



The world demands nothing from you

Aída Lechugo Del Pozo

Trabajo Final de Grado

Tutor | Joaquín Ivars

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Málaga 2016

Lo que debiera humillarme es mi bandera, que despliego; y la risa con que debería reírme de mí es un clarín con el que saludo y creo una alborada en la que me convierto¹.

1 Resumen y palabras clave	4
2 Idea	5
3 Proceso de investigación plástica	6
3.1 Trabajos anteriores	6
3.2 Trabajo Final de Grado	11
4 Proceso de investigación teórico-conceptual	20
5 Cronograma	29
6 Presupuesto	30
7 Bibliografía	31
8 Dossier	33

El contenido que se desarrolla a continuación es un proyecto teórico-plástico enfocado al Trabajo Final de Grado, éste se compone de diversos apartados que tratan de incidir en los procedimientos y metodologías que se han seguido para la realización de *The world demands nothing from you*. Así mismo se hace hincapié en los trabajos previos que he considerado oportunos para explicar el proceso, y en el contenido de investigación teórico-conceptual que ha permitido un conocimiento más profundo sobre aquello que se desarrolla.

The world demands nothing from you nace como proyecto fotográfico, desbordándose hacia otros lenguajes u otras disciplinas cuando así se requiere.

Palabras clave

Hibridación, heterogeneidad, deriva, utilidad, error, descreencia, paisaje, destrucción.

The world demands nothing from you plantea un ejercicio para la consecución de obras que se asumen como erróneas, cuyo *final* no se comprende, no se alcanza, ni se establece como tal. Esto puede entenderse en tanto que se plantea un proceso conceptual constante donde se efectúan preguntas sobre la propia naturaleza de la obra, ya sea a partir de la propia formalización de las mismas o a partir del diálogo artista/espectador, un conflicto que establezco conmigo misma en el que ningún modo se asume como veraz, en el que nada ha de ser tan simple y en cualquier caso ya no sé si soy *objeto o sujeto*².

Tal ambigüedad supone una actitud contradictoria con respecto a la naturaleza del lenguaje artístico que he confeccionado. Produce un desencuentro con la propia obra mientras ésta está siendo realizada o lo ha sido y por otro lado, hay un interés por el procedimiento intrínseco de cada pieza que se corresponde más con la actitud “productiva” que también pretendo desarrollar.

A través de una metodología heterogénea establezco diferentes recorridos, diferentes lecturas y direcciones por las que aproximarse, que si bien todas configuran su propio lugar dentro del proceso por el que las realicé, al mismo tiempo ejecutan líneas de lectura más amplias. No trato de ejemplificar a partir de estos modos de hacer otros bien diferentes, sino más bien escoger el modo correcto de acción o de desarrollo que cada idea me permite, es quizá por ello que el proyecto se asume como una suerte de imaginario en el que hay superposición de disciplinas y modos de hacer.

Estos modos a su vez van relacionados con lo ya mencionado anteriormente; El diálogo que establezco conmigo misma, la segmentación de ideas que, como si llegasen de lugares enfrentados, en realidad no sobrevivirían en su individualidad y por tanto, es la propia contradicción la que hace posible el proceso.

² Para muchas personas en la actualidad los suelos simulados de las imágenes aéreas proporcionan una herramienta de orientación ilusoria en una situación en la que los horizontes han sido, de hecho, destruidos. El tiempo está dislocado y ya no sabemos si somos objetos o sujetos mientras nos precipitamos en espiral en una caída libre imperceptible. Steyerl, Hito. *En la caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical*. e-flux journal, nº 23, 2011.

Este apartado lo he dividido en diferentes fases por las que se explican los trabajos realizados con anterioridad, en ellas se desarrollan aquellos puntos de interés que han sido necesarios para la consecución del Trabajo Final de Grado, así como este último. Las fases se enfocan más a nivel temporal que por una cuestión de asignaturas -aunque evidentemente estas sean nombradas-.

I /

Durante este periodo se desarrollan piezas que si bien pueden parecer que se encuentran muy alejadas del propio proceso teórico-conceptual que ha delimitado el Trabajo Final de Grado, creo que de otro modo hay contenidos que no se han abandonado, tan sólo han evolucionado hacia nuevos modos de hacer. Podríamos hablar concretamente de *Submerged* (Fig. 2) o *Diccionario sobre materiales y estados* (Fig. 1) en los que prácticamente la temática que se afronta se hace de manera muy semejante: derivar, buscar, encontrar, fotografiar o dibujar, un ejercicio de experimentación que aunque en su forma se aleja del *objet trouvé*, si bien podrían haberse suscitado estos ejercicios a través de la idea del *encuentro*, así como el propio *derivar*. Este último también deviene en un posible encuentro a partir de la propia pérdida, esto es: en el recorrido

cotidiano no se afrontarían las mismas características que con un recorrido a tientas, donde no hay reconocimiento de lo que verdaderamente rodea al sujeto y por tanto todo es nuevo, como una suerte de descubrimiento por el que se corre cierto riesgo. Al fin y al cabo es un viaje, que no se fundamenta en la actitud turística, sino en el plano del trayecto y el tránsito -y es en este plano donde se desarrolla otro proyecto que mencionaré más adelante-.



Fig. 1 *Diccionario sobre materiales y estados*. Dibujo. 2014.

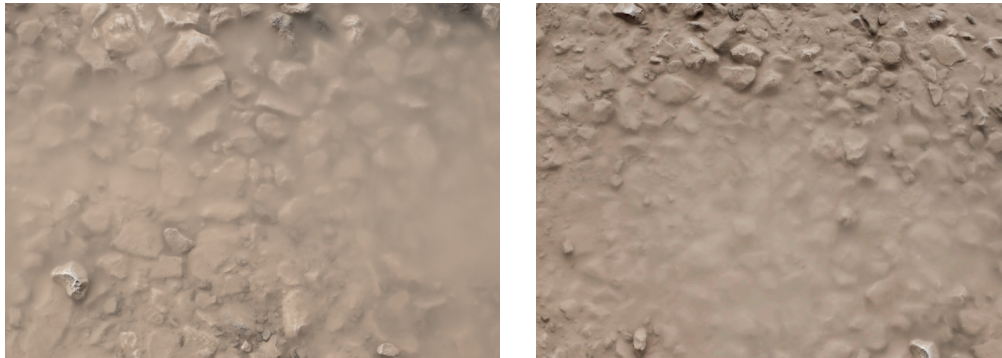


Fig. 2 *Submerged*. Fotografías impresas en gicleé. 40 x 30 (por 2) 2014.

Creo que es importante hablar aquí de la utilización de imágenes (ya sean estas fotográficas o pictóricas) de naturaleza paisajística, no específicas, sino que aparecen a modo de fragmentos y son estos fragmentos los que conforman las piezas totales. Esta fragmentación se puede encontrar en la obra de **Regine Petersen** (Alemania, 1976), que en este periodo fue una de las principales referencias. Aunque en este caso se trata de fotografías de la misma naturaleza -el plano y el objeto a fotografiar es el mismo-, sin embargo en proyectos realizados con posteridad esta característica comienza a variar, tanto por el uso de elementos diferentes que pueden relacionarse entre sí, como finalmente por la utilización de las imágenes como objetos. En cualquier caso esto será desarrollado más adelante.

