

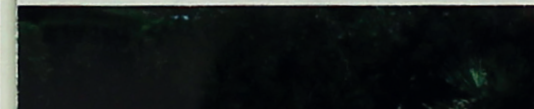
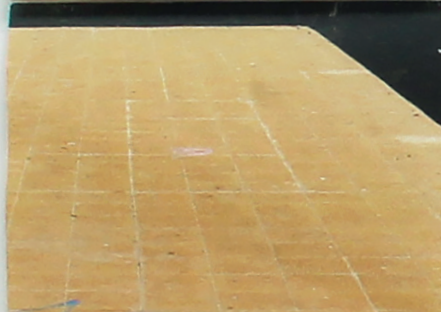
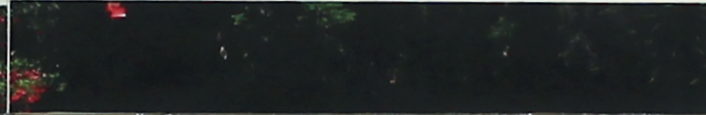
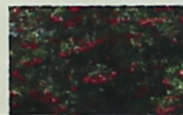
***CASA DE ESPIRITUALIDAD
MARÍA REPARADORA***

***HOUSE OF ESPIRITUALITY
MARÍA REPARADORA***

Patricia Collado Santos

Tutor: Carlos Miranda Mas

Curso: 2019/2020



ÍNDICE

1.	Resumen	4
2.	Idea	6
3.	Proceso de investigación teórico-plástico.	8
3.1.	Antecedentes	9
3.2.	Casa de Espiritualidad María Reparadora	10
	Planta 0, suelo	
	Planta 1, horizonte	
	Planta 2, cielo	
4.	Presupuesto	38
5.	Cronograma	39
6.	Bibliografía	40
7.	Anexo: dossier de la obra	45

1. Resumen

En esta memoria se presenta el proceso de elaboración durante un año y medio de la investigación teórica-plástica del Trabajo de Fin de Grado. *Casa de Espiritualidad María Reparadora* es un proyecto multidisciplinar centrado en el estudio de un territorio, en concreto de un convento abandonado, en el que a partir de recorridos por el espacio, y con la fotografía como medio junto al del formato libreta, son representados dichos caminos. Esta memoria se encuentra dividida en tres fases que se complementan con la evolución y desarrollo de la investigación conceptual y formal junto con la ascensión física del subir de planta del propio edificio a estudiar. Como introducción a dichas fases se expone una breve explicación de los antecedentes del proyecto. En cuanto a las fases, la primera se relaciona directamente con el estudio del territorio a estudiar tanto conceptual como plásticamente, en el que se comienzan a configurar las primeras bases del proyecto, y que se denomina *suelo*. La segunda fase se relaciona con el *horizonte*, haciendo referencia tanto al desarrollo del proyecto que se encuentra en su fase intermedia, como al recorrido físico en el espacio ya que se ha ascendido a la primera planta. En esta fase donde nos acercamos a campos de estudio interdisciplinarios que permitieron un amplio abanico de aperturas tanto formales como conceptuales desde las que afrontar el desarrollo de la investigación. Por último, en la tercera fase se concreta el plano lingüístico del proyecto cerrando tanto el marco teórico-plástico como la propia ascensión a la última planta del edificio, fase esta a la que llamamos *cielo*. Esta configuración de las fases ha surgido de acuerdo al desarrollo poético del proceso y también nos ha permitido su relación con los planos arquitectónicos y niveles físicos del territorio para definir el proyecto. Por último, en esta se presentan un cronograma de desarrollo del trabajo, un presupuesto de producción, una recopilación de fuentes referenciales utilizadas, y un anexo en el que encontramos las obras finales que lo conforman.

Palabras claves

fotografía, libretas, libros de artista, poética de la ruina, territorio, espacio, tiempo, heterocronía, multi-temporalidad, secuencia, arte contemporáneo.

1. Abstract

This report describes the process of the one year and a half work about the theoretical-plastic research of the final thesis. *House of Spirituality Maria Reparadora* is a multidisciplinary project focused on the study of a specific territory, an abandoned convent, where through walking itineraries, using the photography as tool accompanied by the format of the notebook. This report is divided into three phases that are complemented by the evolution and development of a conceptual and formal research, together with the real act of walking up the building to be studied. As an introduction to these phases, a brief explanation of the project background would be given. Next, the phases would be described, being the first directly related to the study of the territory, in a conceptual and plastic form, here is where the first foundations of the project began to arise, what would be called the *ground*. The second phase is called the *horizon*, referring to both the development of the project, and to the walking itinerary which has ascended to the first floor. Here is where an interdisciplinary approach is executed, unlocking a wide range of formal and conceptual openings used to tackle the development of the research. Finally, the third phase specifies the linguistic shape of the project, closing the theoretic and plastic framework and walking up the building to the top floor, being the phase called the *heaven*. The configuration of the three phases has emerged in concordance with the poetic development of the project, allowing also to relate it with the architectonic planes of the convent and physical levels of the territory, defining the project. Finally, a development chronology is presented, along with a production budget, a reference source list and an appendix with the resulted works.

Keywords

photography, notebooks, artist's books, poetry of ruins, territory, space, time, heterochrony, multi-temporal, sequence, contemporary art.

2. Idea

Casa de Espiritualidad María Reparadora es un proyecto multidisciplinar que se centra en el análisis y reformulación del espacio-tiempo a partir del estudio del territorio y edificio de una casa-convento en ruinas, mediante el desarrollo de una serie de planos de trabajo conceptuales y plásticos a partir del formato libreta.

Este proyecto nace de mi reiterada visita al lugar a través de los años, y de la documentación del mismo a partir de la fotografía, como medio para representar el tiempo y la imagen en tanto que forma de construcción del espacio a partir del fragmento. Se experimenta este territorio como lugar de retiro cotidiano, el andar por él como práctica ritual, atendiendo particularmente a sus vanos, las ventanas como aperturas al cielo en tanto que imagen de liberación. Esas prácticas asumen las relaciones espacio-temporales del lugar con las del convento antes de estar abandonado, dando como resultado un paralelismo temporal: el de la utilización del espacio, tanto por sus antiguas residentes como por mis prácticas actuales, en tanto que ámbito abierto para la reflexión y meditación, relacionándose así de forma anacrónica mis modos laicos con los propios del antiguo lugar-convento.

Así, la reconstrucción de unos tiempos y sus procesos como forma de trabajo se encuentra materializada en forma de libretas para la articulación de un montaje secuencial, reproduciendo los recorridos que realizo a partir de la utilización mecánica del pase de página de una libreta para reproducir el movimiento del paso físico en el espacio. Esta reproducción en segundo nivel ficcional del paso, es representado a partir de la fotografía, pero como imagen-fragmento. La fragmentación espacio-temporal de la ruina y su registro a partir de la fotografía junto con el pase de página, reconstruyen un tiempo y el espacio que se ha recorrido.

