas mismas fotografías de referencia, la obra escultórica propia *Pasarela* (2024) sugiere un recorrido a través de tablas de madera suspendidas en equilibrio sobre horquillas de remo. En esta primera aproximación, las superficies de madera se levantan sobre la fragilidad de la suave planicie, tratando de imaginar los caminos por los que deambular en este paisaje incierto que resulta el espacio inundado.

La inundación, como el mito, implica una reinterpretación del espacio. Ambas formas de desbordamiento operan en los intersticios entre lo visible y lo imaginario, anegando la realidad y afectando a los modos del habitar y la percepción. Asimismo, ambas encuentran su potencia subversiva en la disolución de las formas y la alteración de las significaciones. Otra que ha servido de referencia a lo largo de esta escritura es la inundación de Eugenia Almeida. En su ensayo poético *Inundación: el lenguaje secreto del que estamos hechos* (2019), la autora explora la plasticidad del habla como herramienta para moldear la percepción del mundo. La autora escribe: “*nuestro idioma es sólo un trato, una convención, algo que puede volver a reformularse*” (Almeida, 2019: 64). Se trata de un habla que inunda la realidad.

Probablemente, tras una inundación, no sea necesario decir lo que se ve, sino tan sólo, como apuntábamos al inicio de esta investigación, tentar la imagen como se tantea el agua con el pie. La pieza *Todo este paisaje inundado* (2024) es una instalación audiovisual compuesta por dos canales proyectados sobre la pared y el suelo. Por un lado, en el plano horizontal un remolino en bucle aparece y desaparece siguiendo un movimiento descompasado con respecto a la imagen en el plano vertical. Por otra parte, un texto emerge del suelo interrumpiendo el bucle, colándose así por sus grietas. Textos e imágenes dialogan sin que unos sirvan de explicación a las otras, ni viceversa.

El paisaje inundado, en su doble dimensión tanto física como mítica, opera como un espacio donde lo conocido y lo desconocido se entrelazan desbordando los límites de lo real. Esta operación introduce formas insólitas de desplazamiento y observación a partir de las cuales imaginar nuevas formas de habitar y de percibir el entorno. Tras la inundación las convenciones habituales del lenguaje y la visión se disuelven, permitiendo que emerjan nuevos significados y relatos. La obra audiovisual, al igual que las tablas suspendidas en equilibrio, invitan a explorar el espacio con la misma incertidumbre con la que el agua transforma el territorio, sugiriendo un habitar intuitivo, en diálogo con lo que el paisaje ofrece, pero también con lo que oculta. Así, la inundación, como el mito, no sólo altera las formas, sino que actúa como un gesto de resistencia que abre paso a lo improbable y a lo inefable, como un intento por recuperar lo invisible a través de lo sensible.

2.3.1. UN TIEMPO HÚMEDO

*Yo nunca vi un Páramo,
Yo nunca vi el Mar;
Pero sé cómo es el Brezo,
Y qué debe ser una ola.*
(Dickinson, 2016: 1052)

En el territorio que he delimitado, sólo hay humedad; precipitación. Con la humedad, el aire adquiere peso: percibimos el espacio indirectamente, a través de su afecto. Este territorio húmedo, fluctuante y sensible a las variaciones del clima, se convierte en el escenario sobre el que ensayar una reflexión alrededor de lo intangible, donde cada gesto y cada objeto parece cargado de una significación que nunca llega a revelarse por completo.

Concluiremos así esta investigación anotando: las obras aquí desarrolladas se entrelazan como fragmentos de una conversación con lo incierto. Estos gestos mínimos abren un espacio a la rearticulación de significados, un espacio donde lo invisible se entrelaza con la percepción física del entorno. Un gesto, el de una ola, para aproximarnos a hacia lo que no se puede asir pero que, sin embargo, sigue afectándonos de maneras profundas. Se trata de una búsqueda que no se agota, y cada gesto es, en cierto modo, una forma de cartografiar ese espacio inmaterial, de dejar una huella en un paisaje que se rehace constantemente. En este sentido, el territorio que he trazado aquí no es sólo uno físico o geográfico, sino también simbólico, un espacio en el que la creación artística y el gesto repetido cobran vida como respuestas a la fragilidad de lo real.