En la asignatura de cerámica sigo con este modo de trabajo que se acerca a la “deriva”, aunque esta vez se manifiesta a través de los objetos que voy encontrando, en su mayoría huesos. Se trataba de crear huellas de los mismos en la superficie del barro -así como permanecen en la superficie de la tierra cuando son recogidos- y en segundo lugar en realizar “copias” partiendo de los mismos. En cualquier caso me gustaría aclarar que este trabajo se presenta más como un modo de experimentación sobre el paisaje -como bien he mencionado anteriormente-, que propiamente como un trabajo que haya influido plásticamente en el Trabajo Final de Grado, puesto que la técnica empleada para realizar este proyecto fue fundamentalmente el trabajo con la cerámica. Aunque por otro lado sí afecta a los procesos y los modos de acercarme a la naturaleza, los cuales se siguen desarrollando.

Es importante pues destacar la obra de **Adrian Villar Rojas** (Argentina, 1980) puesto que me influyó bastante en este periodo. Interesándome por la conformación de las obras a partir de elementos naturales que aparecen insertados en las mismas, así como el intento por desvirtuar la obra mediante un procedimiento natural.

Así mismo, como ocurre con la obra de este artista *Today we reboot de planet*, no importa tanto la conformación de una obra final, como su proceso bajo el deterioro o la propia ruina, puesto que una nueva conformación de la obra nace a partir del propio despojo de la misma y es ahí donde creo que la referencia adquiere más importancia.

II /

En esta segunda fase incidiré en los proyectos desarrollados para las asignaturas de fotografía y de performance de cuarto curso. En la primera comienzo a centrarme en las posibilidades de las imágenes como objetos físicos partiendo de su transformación, y a su vez persigo la idea del paisaje como representación, en este caso para incidir en la propia fractura de la imagen que representa y es representada, como ocurre en *Untitled* (Fig. 3):

Con una de las fotografías realizadas acudo al lugar en el que ésta fue tomada y la dejo allí con la intención de que ésta sea transformada por el propio medio. La transformación de la imagen sucede a la vez que la propia transformación del lugar, que transforma su propia imagen. Lo que verdaderamente

me interesa es que la imagen es reconducida a un plano real donde puede ser transformada y deteriorada, donde pierde sus capacidades.

Por otro lado, en el proyecto realizado en la misma asignatura *Nowhere* (Fig. 4), vuelvo a la idea de establecer recorridos. Aunque estos recorridos bien podrían ser los de cualquiera, se deshacen del presupuesto del a dónde se viaja, para incidir en la trascendencia propia del recorrido, en el proceso o el cambio, en la propia experiencia de cubrir la distancia más que en tener acaso un final o llegar a alguna parte. En definitiva volver del viaje siendo otros, habiéndonos afectado.

Con el proceso de este proyecto me doy cuenta de la relación que voy estableciendo entre objetos que encuentro y las propias imágenes. Por ejemplo comienzo a utilizar el libro *Mi viaje alrededor del mundo* de Charles Darwin y lo transformo en un viaje propio a partir de la edición del texto, así como cojo elementos del paisaje sacándolos de contexto para así intervenir en su significado o en su modo de estar o ser en mi propio viaje. Aquí vuelve de algún modo la idea del fetiche o el descubrimiento “arqueológico”.

Creo que el modo en que este proyecto ha afectado en la consecución o el proceso para la realización del Trabajo Final de Grado recae en el modo de trabajo, puesto que no hay una búsqueda tan exhaustiva sobre imágenes muy determinadas, sino que se fomenta la realización de imágenes, que aunque contienen unos parámetros muy semejantes (que se explicarán con profundidad en el apartado teórico-conceptual) se van desarrollando evolutivamente y no por mera imposición.

En la asignatura de performance realizo una acción en la que permanezco de puntillas sobre un libro de Historia de España, sujeto un vaso del que bebo agua y luego trato de escupir la misma sobre el vaso que sujeta una persona colocada frente a mí. Sin embargo, el agua casi no llega a caer en ningún momento dentro del vaso, sino que cae sobre la persona.

Así mismo en otra de las acciones realizadas propongo un audio con motivos de guerra. A la vez que este audio se va reproduciendo, voy cortando un trozo de carne cruda en pequeños trozos. Cuando acabo de cortarlos los mastico de

uno en uno y los voy depositando en el suelo al lado de cada espectador.

Aunque estas acciones no tengan una completa relación con el proyecto que se desarrolla, sí que hay elementos que influyen y que se dan de manera semejante. La utilización del agua como hilo conductor entre los elementos, sobre todo en lo que se refiere a la segunda y tercera pieza del Proyecto Final de Grado, o el uso de elementos contrarios cuando se trata de la segunda performance en la que se utiliza la carne y el audio a la vez y en la que se establece una conexión más clara con el espectador.



Fig. 3 *Untitled*. 30 x 40cm. 2016

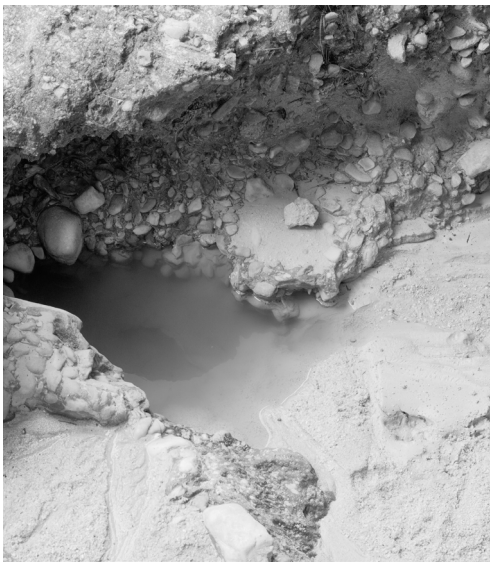


Fig. 4 Varias de las fotografías de la serie *Nowhere*. Fotografías impresas en papel Hahnemühle. Medidas variables.

III /

En esta última fase -creo que gracias también a la asignatura de estética- me propongo efectuarme preguntas que si bien hasta ahora ya me las había efectuado, sin embargo no había tenido respuestas o éstas no habían sido suficiente. Me propuse por tanto trabajar de acuerdo a lo que creo que realmente caracterizaba hasta ahora el trabajo que había desarrollado, esto es un interés por la decadencia, la propia producción o su desarrollo, la ejecución fallida, viéndose muchas veces afectada por esa imposibilidad -de la que ya hablaba anteriormente- de consensuar, de salir de aquella contradicción entre lo que impulsa a hacer y lo que impulsa a hacer desaparecer.

Por todo esto, al final las piezas se relacionarían unas y otras por su propio afán de establecerse como errores y sin embargo de estar promulgando su correcta formalización. Así mismo comienzo a relacionar aquellos pensamientos a modo de frases que voy estableciendo, con la propia ejecución de las piezas,

es decir, el texto comienza a entrar como propulsor de lo que se realiza, se podría decir que es un detonante.

Obra 1 - *The world demands nothing from you*

En este punto comienzo a realizar diferentes pruebas en torno a la primera pieza del proyecto. Comencé realizando una bandera -en un principio impresa con la frase *The world demands nothing from you* (*El mundo no te pide nada*), atribuyendo el uso de la bandera a un fragmento del Libro del desasosiego³ de **Pessoa** por el que la bandera se entiende como símbolo de patria, de creencia, en la que sin embargo no se llega a creer. El texto que se transformaría más tarde en el propio título del proyecto *The world demands nothing from you* es la contradicción fundamental que desemboca en el resto de la producción. Por ello desde el principio se ha buscado que esta pieza fuese lo más clara posible y al mismo tiempo lo suficientemente abierta. Sin embargo la transformación

3 *Lo que debiera humillarme es mi bandera, que despliego; y la risa con que debería reírme de mí es un clarín con el que saludo y creo una alborada en la que me convierto.* Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego*. Baile del sol, 2013. Pág 32.

de la misma en imagen u objeto suponía su materialización y es por ello que se han realizado tantas pruebas en torno a la misma pieza (desde bordados a grabados o pintadas en muros), para acabar tal vez en su formalización más simple.