Se atraviesa dicho espacio, y en la libreta se encuentra reflejado por troqueles a modo de vanos que abren la página creando túneles espacio-temporales, y que entran en juego con la arquitectura del propio espacio (las ventanas y puertas del mismo) junto con el recurso formal de las páginas, conjugando así la dirección desde el interior hacia el exterior como búsqueda y apertura hacia el cielo como último

estadio en el entorno, vinculándolo así con las connotaciones trascendentalistas propias de un convento. Como resultado, encontraremos tantas libretas como recorridos por el espacio, ya que se define como un proyecto en potencia y en proceso en el propio tiempo y en el espacio.

El curso procesual del proyecto respecto al espacio se estructura, como he adelantado, de forma ascendente, siendo así que la primera parte del proyecto pertenece a la planta 0 del territorio mientras que el desarrollo final de las últimas piezas, se encuentra ubicado en la última planta del edificio. El proyecto esta enfocado en la ascensión de lo terrenal hacia lo celestial, tanto metafórica, como física y plásticamente. Para ello, la búsqueda de narración secuencial nos introduce a un replanteamiento de la lectura narrativa del pase de página, realizando así facsímiles necesarios para que haya tantos ejemplares como pases de páginas. Se trata, pues, recreando en grandes paneles cada uno de los recorridos y su propia narraciones temporales. En conjunto, por tanto, encontramos tres niveles de representación y reproducción de las piezas, siendo así el primer nivel el recorrido físico; el segundo nivel, su reproducción a partir de la libreta como paso de página; y por último, la citada reproducción de facsímiles que permita la exhibición del recorrido completo que corresponde a cada una de las libretas.



Casa de Espiritualidad Maria Reparadora. (1981).

3. Proceso de investigación teórico-plástico

Este apartado está formado por cuatro subapartados. El primero trata de trabajos previos al proyecto, y el segundo bloque llamado *Casa de Espiritualidad María Reparadora* se encuentra dividido en tres fases que corresponde con la evolución de ascensión tanto física del territorio y el edificio a estudiar como proceso propio del proyecto y personal.

La primera parte, llamada *PLANTA 0, suelo* se trata de la primera toma de contacto con el territorio, realización de pruebas y sus conclusiones, extraídas de mi investigación plástica a lo largo del cuarto curso en las asignaturas de *Fotografía y Producción y Difusión de Proyectos Artísticos*, y en él se centra la investigación en la planta cero del territorio; la segunda parte, *PLANTA 1, horizonte*, toma la primera planta del edificio y localiza un lenguaje que marca la trayectoria del proyecto, resoluciones de problemas formales; y por último, la *PLANTA 2, cielo* la subida a la última planta, en concreto a la azotea en el que se añade un enfoque nuevo del proyecto, tanto formal como expositivo, obteniendo como resultado el *Trabajo de Fin de Grado*.

3.1. Antecedentes

Los primeros indicios de este proyecto comienzan en la asignatura de *Producción y Difusión de Proyectos Artísticos* de cuarto curso, en el que comencé a explorar el tiempo como lenguaje y su duración como proceso. Me inicié en esta signatura realizando una serie de vídeos en el que fijaba un único punto de vista y grababa diferentes acciones de los transeúntes a diversas horas del día, y posteriormente superponía dichas acciones. Recortaba los personajes, recortaba el tiempo, mezclados entre sí formando un plano multitemporal. Lo que me interesa de estas pruebas era la deconstrucción y fragmentación del tiempo dentro del plano espacial, por lo que investigué en torno al concepto de heterocronía. Para ello, medité que espacios me podrían proporcionar interés para establecer una dualidad y confrontación entre el tiempo y el espacio. El territorio a estudiar fue una Casa de Espiritualidad abandonada con grandes connotaciones personales. La ruina es un claro caso de fragmentación, tanto espacial como temporal. Y es en este punto donde se inicia el desarrollo del proceso conceptual y plástico del proyecto.



Prueba n°1. Vídeo en el que jugaba con los recortes de otras temporalidades y lo yuxtaponía en un mismo lugar. (2018).

3.2. Casa de Espiritualidad María Reparadora

PLANTA 0, suelo

Esta casa de espiritualidad se sitúa en la localidad del Rincón de la Victoria, al sureste de Málaga capital, dentro de la urbanización El Cantal. Fue construida en el año 1973, y figura en la memoria de proyecto de su construcción como “edificio- destinado a convento y casa de ejercicios de las R.R. M.M. de María Reparadora” y la función de esta era ofrecer un ambiente que favorece, facilita y ayuda a la oración, la reflexión, la profundización de la fe, la interiorización y el descanso. Esta congregación pertenecía a las propias Hermanas María Reparadora. La edificación consta de tres plantas, y según la distribución del interior se encontraban más de una treintena de dormitorios, comedores, salas de estar, una capilla, entre otros; sin embargo, a día de hoy solo encontramos escombros de lo que aquello fue.

10

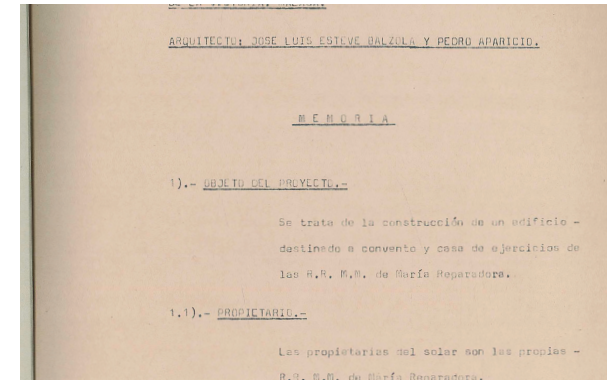
Este territorio lo conocí ya encontrándose en ruinas, pues fue abandonado por motivos desconocidos aproximadamente en el año 2004. Dicha ruina me suscitaba curiosidad y se trataba de un lugar que transitaba, sobretudo desde el año 2012, muchos días con mis amigas. Resultó ser un lugar de encuentro social durante ese verano, en el que se contraponía con las prácticas que se realizaban anteriormente, como espacio de culto religioso. Un día decidí volver después de varios años. El espacio se encontraba en estado mas ruinoso por el paso del tiempo. Recorriendo el lugar fueron apareciendo recuerdos en forma de imágenes de lo que experimenté aquellos años en el espacio. Esto trajo consigo una yuxtaposición de tiempos del pasado-presente del lugar¹. Y además, me interesaba por el tiempo en sí que tenía la ruina. Ese espacio ha sido fragmentado y destruido, la linealidad del tiempo se ha desactivado, y ahora existe otro fuera del tiempo occidental². En un artículo que encontré de Mieke Bal “El tiempo que se toma”, hay un pequeño apartado que menciona la experiencia, y a su vez el ritmo del tiempo:

*“el tiempo no es homogéneo en nuestra experiencia. Debido a que funcionamos muy a menudo en modo multitarea, también nos encontramos multitemporalizados: viviendo simultáneamente ritmos diferentes en un mismo tramo de tiempo. Yo llamo a esta experiencia multiritmica como heterocronía.”*³.