Por último, esta investigación húmeda y porosa se revela como un espacio desbordado de posibilidades. Las líneas de investigación que aquí se abren no son sino puntos de partida para una exploración que aún está lejos de concluir. De esta manera, continuaré agrietando estos gestos, pliegues y ecos, con la intención de seguir desentrañando las capas de significado sedimentadas en el umbral de la mirada. Este trabajo es solo un primer paso hacia un horizonte de indagación que se extiende más allá de lo visible, buscando nuevos caminos en el diálogo con lo intangible.

3. APORTACIONES DOCENTES

Este proyecto se ha ido configurando gracias a las distintas aportaciones proporcionadas tanto por el equipo docente como por los invitados que conforman el plan de estudios para este curso académico. A continuación, recopilamos y ponemos en valor las aportaciones más destacables para la investigación.

Cabe subrayar en primer lugar el peso de las aportaciones de Andrea Soto a esta investigación. Gracias a la dirección del Máster por hacer posible un encuentro tan cercano a su práctica teórica. Su pensamiento, siempre lúcido y claro, articula el horizonte teórico hacia el que este proyecto se ha dirigido. Y gracias una vez más a la invitada, que me escribió *“por lo que se forma en el entre que no se colma sino que se mueve y se resiste”* como dedicatoria entre las páginas de cortesía de su *La performatividad de las imágenes*.

Por otro lado, agradezco la predisposición de la invitada Leire San Martín, durante su visita y posteriormente, por pensar juntas cómo sostener el gesto. Tanto su atención como sus aportaciones resultaron un soplo de aire fresco, recordando que la práctica artística debe ocurrir siempre desde la horizontalidad y el pensar en diálogo.

Y precisamente de las clases de Eugenio Rivas destaco su preocupación por hacer del aula un espacio horizontal donde pensar desde la multiplicidad de voces y atender a lo contextual a la hora de abordar un proyecto.

De las sesiones de Carlos Miranda resuenan aquí las aportaciones compartidas en materia de referentes y conceptos a estudiar. Su preocupación por el espacio sirvió de impulso en el desarrollo de este proyecto para continuar pensado en el diálogo que pudieran establecer entre sí las distintas obras que componen este proyecto.

De las clases de Juan Carlos Pérez (Pepo) destaco el amplio atlas propuesto en torno a los temas centrales que se dan en el grupo, iniciando un fértil debate en torno a aquellas nociones del fin del mundo que nos atraviesan actualmente y

los diferentes acercamientos de teóricos y artistas. Asimismo, sus acertadas aportaciones durante la evaluación de marzo que ayudaron a la orientación y el rumbo que finalmente ha tomado este proyecto.

Gracias a Cintia Gutierrez, en sustitución de Joaquín Ivars, que desplegó toda una serie de herramientas metodológicas a la hora de elaborar el trabajo fin de máster y desglosó los requerimientos académicos de la investigación doctoral.

Ruiz del Olmo también proporcionó este enfoque a sus respectivas sesiones, despejando dudas en relación a lo metódico en las investigaciones artísticas enmarcadas en lo puramente académico.

También agradezco la siempre necesaria perspectiva feminista e interseccional en la investigación aportada por Mar Cabezas. Su puesta en valor de los colectivos de acción política sirven como ejemplo de que, a la hora de elaborar los proyectos, es imprescindible ser consciente de las problemáticas que atraviesan tanto la clase social propia como el contexto en el que se inserta la obra.

De Juan del Junco destaco su implicación por darnos la oportunidad para conocer las diferentes instituciones artísticas de cerca y confiar en las luces de este proyecto.

Las sesiones impartidas por Javier Garcerá, en sintonía con la investigación teórica de Andrea Soto, nutrieron a este proyecto de una otra sensibilidad más artesanal, abogando por un proceso más introspectivo, insistiendo sobre el gesto. Encuentro muy valiosos sus consejos y su manera de habitar la práctica artística.

Por su parte Jesús Marín aportó relevantes observaciones al proyecto que había pasado por alto hasta el momento. Nos detuvimos sobre cuestiones técnicas y compartimos la posible materialización de las piezas en elaboración en ese momento.