Ya que la primera formalización de la bandera impresa no me terminaba de convencer puesto que la tela era demasiado fina y el negro quedaba excesivamente desaturado, realicé otra, esta vez bordada en negro sobre blanco (Fig. 5), así como fotografías de esta frase pintada o rayada sobre diferentes superficies. Finalmente, se realizó un bordado en blanco sobre la superficie también blanca de la tela (Fig. 6), por lo que aunque la frase no se aprecia claramente si esta se observa desde cierta distancia, sí que se intuye, sin llegar a quedar excesivamente distinguida. Así mismo si nos acercamos a la misma se observa la frase claramente.

En pruebas realizadas con anterioridad la frase quedaba excesivamente precisa en su formalización, se veía con demasiada claridad y no llegaba a encajar con el resto de piezas realizadas puesto que eran demasiado evidentes.

De cualquier modo esta última prueba en blanco sobre blanco tampoco fue la definitiva ya que el tipo de tela tampoco encajaba exactamente con aquello que pretendía (más movimiento y quizá menos volumen, características más propias de una bandera), por tanto se realiza un último bordado sobre una tela más acorde para alcanzar aquello que estaba buscando técnicamente -fotografía que puede verse en el dossier- y que se conforma como bandera incluyendo el mástil.

Por tanto en este periodo me influyen de manera plástica o técnica las obras de artistas como **Tracey Emin** (Reino Unido, 1963) o **Louise Bourgeois** (París, 1911 - Nueva York, 2010), sobre todo en cuanto a las relaciones que establecen entre imágenes y textos. Así mismo destacarían las piezas de **Jenny Holzer** (EEUU, 1950) donde el lenguaje se convierte en un contenedor fundamental al que acudir para lanzar mensajes al espectador, de otro modo, también me interesa el modo en que sale de la construcción de obras más tradicionales para ir a formatos más publicitarios. Así mismo cabría mencionar las obras de **Art & Language** o **Joseph Kosuth** (EEUU, 1945). **Ignasi Aballí** (Barcelona,

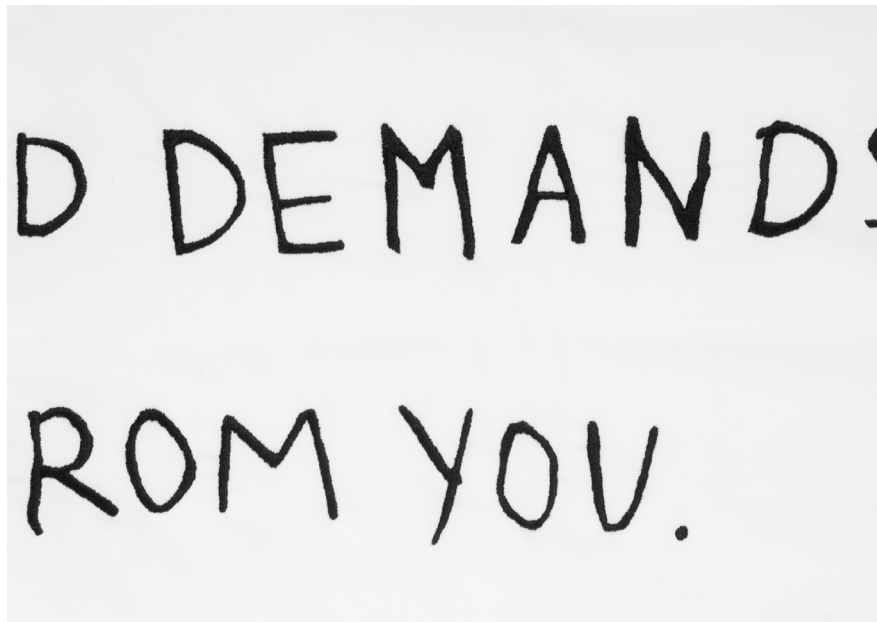


Fig. 5 Prueba para la pieza *The World demands nothing from you*. Bordado negro sobre tela blanca. 90 x 60cm. 2016.



Fig. 6 *The World demands nothing from you*. Bordado blanco sobre tela blanca. 90 x 60cm. 2016.

Obra 2 - *Uno se endurece por partes, se pudre en otras, jamás se madura*

Uno se endurece por partes, se pudre en otras, jamás se madura (Fig. 7) no pretende ser más que una consecuencia de la pieza anterior, en la que ésta aboga por su propia desaparición. Esto es, si en la pieza anterior se impone la contradicción, la de *efectuar algo que no es necesario* y la de *demandar* una atención del espectador -al que se le informa de lo contrario-, en este caso, la propia obra se construye a través de su desaparición (sobre esto se incidirá de un modo más extenso en el apartado teórico-conceptual). Es decir, su validez está en su invalidez. Para ello una cabeza de una escultura con facciones griegas realizada en yeso, es introducida dentro de un cubo de metacrilato lleno de agua, en el que la cabeza irá consumiéndose progresivamente. Por tanto atendemos a una obra procesual, cuyo título pretende hacer referencia precisamente a un proceso y que se relaciona a su vez con aspectos más poéticos.

Cuando comencé a realizar pruebas en torno a esta pieza la idea principal fue depositar dentro del cubo una cabeza que había sido encontrada, y de la cual

había realizado el positivo en yeso partiendo de un molde de alginato, sin embargo esta cabeza tenía una dimensión bastante más pequeña que la definitiva. Me doy cuenta entonces de que no tendría tanta potencialidad si realmente no se apreciaba el proceso de descomposición a largo plazo o de una manera más evidente (puesto que al ser más pequeña el detalle se perdería antes). Por tanto comencé a buscar una cabeza que realmente pudiese adaptarse al planteamiento, hasta encontrar una escultura de yeso esmaltado que acabó por ser la definitiva.

Esta pieza que al comienzo del proceso iba a ser titulada *Sólo lo tapado se pudre* e iba a ir cubierta con una tela bordada bajo la misma frase, acabó por desembocar en un título más complejo en tanto que se llega a considerar que la tela bordada debe conformar otra obra, puesto que al tapar el cubo, en realidad no está dejando ver la descomposición de la cabeza y se realiza una función repetitiva: la que realiza el agua al descomponer la pieza y la que realizaría la tela al taparla u ocultarla, al final ambas acciones serían muy semejantes y una entorpecería la otra.

En este punto es importante la referencia a la obra de **Roni Horn** *You are the weather* en la que el agua es motivo de transformación, una transformación que no se hace evidente y por ello su proyecto se conforma como serie en la que las variaciones son mínimas. Sobre esto incidiré con profundidad más adelante en el apartado teórico-conceptual.

Obra 3 - *Sólo lo tapado se pudre*

Con *Sólo lo tapado se pudre* se pretende realizar un ejercicio reflexivo sobre la misma pieza a partir del título. Una tela bordada con esta frase cubre un objeto que está degradado -por lo que el olor del mismo resulta desagradable-.

Como bien he comentado anteriormente, esta pieza al comienzo no había tenido cabida, puesto que se pensaba junto a la anterior. No es hasta casi el final que se comienza a visualizar esta pieza de manera independiente. Al igual que ocurre con la bandera, se realizan diferentes pruebas en torno a los modos en los que la frase se podría presentar. Sin embargo la mayor parte de los modos

de proceder vuelven a resultar insuficientes, así que se vuelve a apostar por el bordado, acompañando así la formalización de la primera pieza y haciéndolo del mismo modo en blanco sobre blanco. De esta manera y al estar las letras realizadas en minúscula y por tanto más pequeñas que en la primera obra, obliga al espectador a acercarse ella para poder verla y al mismo tiempo puede participar del olor que desprende.