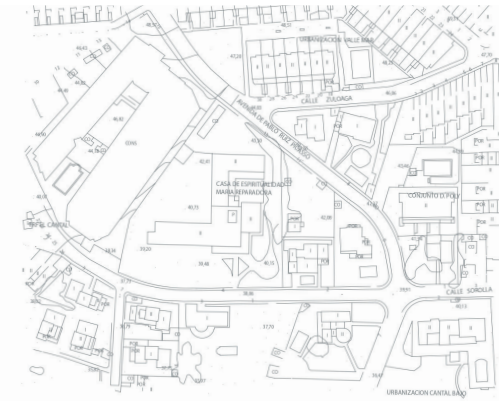
¹ BOURRIAUD, Nicolas. et al. *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac, 2008. p. 35 - 36.

² *Ibid.*, p.11.

³ BAL, Mieke. “El tiempo que se toma”. Revista Contranarrativas N°0. Disponible en: < <https://www.um.es/artlab/index.php/revista/the-time-it-takes-el-tiempo-que-tarda/> > [Consulta: 30 de agosto de 2019].



Documento de la memoria de proyecto arquitectónico del lugar. (1973).



Mapa topográfico de la zona. (Urb. El Cantal).

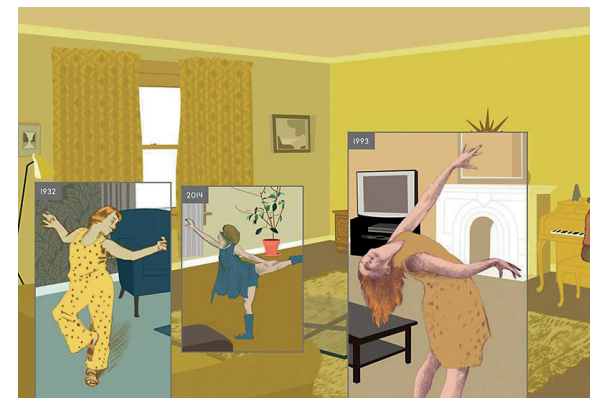


Fotografía desde la puerta principal. (2019).

En este momento comenzó mi investigación teórica y plástica. Tras regresar varios días a la semana para realizar fotografías del lugar, me interesaba registrar el paso del tiempo, y con dichas fotografías poder realizar bocetos. Realizaba bocetos a grafito de un solo punto de vista incorporaba varios trozos de papel donde representaba diferentes acciones de varios personajes o alteraciones en los objetos del espacio. Primeramente, para estos trozos a modo de viñeta, utilizaba el mismo papel. Más adelante, incorporé diferentes papeles y con diferentes medios, como el bolígrafo, que a través de la alteración de los códigos dentro del plano se diferenciaran los tiempos en un mismo espacio. Este interés por querer entrecruzar tiempos es lo que se denomina heterocronías.

Plásticamente menciono a Richard McGuire y Zbigniew Rybcnisky que utilizan la multitemporalidad como lenguaje mismo de sus piezas, en el que ambos trabajan desde un único punto de vista: Rybcnisky en *Tango* (1971) con la utilización del videoarte, recortando personajes y en *loop*, construye el relato donde todo sucede dentro de una habitación; y Richard McGuire en *Here* (2014), con la utilización del cómic, con las viñetas fechadas y el pase de página, el autor nos narra a través de un espacio, en concreto un salón, lo que ha sucedido allí a lo largo de miles de años. Se trata de un espacio con diferentes viñetas, cada una documentada con su correspondiente año, en el que se yuxtaponen y se relacionan entre sí lo narrado con el espacio y los hechos que suceden en múltiples temporalidades. Este cómic, junto con una novela llamada *10:04* (2014), de Ben Lerner, fueron mis primeras referencias y tomas de contacto con el tiempo como lenguaje, para tomar diferentes perspectivas sobre el mismo tiempo para conjugarlo con el espacio.

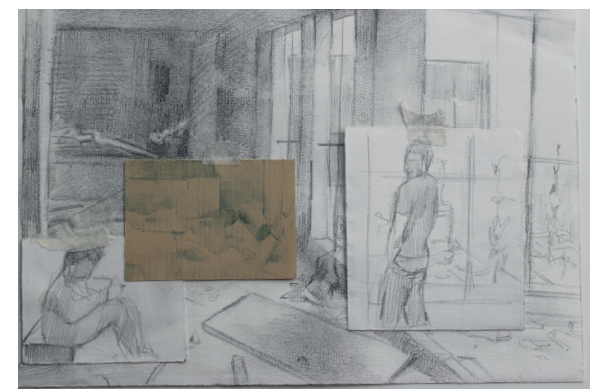
Los bocetos que iba realizando fueron posteriormente para reproducirlo a la fotografía. Uno de los dibujos incorporados, al colocarle un trozo de cinta de carrocero en su parte superior, provocó de forma inconsciente un efecto secuencial al subir la imagen, generando así un cambio hacia otra tipología de relación compositiva. A modo de solapa, era una manera de montar dos tiempos en un mismo espacio. Un movimiento visual, y una alternancia en el espacio-tiempo del plano. El detalle de la solapa lo aparté por cierto tiempo y me interesé por querer construir secuencialmente a partir de la multitemporalidad.



Richard McGuire. *Here*. (2014).

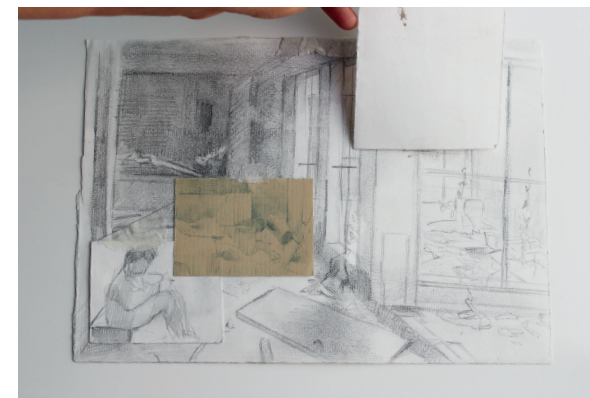


Zbigniew Rybcnisky. *Tango* (1971).



Prueba nº2. Incorporación de papeles a modo de viñetas. (2019).

Esta determinación por el relato fotográfico viene dado por una clase de Fotografía de cuarto curso sobre la fotografía narrativa, que me incentivó al estudio de varios artistas que han trabajado con dichos lenguajes narrativos como Antonio Caballero, Tracey Moffatt o Duane Michals. Además, la artista Maria-Françoise Plissart, con su obra *Drôit de regard* (1985), ha sido una de mis grandes referentes, ya que conjuga de una forma muy particular sus fotonovelas. Utiliza sus fotografías a modo de viñetas, pero con un lenguaje muy autónomo e innovador: enfatizando la *espacialidad* de lo representado con lo narrado. Su lenguaje es el propio tiempo y espacio reflejados en la composición de las fotografías a modo de viñetas por el espacio del papel, y como lo ilustrado en sus fotografías, se relaciona directamente con el lenguaje.