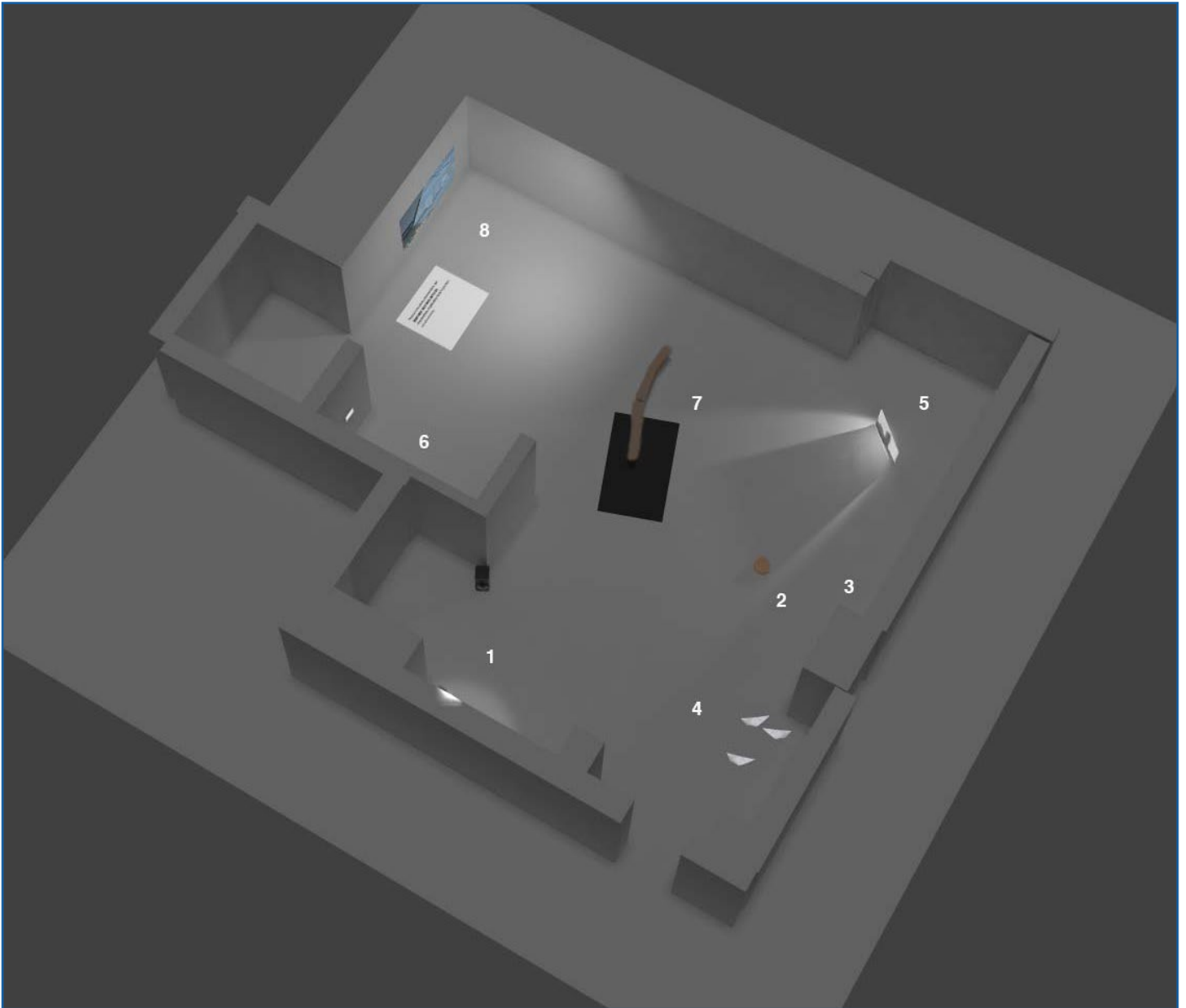
Blanca Montalvo por su parte me mostró su insistencia por desplazar la imagen-isla fuera de plano para así pensar con claridad en la potencialidad de los gestos y los barcos. Durante sus sesiones las visitas a los estudios fueron grupales y ayudaron a refrescar los procesos junto a los demás compañeros.