Fig. 7 *Uno se endurece por partes, se pudre en otras, jamás se madura.* Cabeza de yeso en cubo de metacrilato. 20 x 20 x 20cm. 2016.

Obra 4 - *Following the mistake*

Esta idea de la transformación de la obra, de la decadencia, insuficiencia o invalidez de la misma y del propio elemento -el agua- (que se presenta en la obra nº2) son los motivos de la serie fotográfica *Following the mistake (persiguiendo el error)* (Fig. 8) por la que se pretende desde un comienzo mantener un recorrido -a partir de elementos naturales en su mayoría muy segmentados-, una “especie de” viaje, de búsqueda –de ahí las imágenes de agujeros o cuevas, el uso de una iluminación artificial para exponer una contradicción con lo propiamente natural que ahí se presenta-. Es un ejercicio procesual por el que las fotografías se asumen sujetas a la temporalidad como ocurre con las dos últimas piezas comentadas. Por tanto las fotografías se han ido realizando progresivamente a la vez que se han realizado el resto de las piezas y se pretende así mismo un proceso por el que se produce un cambio mediante la rotura de una de estas piezas ya montadas. Esta última es la fotografía enmarcada de una piedra que es rota por la misma piedra física.

Al comenzar a desarrollar esta parte del proyecto contemplé la posibilidad de

utilizar tan sólo fotografías analógicas, puesto que en aquel momento creí que el propio mecanismo o el propio procesado de las imágenes podría ser interesante a nivel técnico y conceptual, puesto que la suciedad, los arañazos o las huellas podían ser un medio para contemplar un proceso por el que la fotografía, la imagen, desaparece en pos de lo físico. Sin embargo acabo por trabajar tanto con analógico como con digital, puesto que el proceso analógico se presentaba demasiado lento y costoso, y por otro lado trabajar con digital me aportaba la posibilidad de trabajar con flash, consiguiendo una característica que buscaba en las imágenes, la desnaturalización de aquello que se presenta como paisaje, las imágenes planas, muy contrastadas, etc.

Por otro lado, en cuanto referentes técnicos o plásticos destacaría a nivel fotográfico **Roni Horn** (Nueva York, 1955) -referencia también incluida a nivel teórico-conceptual y ya mencionada anteriormente- por la mayor parte de su obra, donde el paisaje se presenta como una constante en relación con lo personal y/o lo público; El agua desempeña un papel fundamental -como bien ya he mencionado anteriormente-, agua que además utilizo en varias ocasiones y que en realidad casi supone el punto de intersección entre todas las piezas.

Además cabría mencionar a **Anna Paola Guerra** (Brasil) o **Wolfgang Tillmans** (Alemania, 1968), estos últimos por cuestiones más técnicas y compositivas, aunque sin embargo hay cierta aproximación también al paisaje y a aquellos objetos que pueden resultar decadentes.

Con respecto a la composición final de las fotografías, me planteo diferentes motivos por los que distribuir las imágenes y finalmente considero que la forma más adecuada es presentarlas estableciendo en cierto modo un recorrido que acaba en la destrucción de la información que aporta la imagen o la anulación de la misma. Para ello comienzo con fotografías de mayor detalle o información sobre el paisaje, para acabar con imágenes que parecen no contener a duras penas información y que en cualquier caso se anulan con la última pieza.

Obra 5 - S/T

Finalmente se realiza una performance que trata de englobar la idea general del proyecto, para ello se accionan algunas de las piezas que pueden verse en el diseño expositivo (Fig. 9). Una de las performances consiste en trocear

un trozo de carne cruda en partes muy pequeñas sobre la superficie de la tela blanca presente en la pieza *sólo lo tapado se pudre*. Una vez se despieza este trozo de carne, se comienza a masticar y acto seguido se comienza a tirar al público.

Aquí se vuelven a enfrentar elementos contradictorios que encajan desde sus extremos. La tela blanca que si bien sirve para tapar la carne, al mismo tiempo es lugar para cortar la misma, para segmentarla, además de que estéticamente se produzca también un enfrentamiento entre la sangre y el blanco más limpio.

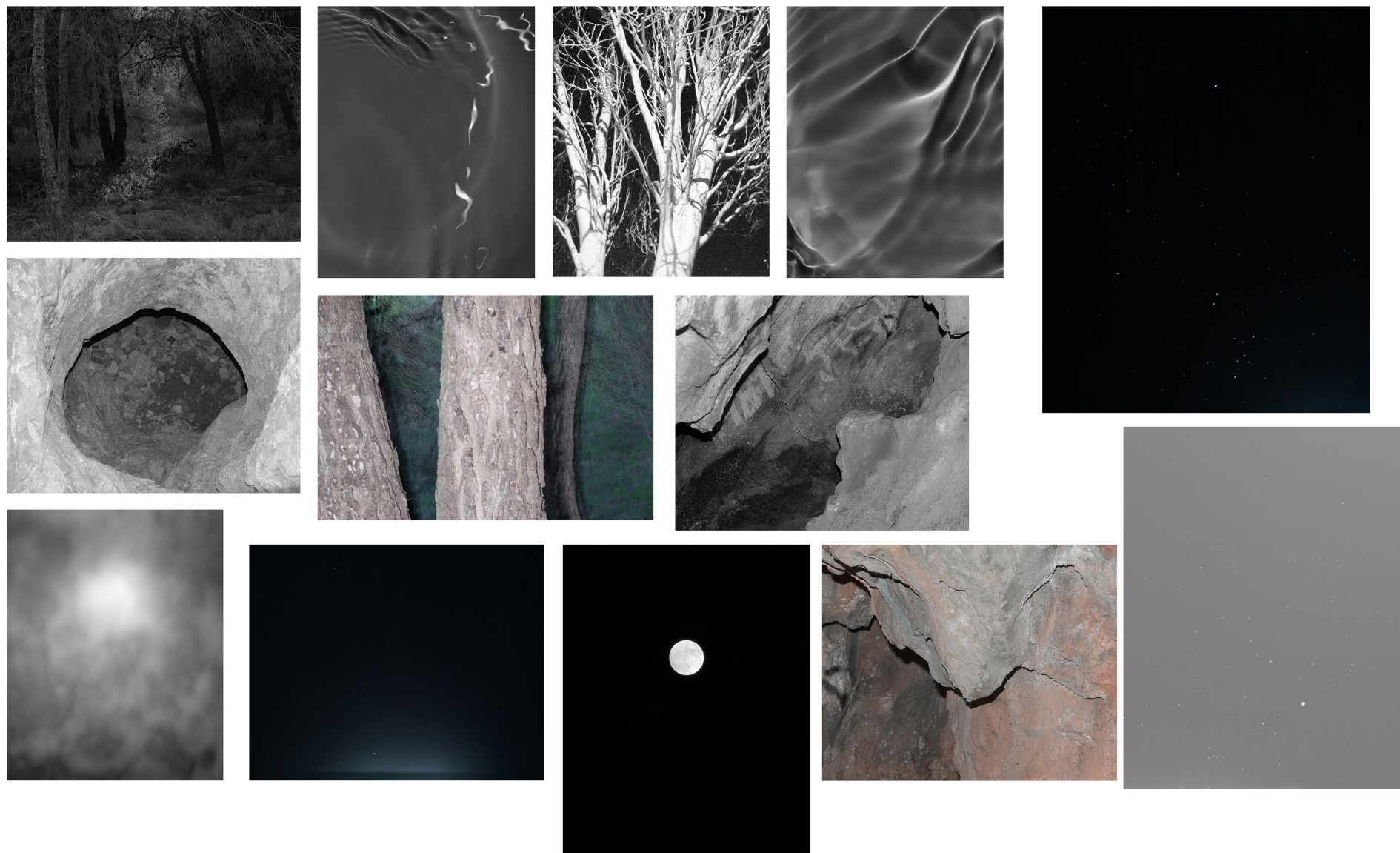


Fig. 8 Selección de fotografías para pruebas de impresión de *I follow the mistake*, 2016. Fotografía digital y analógica. Tamaños variables. 2016.