Detalle *Prueba n°2. Solapa.* (2019).

Esta artista me fue de referencia para construir el lenguaje y desarrollar un modo narrativo en conjunto con el discurso. Lo más interesante fue también observar que su obra era en sí mismo el libro, y esto estimuló aún más el uso de la libreta como proceso de construcción de mi relato.

Por ello, seguí realizando fotografías del lugar varios días en semana. En primera instancia, realizaba fotografías del territorio y la edificación, pero no prestaba atención al espacio. Solo fotografiaba con el fin de *capturar* el paso del tiempo. Al comenzar a transitarlo más a menudo, me organizaba según qué puntos del espacio fotografiar y, con ello, me inicié en una cuestión cercana a lo documental, y experimentaba el espacio a partir de recorridos que tenía establecidos. Utilizaba la fotografía como registro desde un punto del espacio hasta otro punto, y la cámara como máquina experiencial, máquina de archivo⁴ y registro del andar. Fotografiaba los pasos en el espacio de manera secuencial.



Maria-Françoise Plissart. *Drôit de Regard.* (1985).

Al tener impresas las imágenes, de modo inconsciente tuve la necesidad de materializar el recorrido de forma física, colocándolas a modo de secuencia: la fisicidad de la fotografía para poder jugar con ella. Al contemplar las fotografías colocadas en hileras se mostraba el recorrido. Y como resultado, fue escogida una libreta como medio de las fotografías para producir la secuencialidad por el pase de página. Todo ello, sucedió para que la fotografía se acercará al montaje propio de lo videográfico o el cine, o lo que es más propio, en este caso, del *flipbook*. En la búsqueda de artistas que procesaran un lenguaje con

4 GUASCH, Ana M. *Arte y Archivo. 1920-2000. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Guasch menciona: “<<máquina de archivo>> y su producto, la imagen fotográfica ... como un objeto o registro de archivo, documento y testimonio de la existencia de un hecho”* p. 28.

el tiempo y que conjugarán el cómic, el cine y el video-arte, fueron de especial relevancia Chris Marker con su conocida obra *La jeteè* (1962), y sobre todo, Miguel Rothschild con su obra *Killer Tears* (1999), en el que utiliza como formato los flipbooks, el precedente de lo que fue y es el cine. El flipbook es un “libro pequeño en el que cada página es un fotograma distinto de una secuencia y, al ir pasando las páginas a cierta velocidad, se puede apreciar la ilusión del movimiento de la imagen”⁵. Este medio me interesaba por su manipulación manual del pase de página como construcción secuencial.

La incorporación de imágenes fotográficas a los flipbooks se aproxima a los experimentos realizados por Étienne Jules Marey y Edward Muybridge, con la aparición de los primeros fotogramas, montando un movimiento. Pero mi proyecto se desvía hacia otra vertiente que se distancia de lo que hemos definido como flipbook, aunque no deja de sentar las bases en ellos. No se trataba de capturar dicho paseo a modo de flipbook, sino de entender y aplicar la fotografía como medio que registra un paso físico en el espacio. Esto sucedió al realizar una prueba en la cual coloqué las fotografías en cada una de las páginas de una libreta, y el paso de página fue traducido como el paso físico en el espacio. Jugando con los niveles de representación, el paso de página trataba de la reproducción del paso físico, en la que podría reconstruir los recorridos dentro de las libretas.

El hecho de capturar una fracción inmóvil de un desplazamiento, ayudado por el mecanismo manual del pasar de página, “deja de ser [solo] una categoría espacial para volverse temporal; y el corte será un corte móvil en vez de inmóvil.”⁶, produciéndose así un movimiento espacial y temporal. Esta forma de construir una secuencia que se aleja del cine, ya que éste “nos presenta un falso movimiento... el cine será tan solo la proyección, la reproducción de una ilusión constante, universal ...”⁷, enfatiza la condición de la libreta como secuencia además de visual, espacial y objetual.

Otro interés en la utilización de este medio es la libertad de construir un tiempo independiente e único, es decir, la acción del pase de página no es un tiempo marcado por los fotogramas por segundo de un vídeo o de un flipbook. Por lo tanto, la libreta es un tiempo construido, que se opone y supone una ruptura con las temporalidades establecidas, montándose un tiempo nuevo y subjetivo por el ritmo ralentizado

5 SERRANO SÁNCHEZ, M. *¡Pop up! La arquitectura del libro*. Universidad de Granada. Granada. 2015. p. 202.

6 DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona. Paidós, 2003. p. 16.

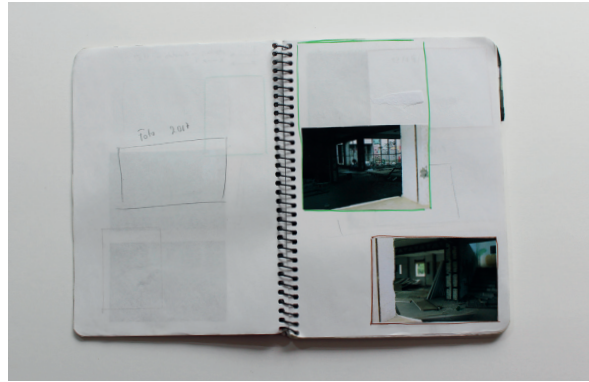
7 *Ibid.*, p. 14.



Miguel Rothschild. Uno de los flipbooks de *Killer Tears*. (1999).



Edward Muybridge. *Galloping Horse*. (1872).



Prueba n°3. (2019).

del pase de página. Se codifica una nueva forma de construir mi tiempo y mi espacio de la ruina, en un nuevo espacio: la libreta como heterotopía: “ las heterotopías pertenecen a un tipo específico de espacio, que tiene dentro de sí poderes, fuerzas, ideas, regularidades o discontinuidades, se pueden clasificar según el tiempo o el lugar al que pertenecen y abren la posibilidad de crear nuevos espacios con sus propias lógicas.”⁸ Esta construcción de la ruptura del tiempo pasa a ser apertura, abriendo intersticios entre lo pausado y lo continuo, y la materialidad de la obra, me supuso un acercamiento a la obra de Douglas Gordon de *24 Hours Psycho* (1993), por la utilización del video como apertura del tiempo. Además, al investigar sobre autores dentro de las prácticas cinematográficas junto con las prácticas artísticas del andar, descubrí que existe lo que se denomina *cine-mapa*⁹, y como referencia escogí a Jonathan Perel. Este cineasta me interesa en su película *El predio* (2011) por introducir desde un plano subjetivo y a modo de travelling, el desplazamiento de la cámara por el espacio. También me recordó a Dziga Vertov en su pieza *El hombre de la cámara* (1929), en el que va filmando su desplazamiento por una ciudad soviética.