Las sesiones teóricas con Luis Puelles al inicio del curso colocaron sobre la mesa todo un despliegue teórico. Sus aportaciones desde la filosofía de la estética pusieron en crisis algunos de los primeros acercamientos teóricos de la presente investigación. Agradezco la predisposición por hacer accesibles aquellos grandes autores de la filosofía que convergen con la teoría artística.

Las sesiones prácticas conjuntas e individuales impartidas por Francisco Velasco y Arcadio Reyes han proporcionado una serie de saberes en relación a los nuevos medios que quizá en un futuro tengan cabida en este proyecto. Quisiera destacar el acercamiento al arte sonoro y la integración de dispositivos de sonido en términos tan accesibles.

Por último, agradecer a Jesús Palomino, tutor de este trabajo, sus valiosas, esclarecedoras y acertadas aportaciones. Agradezco tanto las sesiones teóricas, poniendo en valor la práctica de artistas en los márgenes y pensadores preocupados por el devenir del planeta, como sus dilatadas visitas al estudio en las que pensar en común las posibles derivas del proyecto. Su comprensión de mis procesos, así como su preocupación por la formalización de los conceptos han resultado motores principales a la hora de continuar con el desarrollo del proyecto.

4. PROPUESTA EXPOSITIVA



1. *Dame un barco*
2. *Ser cuenco*
3. *Desbordar el cuenco*
4. *Un pliegue en el mar*
5. *Borrar el monumento*
6. *Un secreto*
7. *Pasarela*
8. *Todo este paisaje inundado*

5. PRESUPUESTO

MATERIAL	UNIDADES	PRECIO
Impresión color sobre papel algodón 120g	42	21,63€
Arcilla roja para modelar	1	3,5€
Cubo de plástico	1	1,5€
Tablero de contrachapado, 60 x 120 cm	2	50€
Espejo de emergencia náutica	1	4,49€
Tablet, 8,9 pulgadas	2	50€
Rotulador borrable pizarra	1	1,5€
Impresión color sobre papel Hahnemühle	2	27,5€
Chamuceras de remo	4	54€
Hoja de vidrio	2	10€
Papel vegetal	4	2,5€
Hoja de metacrilato	2	4€
Listones de madera	2	4,49€
Televisor, 40 pulgadas	1	199€
Altavoces monitores	1	79,9€
Proyector	2	200€
Impresión color sobre papel fotográfico	1	0,9€
TOTAL		714,91€

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, E. (2019). *Inundación: el lenguaje secreto del que estamos hechos*. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Bachelard. (1993). *La Poética Del Espacio*. Fondo de Cultura Económica de España.
- Barthes, R. (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso* ([10a ed. en español (1a de España)]). Siglo XXI.
- Barthes, R. (1980). *Mitologías* (2a ed. en español). Siglo Veintiuno.
- Bestué, D. (2021). *El sentido de la escultura*. Fundació Joan Miró.
- Caballero, I. D. (2021). *Cuerpos liminales: la performatividad de la búsqueda*. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Centro Federico García Lorca. (2022). *Una niebla invisible*. [Folleto].
- Collados, A., Ordóñez Eslava, P., Albarracín, P., & Aranega Navarro, M. R. (2022). *Los tientos 22-23* (2a ed.). Universidad de Granada.
- Dickison, E. (2016). *Poesías Completas I*. Colección Visor de Poesía, n.º 938. Visor Libros.
- Didi-Huberman, G. (2020). *Gestos de aire y de piedra: Sobre la materia de las imágenes*. Canta Mares.
- Falcón, R. (2018). *Robinson y la isla infinita: lecturas de un mito*. Fondo de Cultura Económica de España.
- Fernández Mallo, A. (2021). *La mirada imposible*. WunderKammer.
- Foucault, M. (1967, 14 de marzo). *De los espacios otros*. [Conferencia]. Cercle des études architecturales, París, Francia
- Latour, Cuartas, P., & Cuartas, P. (2019). *Dónde aterrizar : Cómo orientarse en política / Bruno Latour ; traducción de Pablo Cuartas*. Taurus.
- Leguin, U. K. (2019). *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Ignota Books.