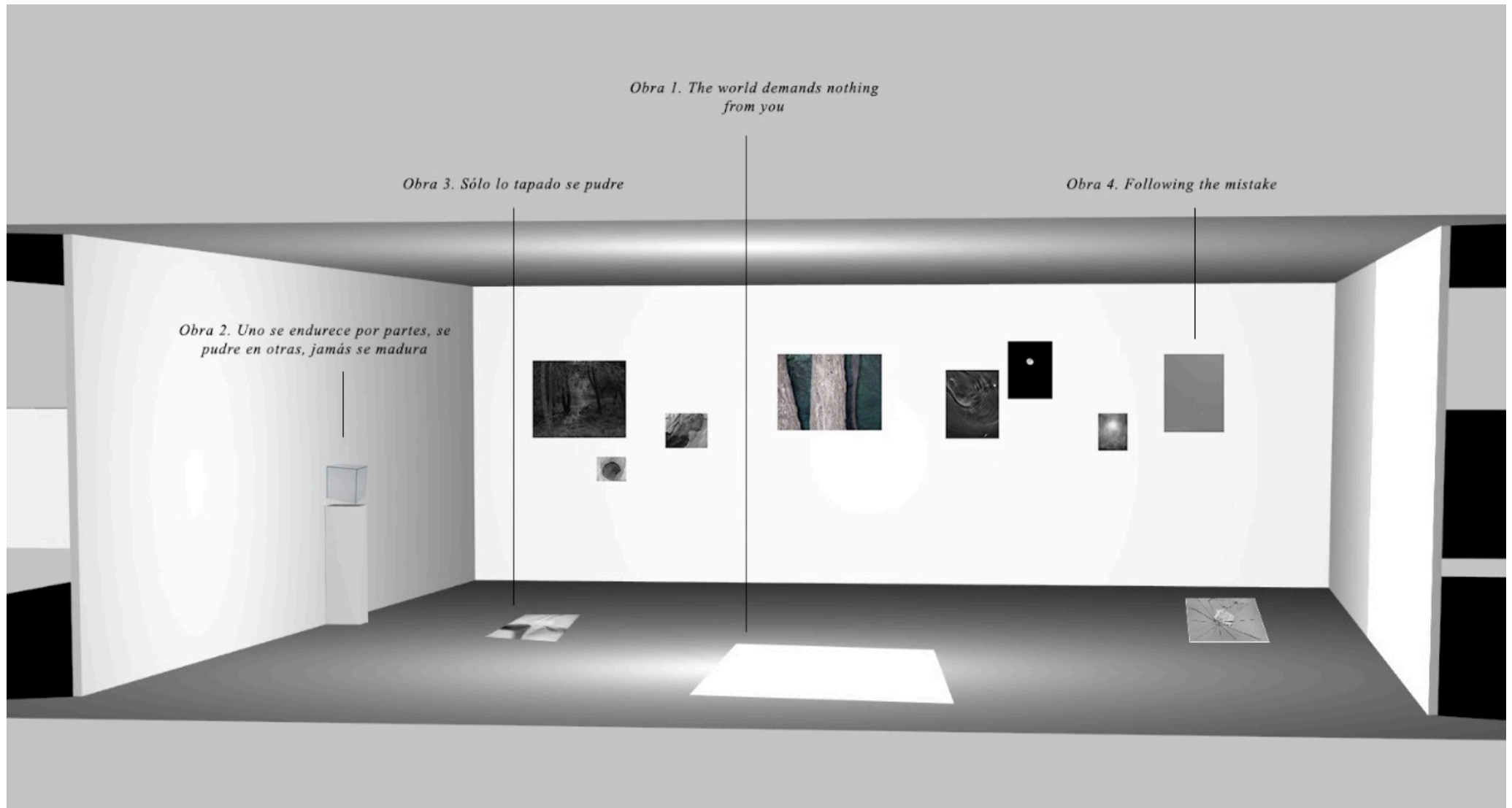


Fig. 9 Diseño expositivo.

Como ya he mencionado anteriormente, el proyecto surge de la contradicción y la casi negación de los motivos por los que considero que lo que realizo se va asumiendo como válido. Esta relación con la obra está limitada a la relación que establezco con ella y por tanto está conformada desde un punto de vista subjetivo. Sin embargo es a partir de una serie de referencias que las relaciones entre aquello que pienso y aquello que realizo –lo que considero válido y lo que supone un error- se van encontrando, median con el fin de configurarse de un modo plástico: El mundo no pide la realización de nada, pero sin embargo todo esto ha sido desarrollado, se expone aquí para entrar en disputa. En cierto modo todo esto pasa a relacionarse con la utilidad de la obra, no bajo un aspecto decorativo, sino social, político o simplemente suficientemente comprometida. De este *arte útil* nos habla **Tania Bruguera** (Cuba, 1968) asociándolo a la aplicación del arte con lo real, dejar de ser un producto inalcanzable –en todos sus aspectos- para ser aplicado en *la esfera de lo real y funcional; ser una utopía realizable*⁴. Sin embargo este aspecto es tomado

en su idea y no tanto por su procedimiento, puesto que se habla del propio comportamiento de la obra desde un punto de vista meta-reflexivo y se asume así mismo desde un punto de vista personal.

Por otro lado me gustaría hacer hincapié en la conferencia de **Remedios Zafra** (Córdoba, 1973) que tuvo lugar en la facultad el pasado martes veintidós de noviembre, donde esta menciona en relación a las redes *la cultura de lo prescindible*. Esa excesiva producción de contenido –de imágenes en este caso- por las que llega un punto en que toda esta información nos satura y nos produce ceguera. Por tanto me cuestiono: toda esta sobreexposición de imaginarios, exactamente a dónde nos lleva o de qué sirve, hasta qué punto son o no útiles en tanto que se convierten en elementos prescindibles.

Por ello una de la referencias más claras al comenzar a desarrollar el proyecto fue *The Cremation Project* de **Baldessari** (1970) obra en la que el artista

4 Bruguera, Tania. *Reflexiones sobre el Arte Útil. Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: A2M, 2012. Pág 194.

quema todas sus obras pictóricas realizadas entre 1953 y 1966. En realidad esta obra de instituiría en las referencias relacionadas con la obra nº1 y posiblemente la nº2, pero lo hace de cualquier modo desde un punto de vista teórico. Así mismo cabe destacar la importancia del lenguaje, del diálogo como la fase principal de este proyecto: La relación entre quien formula y quien acaba por realizar el mensaje –la relación entre el artista y el espectador-. Sin embargo no se reclama una respuesta del espectador, sólo se lanza un enunciado⁵. Baldessari en este caso se deshace de sus obras por dejar de considerarlas válidas, como también lo hacen artistas como **Susan Hiller** (EEUU, 1940) o **Gerhard Richter** (Alemania, 1932), sin embargo la noción de obra insuficiente la vuelve a llevar Baldessari a *Pure Beauty* partiendo de una actitud irónica.

Por otro lado en relación a *Uno se endurece por partes, se pudre en otras, jamás se madura*⁶ (obra nº2) se inscribe también de acuerdo a lo mencionado anteriormente, sin embargo los parámetros varían. En primer lugar esta pieza

se reconoce como errónea atendiendo a su desintegración y así mismo es importante ese medio natural por el que se consume -el agua-, evidenciando lo que vemos y sin embargo ocultando en su evidencia.