Con esto inicié la realización de varias pruebas. Una de ellas fue una libreta en la que conjugué diferentes recorridos a modo de heterocronías que se visualiza en la *Prueba n°3*. La realicé dividiendo

⁸ FOUCAULT, M. *Des espaces autres*. Cercle des études architecturales. 14 de marzo de 1967. Disponible en: < <http://hipermedula.org/navegaciones/michel-foucault-heterotopias-y-cuerpo-utopico-pdf-y-sonido/> > [Consulta: 29 de agosto de 2019].

⁹ DEPETRIS CHAUVIN, I. “Geografías de autor”. Revista *laFuga*, n°20. 2017. Disponible en:< <http://2016.lafuga.cl/geografias-de-autor/853>>. [Consulta: 26 de junio de 2019].



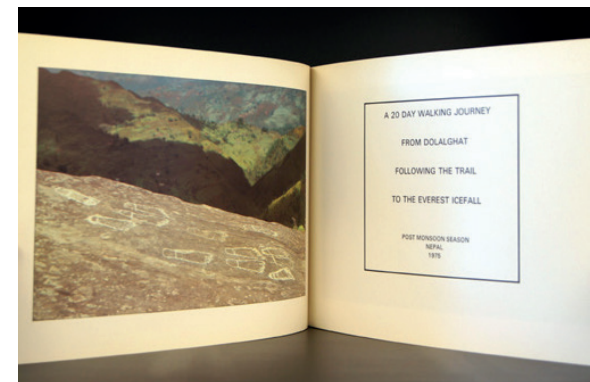
Prueba n°4. (2019).



Prueba n°5. (2019).

la página derecha como un desplazamiento y la página izquierda con otro recorrido diferente, por lo que se diferenciaban entre ellas por la posición de la imagen en la libreta. Al ir pasando de página se entrelazaban los caminos y con ellos los tiempos. Esto resultaba ser muy parecido a *Here* de Richard McGuire, ya mencionada. Realicé otra prueba, en el que intenté reflejar las direcciones que tomaba a la hora de realizar el recorrido. Surge así el concepto de *espacializar* la libreta, como podemos ver en la *Prueba n°4* y *Prueba n°5* en formato pequeño en el que tenía varias fotografías acumuladas y en la que cada una de ellas se abría hacia una dirección. Esta dirección venía dada por el montaje de los pliegues tomando como referencia el movimiento en el espacio físico, todo visualizado a partir de las imágenes del recorrido. Este lenguaje reinvierte los códigos del montaje propio de la libreta que se retomará más adelante. Esta prueba me hizo liberarme de las estructuras típicas de la estructura de la libreta, lo que consigo añadir solapas a las libretas, para no quedarnos solo en el formato cuadrangular de la página, sino saliendo más allá como forma de expandir y espacializar la libreta junto con el camino recorrido.

Además, al pensar la libreta como “cuaderno de campo”, y explorar varios artistas que conjugaran la libreta e investigación, como resultado hallé *Sculpture by Richard Long made for Martin & Mia Visser* (1969) y *Walk Past Standing Stones* (1979) de Richard Long, y también Hamish Fulton *Nepal* (1975), donde se aprecia el uso de la libreta como registro y estudio de un recorrido documentado a través de la fotografía y la expansión propia de la libreta. Ello me inspiró para tratar la libreta desde un aspecto más representativo de los recorridos que yo tomaba por el espacio. Esta utilización de expandir los pliegues de la libreta se acercaba a otros que estaba incorporando, como el recurso de las solapas en



Hamish Fulton. *Nepal*. (1975).



Detalle *Prueba n°6*. Incorporación de una solapa con cinta de carrocerero. (2019).



Richard Long. *Walk Past Standing Stones*. (1979).



Detalle *Prueba n°7*. Composición a modo de *raccord*. (2019).

Prueba n°6, junto con la del *travelling* o el *raccord* que se observa en *Prueba n°7*. Además, estos dos últimos referentes se relacionan con mi proyecto por la utilización del caminar como método y proceso artístico. El andar como práctica artística surge del interés de desplazarme por el espacio como método de observación y conocimiento, como exploración, para así documentar el paso del tiempo de la propia ruina. En palabras de Richard Long menciona “... mi arte se materializa andando.”¹⁰.

En cuanto al movimiento y su representación en el paso de páginas de la libreta, sucede que “el espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible...”¹¹. Al accionar las páginas, revivimos el desplazamiento retrocediendo temporal y espacialmente a ese movimiento. Jugamos con las variantes temporales de pasado y presente constantemente en relación con la propia ruina. Este entrecruzamiento de tiempos tanto en lo personal como al accionar la secuencia, es lo que se define como un vaivén y simultaneidad de tipos, en el que convergen entre sí “pasado, presente y futuro - experiencia, acción y expectativa - no solo suceden diacrónicamente, sino también de modo sincrónico. No solo uno detrás de otro, sino todos al mismo tiempo, anudándose en una simultaneidad temporal.”¹². Es por ello que la ruina me suscita tanto interés, ya que es un espacio heterocrónico que, incluso, se encuentra fuera de todos los tiempos, y es lo que ayuda a “ la idea de construir un lugar de todos los tiempos que este fuera del tiempo y sea inaccesible a su mordedura”¹³.

Investigando sobre otros autores que enfocaran sus proyectos en los tópicos de tiempo, espacio y ruina, en el libro “Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente”¹⁴, encontré ciertos artistas que lo hacían pero desde una perspectiva geográfica, como Berna y Hila Becher sobre la arquitectura industrial y en que lo documentan; los trabajos sobre la arquitectura urbanizada que realiza Dan Graham; Hans Haacke con sus investigaciones sobre inmuebles neoyorquinos. Se tratan de obras y artistas que trabajan la investigación cuyo cometido es la información, y dicho “saber, en tanto que material, el que



Richard Long. *A Lane Made by Walking*. (1967).

10 MADERUELO, Javier, and María Luisa. Martín de Argila. *La construcción del paisaje contemporáneo : Noguchi, Smithson, Long, (...): [exposición]* Huesca: CDAN, 2008. p. 18.

11 DELEUZE, Gilles., *op. cit.*, p. 13.

12 BOURRIAUD, Nicolas., *op.cit.*, p. 9.

13 FOUCAULT, M. *Des espaces autres*. Cercle des études architecturales. 14 de marzo de 1967. Disponible en: < <http://hipermedula.org/navegaciones/michel-foucault-heterotopias-y-utopico-y-sonido/> > [Consulta: 29 de agosto de 2019].

14 BOURRIAUD, Nicolas. et al., *op. cit.*, p. 30.

funda la práctica de estos artistas topocríticos que exploran las sedimentaciones sociales o los archivos escondidos”¹⁵. Así mismo, Stalker un colectivo italiano que investiga y realiza acciones sobre áreas intersticiales y marginales en el extrarradio de las ciudades, me influenció para liberarme y experimentar con el espacio a estudiar, buscando la forma de atravesarlo y cómo abordar su conexión con el pasado y el presente en una forma de investigación espacial-topográfica, lo que finalmente me han servido para observar cómo cada uno desarrolla estas prácticas artísticas desde esta perspectiva común.