- Lootz, E. (2007). *Lo visible es un metal inestable*. Ardora.
- Pizarnik, A. (2017). *En esta noche, en este mundo*. Random House.
- Plasencia, I., Rodríguez Z., J., & Godoy, Francisco. (2021). *La colaboración en disputa : Investigación artística y prácticas situadas*. Matadero Madrid.
- Saramago, J., Río, P. del, & Estrada, M. (2007). *El cuento de la isla desconocida*. Punto de lectura.
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados.
- Soto Calderón, A. (2022). *Imaginación Material*. Ediciones Metales Pesados.
- Vergara, L. (2023). *Cerca de las plazas de soberanía*. Caniche Editorial.

7. REFERENCIAS WEB

- < *Jardín de las mixturas. Tentativas de hacer lugar, 1995 -... >. (s. f.). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado 1 de septiembre de 2024, de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/alejandra-riera-jardin-mixturas>*
- *Ale Granero*. (s. f.). Alegranero.com. Recuperado 2 de octubre de 2024, de <https://alegranero.com/>
- *Eva Lootz. Hacer como quien dice: ¿y esto qué es?* (s. f.). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado 2 de octubre de 2024, de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/eva-lootz>
- *Fermín Jiménez Landa*. (s. f.). Blogspot.com. Recuperado 2 de octubre de 2024, de <https://ferminjimenezlanda.blogspot.com/>
- *Ple de forats*. (s. f.). Generalitat de Catalunya. Santa Mònica. Recuperado 2 de octubre de 2024, de <https://artssantamonica.gencat.cat/ca/detall/Ple-de-forats>

- Santos, S. (2021, julio 15). *Maria José Oliveira. A Poética Indizível dos objetos*. Umbigo. <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2021/07/15/maria-jose-oliveira-a-poetica-indizivel-dos-objetos/>
- Mata, H. M. (2019, octubre 23). *Abrazar el mar, el último eslabón de supervivencia*. A*-Desk. <https://a-desk.org/spotlight/abrazar-el-mar-el-ultimo-eslabon-de-supervivencia/>
- Gavan. S. (2023, mayo 31). *Radicali fiorentini: Il Superstudio e la città*. Italy Segreta. Recuperado 2 de octubre de 2024, de <https://italysegreta.com/radicali-fiorentini-il-superstudio-e-la-citta/>
- *Statement : Martí Anson*. (s. f.). Martianson.net. Recuperado 2 de octubre de 2024, de <https://www.martianson.net/castellano/>
- *Tacita Dean, De Mar en Mar*. (2013, diciembre 6). M-Arte y Cultura Visual. Recuperado 2 de octubre de 2024, de <https://www.m-arteyculturavisual.com/2013/12/06/tacita-dean-de-mar-en-mar/>
- *Su parte de secreto*. (2022, 12 de agosto). CTCX Contexto y Acción. Recuperado 8 de septiembre de 2024, de <https://ctxt.es/es/20220801/Culturas/40550/maria-salgado-alejandra-riera-reina-sofia-exposicion-jardin-de-mixturas.htm>

8. REFERENCIAS AUDIOVISUALES

- Bollaín, J. S (Director). (1978). *Se puede filmar lo imaginario*. [Cortometraje].
- Gracia, A. (2013). *El quinto evangelio de Gaspar Hauser*. Zeitun Films. [Película].
- Kluge, A. (1985). *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*. [Película].
- Universidad de Málaga. (2011). *Simulación tsunami en Málaga. Mar de Alborán*. [Vídeo].