Aunque fue tras la idea que surgió la referencia con *You are the weather* de **Roni Horn**, este cuerpo sumergido en el agua del que sólo vemos la cabeza remite del mismo modo al espectador -*You*-, como si por la visualización de sus fotografías se produjese una transformación en el receptor y en el modelo, una relación entre *el aquí y el entonces*⁷.

Estas dos piezas en realidad permanecen en cierto modo ancladas a partir del diálogo y referencias que giran en torno a la literatura más que a lo propiamente “práctico/artístico”, aquí cabe mencionar a Fernando Pessoa por ciertas referencias en Libro del desasosiego -como ya he comentado anteriormente-. Quizá no haya modo de establecer por qué supone o no una referencia, puesto

5 En la exposición del Museo Reina Sofía dedicada a la trayectoria de **Ulises Carrión** destaca al final de la misma una cuestión ¿*Por qué un artista reclama respuestas de otros, en lugar de procurarse respuestas múltiples a sí mismo?*.

6 El título de esta pieza corresponde a una frase perteneciente a Sainte-Beuve y recogida por Simone de Beauvoir en *La mujer rota*. Beauvoir, Simone de. *La mujer rota*. Edhasa. Barcelona, 2001.

7 Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Paidós comunicación. Barcelona, España. 1980.

que creo que simplemente es un estado donde existe ese conflicto consigo mismo. Tal vez la relación más clara se encuentra en el siguiente fragmento:

Tengo la impresión de que vivo, en esta patria informe llamada universo, bajo una tiranía política, que aunque no me oprima directamente, ofende, sin embargo, a algún oculto principio de mi alma. Y entonces desciende sobre mí, sordamente, lentamente, la añoranza anticipada del exilio posible⁸.

Este “desasosiego”, este dejarse llevar por lo externo es en cierto modo un mecanismo para la pérdida. Cuando realmente construyo mentalmente esta pieza hay una necesidad de desaparición de la obra. Mientras vemos cómo algo se pudre y/o desaparece atendemos a su propia transformación y en cualquier caso esta pieza se acabará convirtiendo en un montón de polvo, en nada. No encontraremos por tanto seducción de imagen ninguna después de un proceso

que parece, ha de tener un resultado equivalente al tiempo en que se deshace. Ha de ser válido, significativo y sin embargo sólo se borra.

En el proceso de investigación encuentro una de las referencias que creo más importantes en cuanto a la relación que puede llegar a establecer con esta pieza. Se trata de *Perder la cabeza* de **Francesc Torres** (Barcelona, 1948) (Fig. 10). Aunque esta obra tiene un claro contenido político, Torres nos habla aquí de la cabeza como elemento asociado a la razón y así mismo la presenta arrancada del cuerpo, girando en bucle, alejándose y acercándose al cuerpo en su indecisión.

El texto que acompaña la instalación expone una serie de frases como si de una plegaria se tratase:

(...) Pude haberme contenido pero perdí la cabeza. Pude haberle perdonado pero perdí la cabeza. Pude haber dicho que sí pero perdí la cabeza. Pude haber dicho que no pero perdí la cabeza (...)⁹.

8 Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego*. Baile del sol, 2013. Pág 117.

9 (...) *La pérdida y la recuperación de la cabeza, receptáculo de la razón, de la memoria, de la identidad, de todo, -cualquiera que haya perdido una maleta en tránsito sabe la angustia que conlleva la desaparición de lo que te ancla contigo mismo- (...)*. Torres, Francesc. *Vida + destino = 0. Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: CA2M, 2012. Pág 133.



Fig. 10 Francesc Torres. *Perder la cabeza*, 2000.

Esta obra de Torres, podría pues relacionarse a la desaparición de la que ya he hablado anteriormente, y así mismo creo que es importante la cabeza (elemento principal también dentro de mi obra) en su asociación con el razonamiento. Puesto que para construir, para producir mis propias piezas he de obviar mis razonamientos para no hacerlo.

Por otro lado, el proyecto *Sin título. Libre producción de sentido* de **Cabello / Carceller** (París, 1963 - Madrid, 1964) (Fig. 11) se introduce como una de las referencias en este proceso por destruir la obra, en dicho proyecto las artistas se deshacen de una serie de piezas fotográficas que debido a los recursos económicos no pueden ser transportadas. Aunque la obra no se baraja desde este punto de vista, puede parecer que todo el proceso de producción y montaje de la obra finalmente no sirve para nada, si no es para activar la producción de otra obra mediante la destrucción de la anterior.

Es aquí donde encuentro una relación entre la naturaleza –la cual hasta ahora estaba acostumbrada a tratar- y el propio ejercicio por el que se construyen las obras o se deshacen las mismas, puesto que no deja de ser una condición



Fig. 11 Cabello/Carceller. *Sin título (Libre producción de sentido)*, 2010. Videostills.

natural. En realidad la contradicción surge plásticamente cuando la creación de la obra supone su propio fin, o de otro modo, su negación.

De este modo la serie fotográfica (obra nº4) atiende a elementos que si bien parecen pertenecer a una búsqueda en el medio natural, al mismo tiempo trata de reflexionar sobre el propio proceso por el que la naturaleza se crea a sí misma y se destruye o se reinventa en otra cosa, es por ello que una de estas fotografías montadas aparece en el suelo rota o quebrada precisamente por ese elemento natural. La representación de una roca que cae hacia su propia imagen causa su propia ruptura y así mismo acaba con la propia construcción de la pieza.

*He visto el mar, un mar que no se cansa de sí mismo, un mar que jamás se hastía de retornar siempre a sí mismo*¹⁰.

10 Este pequeño fragmento de los diarios de Alejandra Pizarnik hace que me aproxime a las variaciones constantes producidas por los líquidos, en este caso haciendo referencia al mar y de otro modo al retorno de la naturaleza a sí misma, por ejemplo cuando la roca alude a su propia imagen y a su retorno (pre-

sentándose físicamente) o cuando el agua transforma en partículas casi indetectables el yeso. Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Nueva edición de Ana Becciu. Lumen, 2013.

Esto me lleva de nuevo a otra de las series fotográficas de Roni Horn *Still water (the river Thames for example)* (Fig. 12) y a la serie de esculturas realizadas en vidrio fundido *Nine Liquid Incidents*. Donde el agua es detonante de variaciones y transformaciones.

En este caso el *borrado*, la invalidez, viene remitida por una referencia que aunque puede parecer que sale de los parámetros conceptuales, creo que de otro modo puede relacionarse. Se trata de *Persona* de **Ingmar Bergman** (Suecia, 1918-2009), film que presenta una relación cuyas características me recuerdan a esta desaparición. Uno de estos personajes (actriz) permanece en silencio, quizá determinada por no caer en el error de no ser ella misma para no dar una “imagen” de sí misma que pueda condicionarla. En definitiva, el escepticismo es hacia su propia personalidad e identidad. En cierto modo la relación que se establece con las obras es del mismo modo escéptica, aunque en este caso va condicionado por la relación entre el concepto y su formalización.

Con respecto a esta serie se dan diferentes referencias, algunas asociadas al

propio contenido de las imágenes (como aquellas que se inscriben en lo cinematográfico) y otras más relativas al tema y/o concepto. En cuanto a las referencias cinematográficas, destacan algunos de los planos más característicos dentro de la filmografía de **David Lynch** (EEUU, 1946) donde las luces son muy contrastadas y los planos muy cerrados (Fig. 13). Como ocurre en alguna de las fotografías que he realizado, donde se producen estas características de tal manera que en realidad cada fotografía podría ser independiente de las demás, puesto que no es una serie en la que premie la repetición.