Otra artista interesante para mi proceso ha sido Tacita Dean, particularmente su obra *Teignmouth Electron* (1999), en la que inicia una investigación y reconstrucción sobre del naufragio de un hombre, Donald Crowhurst, partiendo de los datos, vivencias y memorias de lo sucedido. Si, como afirma Miguel Ángel Hernández “los discursos sobre la memoria ... ponen en juego un sentido del tiempo como algo abierto y manipulable donde pasado, presente y futuro se encuentran conectados y en constante proceso de construcción.”¹⁶, yo me encuentro en la búsqueda de ese pasado y su vuelta, dentro de una estrategia anacrónica con el espacio, que, en relación con Tacita Dean, busca conexiones con el pasado y el presente, realidad y ficción. Lo que le interesa a la artista no es quién sea ese hombre sino lo que sucedió “y que el resto queda anclado en ese pasado, y que con él construye y crea ese pasado interrelacionado con el presente, con el ahora, una investigación que no deja trifulcas entre estos dos estadios, el pasado y el presente y su correlación.”¹⁷. Desea que esta investigación quede documentada y su relato siga resonando a día de hoy. Esa ambición por seguir investigando hacia algo inconcluso pero con la intención de jugar con variantes temporales, e incluso con lo ficcional es por lo que me ha atraído tanto esta obra de Tacita Dean.

Indiqué anteriormente que había realizado pruebas que se alejaban un poco de la fotografía, en las que para diferenciar varios tiempos, añadía pinturas y dibujos, tratando de que cada disciplina significara un camino-temporal independiente. Ya vimos cómo este tipo de lenguaje no resultó ser adecuado y me alejaba de la fotografía, pero lo relevante fue que aquí comencé a visualizar que pretendía reconstruir

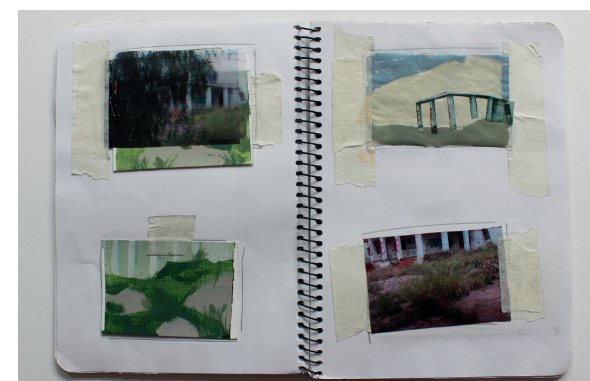
15 BOURRIAUD, Nicolas. et al., *op. cit.*, p. 30.

16 HERNÁNDEZ, M.A. *Contratiempos del arte contemporáneo* en DURANTE ASENSIO, Isabel / GARCÍA ALARCÓN, Ana / HERNÁNDEZ, Miguel Angel. *Contratiempos: gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*. Ciudad editorial p. 25.

17 ROYOUX, Jean-Christophe/ WARNER, M. / GREER, G. *Tacita Dean*. London: Phaidon, 2006. p. 12.



Tacita Dean. *Teignmouth Electron*. (1999).



Prueba n°8. Utilización de varios medios para construir varios tiempos. (2019).

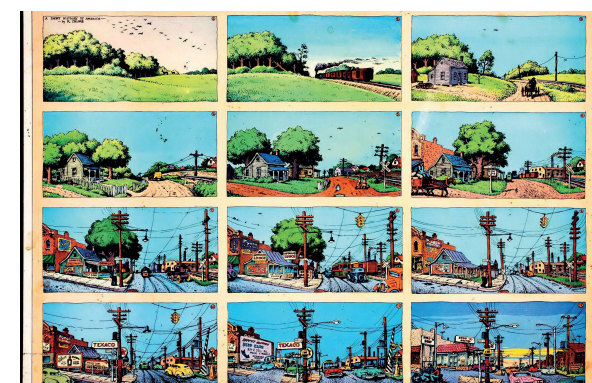
el espacio y que lo hacía a partir de recortes o fragmentos. Como referente al reconstruir así tenemos, desde una perspectiva más conceptual, a Robert Smithson con *Monument of Paissaic* (1967), y sobre todo, *Hotel Palenque* (1969) en el que nos expone varias fotografías de un hotel abandonado en Yucatán como lugar de reflexión y reinterpretación del espacio y del tiempo, planteando su propia deconstrucción como ruina por el paso del tiempo, y a su vez, la reconstrucción de ésta, planteando la propia estructura derruida como elementos arquitectónicos que construyen un nuevo espacio. Nos dice el propio Smithson: “Para mí es perfecto, porque no todos los días tienes la oportunidad de contemplar edificios que están siendo derruidos y construidos al mismo tiempo.”¹⁸. Smithson expone que los conceptos de destrucción y reconstrucción se confrontan entre sí; y desde otro punto de vista, habla de la ruina. Esto me fue de inspiración desde las nuevas perspectivas y conclusiones obtenidas del espacio reinterpretado en la libreta.



Prueba n°9. Reconstrucción de un vano a modo de collage. (2019).



Robert Smithson. *Hotel Palenque*. (1969).



Robert Crumb. *A Short History of America*. (1979).

Por último, analicé y estudié el funcionamiento de las viñetas de comics para observar otra temporalidad a la hora de conjugar las imágenes. Revisé de nuevo *Here* (2014) de Richard McGuire, porque sentía fascinación por la construcción del vaivén temporal en el pase de página; y porque estaba comprobando en mis libretas que este juego “es la misma esencia de su lenguaje. Esto es en primera instancia su secuencialidad; y en segunda, y de más trascendencia, el tiempo en sí mismo”¹⁹. La obra es el tiempo en sí mismo, y la forma de secuenciar el relato determinará un discurso u otro. Por ello, comencé a investigar varios precursores de Richard McGuire para examinar diversos recursos que significaron una ruptura con lo tradicional del cómic como es *Gasoline Alley* (1918) de Frank King, donde vemos una página-secuencia o raccord con el que construye el lugar, no solo centrándose en los personajes, sino en el espacio, y con ello transfigurando el tiempo: una manera de reflexionar sobre el tiempo interno de la historia que me hizo reflexionar de una forma espacial. Otro ejemplo sería *A Short History of America* (1979) de Robert Crumb, donde el transcurrir del tiempo ocurre a través de la repetición del espacio, de izquierda a derecha, de arriba a abajo.

De estos dos artistas me interesan la utilización del tiempo como lenguaje a través de viñetas y cómo juegan con ellas. Además, tras revisar gran variedad de otros autores, uno en particular llamó mi aten-

¹⁸ SMITHSON, R. *Hotel Palenque*. 1969-1972. México: Alias, 2011. p.16.