9. DOSSIER



Ser cuenco (2024)

Grafito sobre papel, vidrio

Barro sedimentado, cubo de plástico

Cuenco de barro

Fotogramas, impresión digital sobre papel algodón 120g, 42 unidades, 15x20 cm c/u



Desbordar el cuenco (2024)

Vídeo a color HD monocanal, 14" en bucle

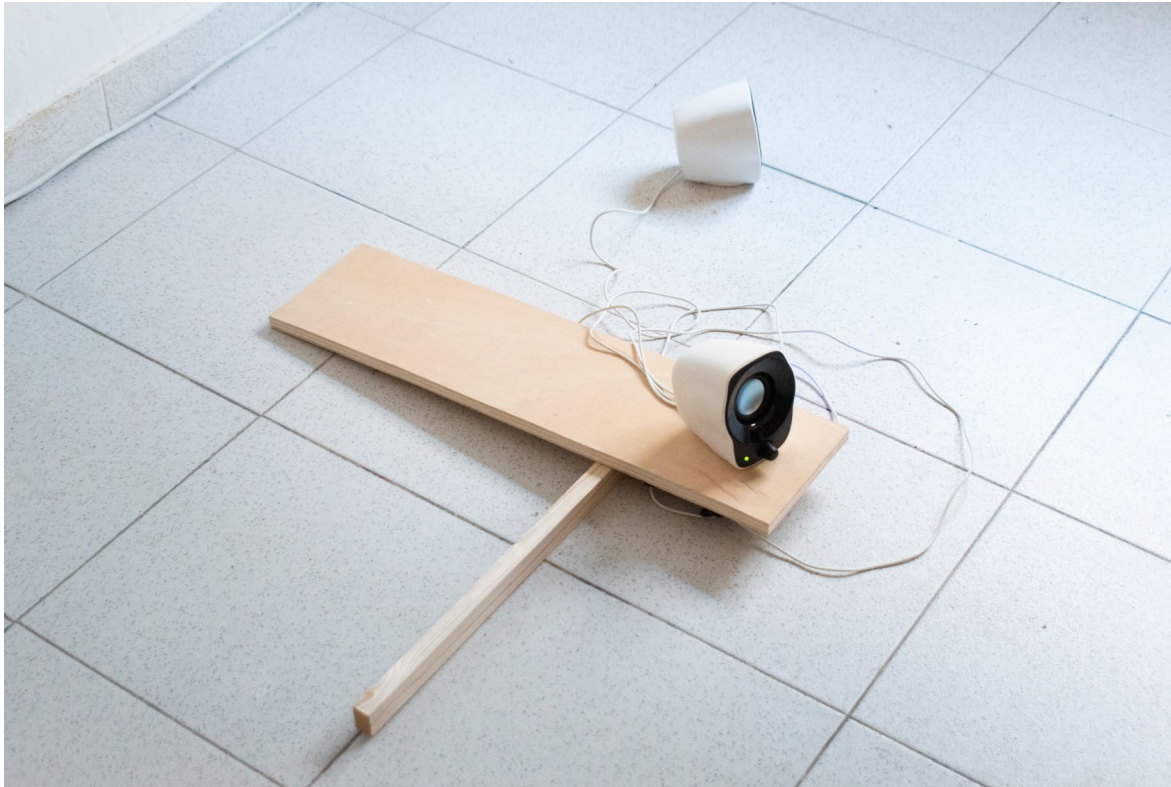
Formato 1280 x 720p

Reproducción sobre televisión, 40 pulgadas



Un pliegue en el mar (2024)

Barcos de papel, papel vegetal, 4 unidades, 21 x 29,7 cm c/u
Tarima de madera contrachapada, 120 x 60 x 16,5 cm



Dame un barco (2024)

Fotografía, impresión digital sobre papel fotográfico satinado, 10 x 15 cm
Audio, 2' 12", altavoces monitores, sonido estéreo
Soporte de madera contrachapada, dimensiones variables



Un secreto (2024)

Vídeo a color HD duocanal, 1' 16" en bucle
Formato 640 x 480p
Reproducción sobre tablets, 8.9 pulgadas



Borrar el monumento (2024)

Rotulador negro sobre vidrio

Fotogramas, impresión digital sobre papel Hahnemühle, 2 unidades, 10,6 x 85 cm c/u



Pasarela (2024)

Tablas de madera encontradas, 5 unidades, dimensiones variables
 Chamuceras de remo, latón policromado, 4 unidades, 16 cm y 21 cm
 Tabla de madera conglomerada, 136 x 70 cm



Todo este paisaje inundado (2024)

Vídeo a color HD duocanal y sonido, 2' 24" en bucle

Formato 1920 x 1080p

Proyección sobre pared, dimensiones variables