Fig. 12 Roni Horn. *Still water (the river Thames for example)*. 1999.

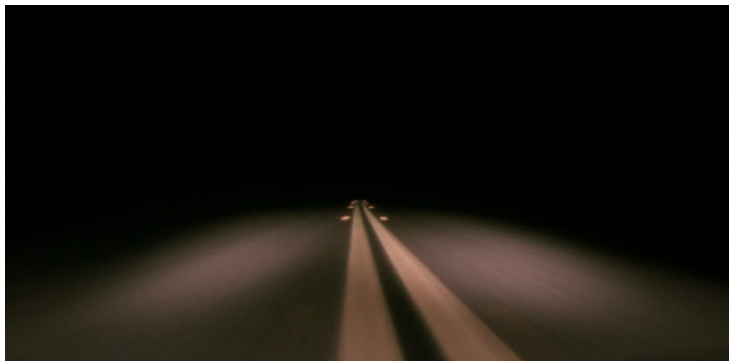


Fig. 13 Frame de Lost Highway (David Lynch, 1997).

Así mismo, me repito en el uso de la iluminación puesto que creo que es la característica más importante por la que pueden distinguirse los elementos, por ello me gustaría hacer hincapié en las que fueron las últimas producciones de **Kiésowski** (Polonia, 1941-1996) o **Béla Tarr** (Hungría, 1955), concretamente haciendo referencia a *The turin horse* (*El caballo de Turín*) (Fig. 14) donde la temporalidad se mide casi haciéndose partícipe de la atmósfera en que se desarrollan las historias, asociado a la tierra, la pobreza y la resignación (regresando así a la idea de lo que se consume). Esta temporalidad se efectúa de manera dispersa, uno nunca sabe exáctamente dónde se encuentra, y puesto que todo ocurre lentamente hay una sensación de pérdida no sólo por el carácter de las imágenes sino también por el de los personajes. Esta lentitud cinematográfica la encuentro reflejada en el tiempo que transcurre mientras la cabeza metida en el agua se va deshaciendo. Como sabemos el tiempo en cine o vídeo no es el tiempo real, sin embargo, en esta película el tiempo se inscribe casi como un proceso cotidiano, en el que se efectúan acciones repetitivas que parece que no llevan a ninguna parte y de eso se trata aquí: La desaparición del objeto no es perceptible a cada instante, no parece existir el hecho porque es difícilmente perceptible, pero ocurre.



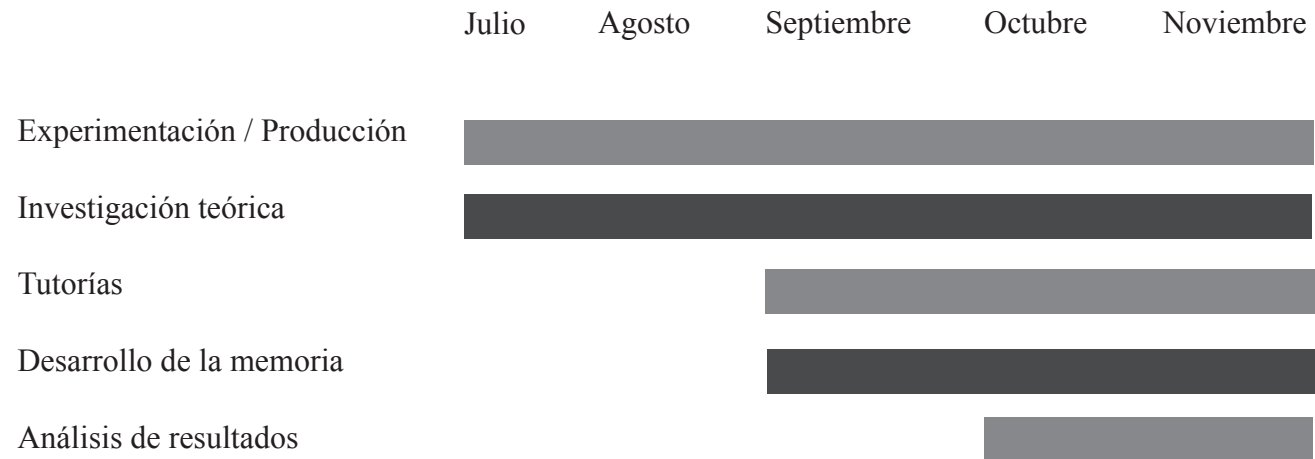
Fig. 14 Frames de *El caballo de Turín* (Béla Tarr, 2011).

Finalmente, me gustaría hacer hincapié en aquellos referentes que creo mas importantes en cuanto a performance. En este grupo se inscribe en primer lugar **Regina José Galindo** (Guatemala, 1974), destacando *Autofobia* (2009) y *Necronomas* (Fig. 15). En la primera la artista dispara sobre su sombra, recordándome en cierto modo a la desaparición de su propia imagen o de otro modo a la destrucción de aquello que le persigue. Esta persecución la encuentro reflejada en aquel proceso de *tira y afloja* por el que realizo las piezas, para al mismo tiempo querer acabar con las mismas, así mismo viéndose esta actitud reflejada en un proyecto que va dirigido en su mayoría al artista en relación con la obra; En la segunda la artista permanece desnuda sobre una base que contiene el cuerpo en descomposición de un cerdo. Al acercarse, el espectador es partícipe de un olor que parece provenir del cuerpo de la artista. En este caso la referencia viene determinada por la tercera pieza que presento *Sólo lo tapado se pudre* en la que un trozo de tela cubre un trozo de carne.

Así mismo me gustaría también mencionar la performance realizada por **Pascal Lièvre** y **Guillaume Leingre** *Bouge pas, meurs, ressuscite* (2010) donde destruyen un autorretrato de Robert Mapplethorpe. En este caso me interesa la idea de accionar sobre la obra y no tanto el propio contenido de la obra.



Fig. 15 Regina José Galindo. *Necronomas*. Tenerife, España. 2012



Fotografía

Película fotográfica 35mm	18 €
Revelado de negativos	12 €
Escaneado de negativos	28 €
Pruebas de impresión	16,31 €
Reproducciones	117 €
Enmarcado	200 €

Montaje

Herramientas	60 €
Metacrilato	32,98 €
Peana	21 €
Pintura plástica	50 €

Objetos

Telas	30 €
Palo de madera	5 €

Transporte

Gastos de transporte	100 €
Material para embalaje	80 €

TOTAL

770 €

AZNAR, Yayo; MARTÍNEZ, Pablo. *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: CA2M, 2012.

BEAUVOIR, Simon de. *La mujer rota*. Edhasa, 2001.

BECKET, Samuel. *El innombrable*. Madrid [etc.]: Alianza [etc.], 2007.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2013.

BREA, José Luis. *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid [MNCARS], D.L 2010.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *Agua viva*. Madrid: Siruela, 2012.

PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Barcelona, Acantilado 2002.

PUELLES Romero, Luis. *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*. Murcia: Cedeac, D.L 2005.

PUELLES Romero, Luis. *Modos de la sensibilidad: hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento*. Diputación Provincial de Pontevedra, 2002.

PLATH, Sylvia. *La campana de cristal*. Barcelona: Edhasa, 2008.

RILKE, Rainer M^a. *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza 2006.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: De Bolsillo, 2010.

STEYERL, Hito. <<Is a Museum a Factory?>>. Revista e-flux, número 7, 2009.

VILA-MATAS, Enrique. *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral, 2014.

WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. Alianza editorial, 2012.

Catálogos

ABALLÍ, Ignasi. *Sin actividad = Sem actividade = Without activity*. Madrid: La Fábrica, D.L 2008.