¹⁹ PEÑA MÉNDEZ, Miguel. “¿Dónde? ¿Cuándo? Secuencialidad y tiempo”. N°12. Arte y tiempo. Universidad de Granada. [Consulta: 27 de junio de 2019].

ción: se trata de *Asterios Polyp* (2009) de David Mazzucchelli. Este cómic fue esencial Este cómic fue esencial por la ruptura de la tradicional viñeta de modo que componía de forma autónoma las viñetas. Me fue muy útil a la hora de liberarme y poder incluso romper con el formato cuadrado de las “viñetas”, como se observa en la *Prueba n° 10* y *Prueba n° 11* para representar la separación entre el suelo de la terraza con lo vegetal del espacio. Esta forma de utilizar las diagonales del espacio como forma de delimitar y construir el paisaje se repetirá en todo el proyecto. Además, se trata de que lo representado en la imagen es colocado en la superficie del papel en relación con el lugar donde se encuentra en el espacio físico. La imagen es colocada a la derecha de la página, si lo representado se encuentra a su derecha. Concluyendo así que la libreta “... es un espacio que habla del espacio”²⁰ en sí mismo: con la libreta se espacializa y temporaliza la imagen.



David Mazzucchelli. *Asterios Polyp*. (2009).



Detalle *Prueba n° 10* y *11*. Ruptura de la forma cuadrangular de la viñeta. (2019)

20 PEREC, George. *Especies de espacios*. París: Éditions Galilée, 1974. p. 15.

PLANTA 1, horizonte

En este apartado en el que hemos ascendido a la Planta 1, tanto físicamente en el espacio como metafóricamente en el proyecto, resolveremos varios problemas plásticos, se centrará el estudio y adecuación de la libreta con el espacio a estudiar.

Ya hemos visto como la condición del propio medio fotográfico para encuadrar y separar un fragmento del mundo y reproducirlo en una imagen, tiene relación con la fragmentación espacio-temporal de la ruina, y la suspensión a un fuera de tiempo de la propia imagen²¹. Por ello, comienzo a construir la secuencia visual de forma fragmentada. En cualquier espacio, pero sobre todo en la ruina "... hay cantidad de pequeños trozos de espacios..."²² y asistimos a su reconstrucción a partir de sus fragmentos, de una forma metafórica. "Las ruinas se traducen por fragmentos, partes inconexas, que escapan a una visión de conjunto o relato, a un saber organizado y racional."²³. Además, la imagen no solo surge como reconstrucción del espacio, sino, como representación de los modos de ver, ya que "el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles"²⁴. Plásticamente, con John Hilliard en *Black Depths* (1974), observé cómo trabajar con la imagen de forma fragmentada y la fuerza que ejerce la composición en el discurso de la obra, y con Hans-Peter Feldmann en *Beds* (1990) y *Profil* (2000), toda su obra con la utilización de la imagen a modo de collage en el sentido concreto que aquí nos interesa.

Pensando en este modo de construir en fragmentos, como lo deconstruido de la ruina, y como la construcción del propio espacio-tiempo y de la imagen, recordé el concepto de ruina de Robert Smithson, que "se acerca a otros dos conceptos que se relacionan y contraponen entre sí. El concepto de lo construido y lo destruido, lo vertical y horizontal ..."²⁵. En efecto, estaba siguiendo los patrones de R. Smithson. Las libretas trataban de una forma nueva de construir el espacio y recrear la arquitectura que me llevó a relacionarlo con Gordon Matta-Clark, y las operaciones que establece en torno a la arquitectura y sus nuevas posibilidades.

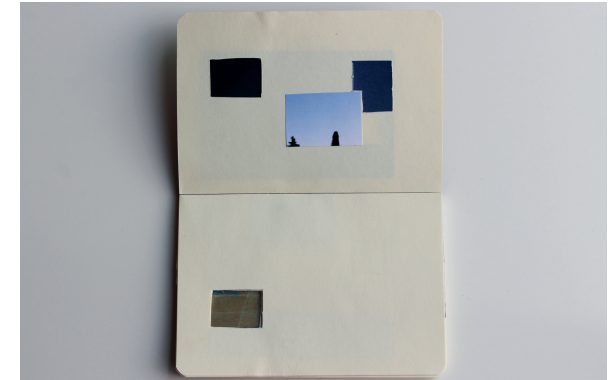
21 DUBOIS, Phillipe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona. Paidós, 1994. p.169.

22 PEREC, George., *op. cit.*, p. 24.

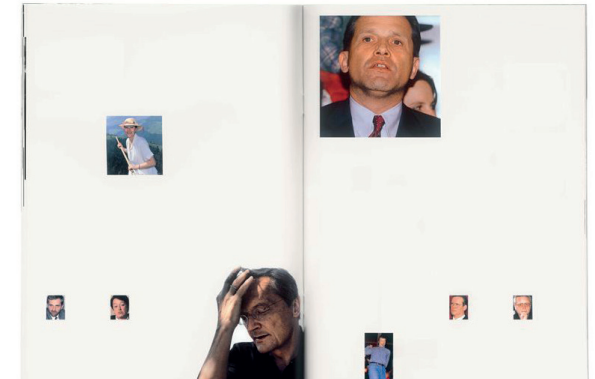
23 SOUSA JUNIOR, Mario Anacleto. *De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen: un dilema en la conservación del arte contemporáneo*. Universitat Politècnica de Valencia. Valencia, Noviembre de 2015. p.37.

24 BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. p. 16.

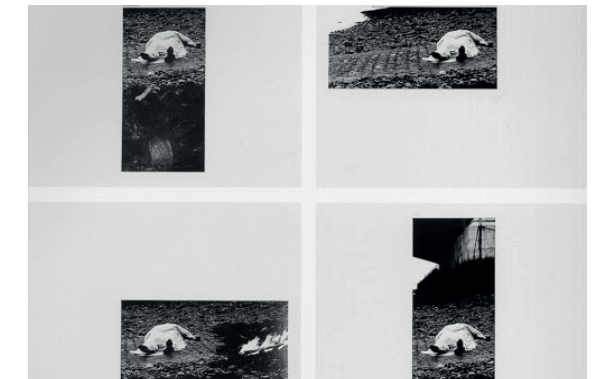
25 SOUSA JUNIOR, Mario Anacleto. *op. cit.*, p. 38.



Detalle *Prueba n°12*. Fragmentos de cielo e incisiones. (2019).



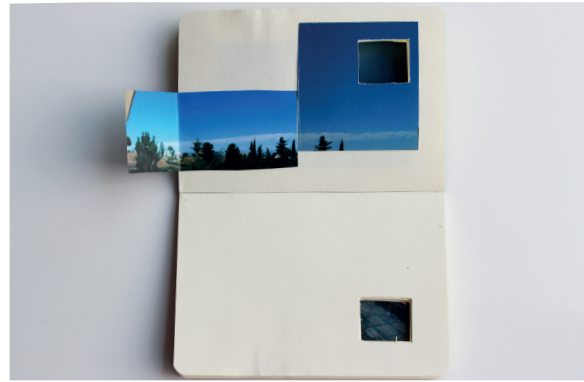
Hans-Peter Feldmann. *Profil*. (2000).