BOURGEOIS, Louise. London: Violette, 2006.

CARRIÓN, Ulises. *Ulises Carrión: ¿mundos personales o estrategias culturales?* Madrid: Turner, D.L 2003.

DURHAM, Jimmie. *Jimmie Durham: rejected stones*. Paris: Paris-musées, cop 2009.

HOLZER, Jenny. *Jenny Holzer: XX*. Koln: Walther Konig, 2006.

HORN, Roni. *Roni Horn* / Louise Neri, Lynne Cooke, Thierry de Duve. London: Phaidon, 2000.

HORN, Roni. *Roni Horn: mother, wonder: cuaderno de artista, mayo 2012*. Madrid: Matador, La Fábrica 2012.

MULVEY, Laura. *Jimmie Durham / Laura Mulvey, Dirk Snauwaert, Mark Alice Durant*. London: Phaidon, 1995.

TORRES, Francesc. *Francesc Torres: A - B [exposició celebrada al IVAM Centre del Carme] 2 maig - 30 juny 1996*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1996.

Filmografía

A Torinói ló (The Turin Horse). Dirigida por Béla TARR y Ágnes HRANITZKY. Coproducción Hungría-Francia-Alemania-Suiza. Hungría, 2011. 146 min.

La double vie de Véronique. Dirigida por Krzysztof KIESLOWSKI. Coproducción Polonia-Francia. Polonia, 1991. 96 min.

Le silence. Dirigida por Ingmar BERGMAN. Producida por Svensk Filmindustri (SF). Suecia, 1963. 95 min.

Lost Highway. Dirigida por David LYNCH. Producida por Ciby 2000. Estados Unidos, 1997. 134 min.

Persona. Dirigida por Ingmar BERGMAN. Producida por Svensk Filmindustri (SF). Suecia, 1966. 81 min.

Trois Couleurs: Bleu. Dirigida por Krzysztof KIESLOWSKI. Coproducción Polonia-Francia-Suiza. Francia, 1993. 98 min.

The Grandmother. Dirigida por David Lynch. Producida por American Film Institute (AFI). Estados Unidos, 1970. 34 min.

Recursos electrónicos

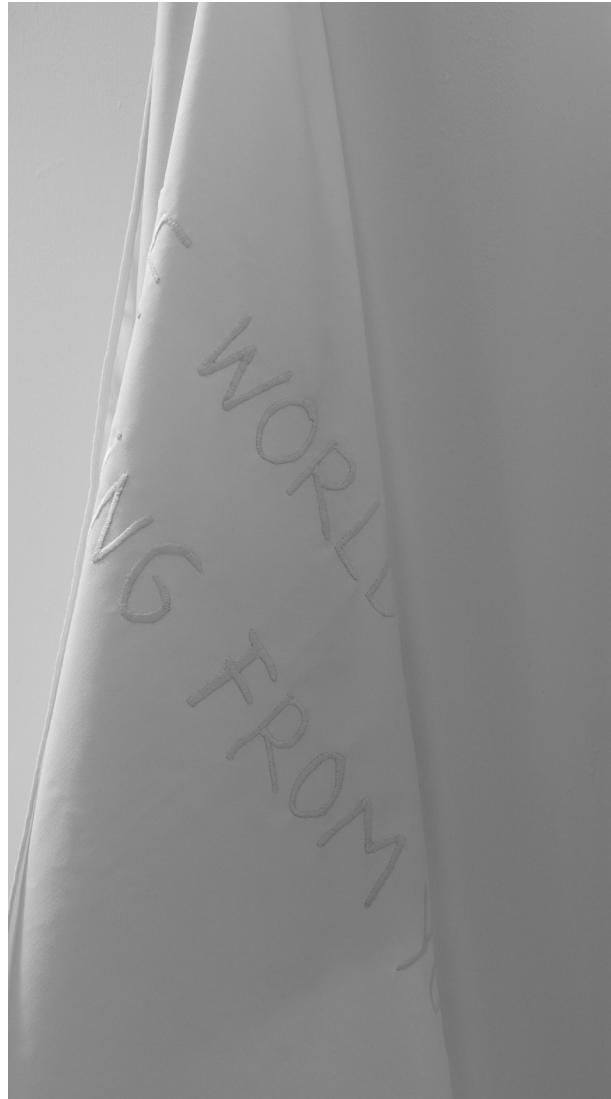
CABELLO/CARCELLER. <http://www.cabellocarceller.info/cast/>

GUERRA, Anna Paola. <http://annapaolaguerra.com/>

HOLZER, Jenny. <http://projects.jennyholzer.com/>

JOSÉ GALINDO, Regina. <http://www.reginajosegalindo.com/>

Dossier



Obra 1. *The world demands nothing from you.* Bandera bordada. Medidas variables. 2016



Obra 2. *Uno se endurece por partes, se pudre en otras, jamás se madura.* Cabeza de yeso, cubo de metacrilato y agua sobre peana. 30 x 30 x 30cm. 2016.



Obra 3. *Sólo lo tapado se pudre.* Tela bordada. 40 x 40cm. 2016



Obra 4. Detalle. *Following the mistake*. Fotografía digital impresa en giclée. 50 x 40cm.

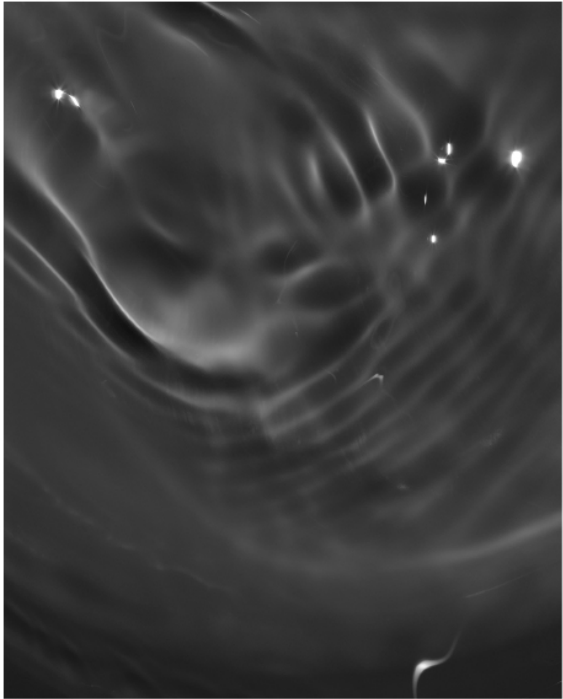


Obra 4. Detalle. *Following the mistake*. Fotografía digital impresa en giclée. 25 x 20cm y 20 x 16cm.





Obra 4. Detalle. *Following the mistake*. Fotografía digital impresa en giclée. 56 x 40cm. 2016.



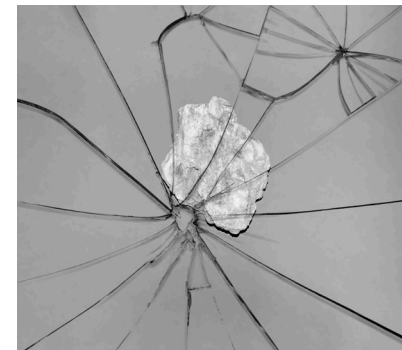
Obra 4. Detalle. *Following the mistake*. Fotografía digital impresa en giclée. 30 x 38cm y 22 x 28cm.



Obra 4. Detalle. *Following the mistake*. Fotografía analógica impresa en giclée. 16 x 20cm. 2016.



Obra 4. Detalle. *Following the mistake*. Fotografía digital impresa en giclée. 32 x 40cm.



Obra 4. *Following the mistake.* Fotografía digital impresa en giclée y prueba de montaje. 40 x 35cm. 2016.