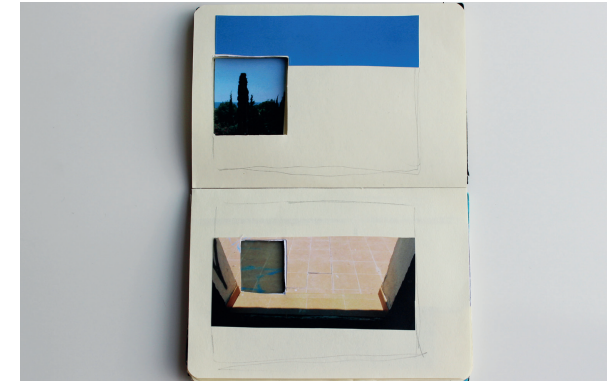
John Hilliard. *Black Depths*. (1974).



Olafur Eliasson. *Your house*. (2006).



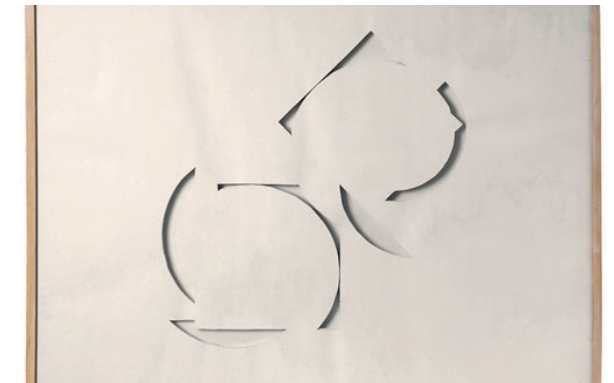
Prueba nº13. Incisiones de un vano y solapa a modo de *racord*. (2019).



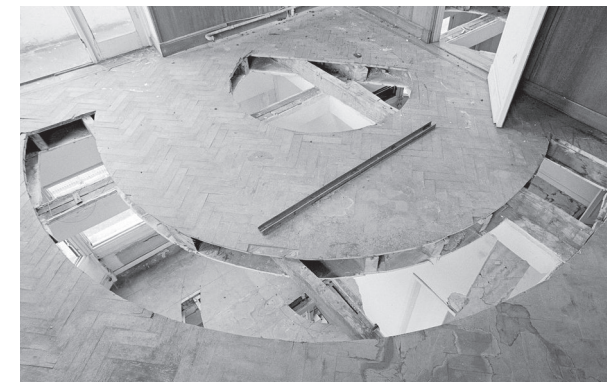
Prueba nº14. Incisiones sobre el papel. (2019).

Esto viene dado por la estrategia espacial que realicé al recortar un vano que se observaba en la imagen misma, para recrear un fuera-dentro de la imagen y del espacio propio de la libreta y que se relacionaba con los propios vanos arquitectónicos del edificio. El vano recortado en el papel actúa y funciona como ventana²⁶ o puerta²⁷ cualquiera en el espacio físico. En palabras de Victor Stoichita, esos vanos son “la mirada de un interior hacia otro ... Se trata de una puerta que perfora la pared entre dos estancias, dos espacios”²⁸. Así, atravesaba el espacio tanto físico como de la propia libreta, y este concepto de atravesar²⁹ se relacionó en primera instancia con las incisiones en el papel.

Dichas incisiones a modo de vanos eran una aproximación a los bocetos en papel que realizaba Gordon Matta-Clark para re-interpretar y posteriormente realizar sus “*cuttings*”³⁰. Tratando las libretas como si fuesen paredes, repensé y replanté mi forma de reconstruir el espacio. En este sentido, otros referentes utilizaban el papel a modo de pared son Sol Lewitt con *Brick Wall* (1977), con la representación de un muro y su penetración en él, y Olafur Eliasson con *Your house* (2006).



Gordon Matta-Clark. *Untitled (Cut Drawing)*. (1975). Boceto para la realización de *cuttings* en el espacio.



Gordon Matta-Clark. Uno de sus *cuttings*.

²⁶ Definición de ventana en la RAE: 1. f. *Abertura en un muro o pared ...* Disponible en: < www.rae.es >.

²⁷ Definición de puerta en la RAE: 1. f. *Vano de forma regular abierto en una pared, una cerca, una verja, etc., desde el suelo hasta una altura conveniente, para poder entrar y salir por él.* Disponible en: < www.rae.es >.

²⁸ STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. p. 53.

²⁹ Definición de atravesar en la RAE: 6. tr. *Pasar a través de algo, recorriéndolo de una parte a otra.* Disponible en: < www.rae.es >.

³⁰ Gordon Matta-Clark denominaba así a las incisiones realizadas en la arquitectura.

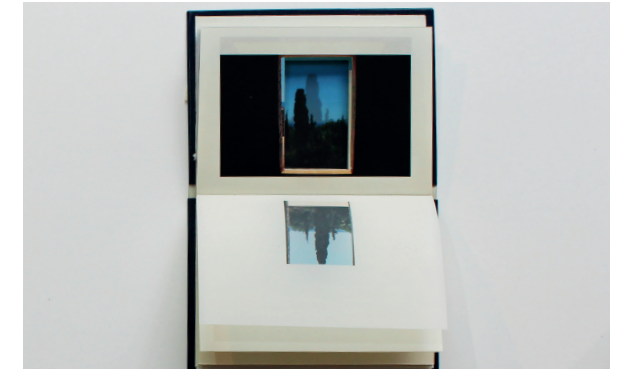
Al conseguir el plano de construcción del edificio, y con ello, un documento en el que se encontraba cada uno de los vanos del edificio, replanteé y reforzé la producción de vanos al relacionarlos conceptual y plásticamente con la propia arquitectura de las ventanas del edificio con los vanos del edificio como libretas, entrelazándose lo plástico, lo visual y la arquitectura. Dichas incisiones provocaron que la imagen se liberase de su forma bidimensional, transformándose en una tridimensional, además de, como hemos visto, temporal.

Esta operación viene dada también por una clase teórica en la asignatura de Cómico e Ilustración sobre los *pop up* como “con mecanismos tridimensionales ... Elementos sencillos y planos en la superficie de la página que producen efectos de movimiento”³¹ y en la que observé lo que se denomina como troquel³², cercano a las incisiones que realizaba. En esta clase pude entender las diferentes operaciones que pueden hacer de un libro un objeto móvil y transformable durante su lectura. aproximándome a atravesar espacial y temporal el espacio mismo de la libreta y su imagen desde otro referente cultural más. Los vanos, al abrirse en el papel, se abren al espacio y al tiempo. Así, pueden funcionar como túneles espaciales, temporales y arquitectónicos. El análisis de dichos vanos como túneles y saltos temporales me llevó a repensar la pieza de Maria-Françoise Plissart *Droit de Regards* (1985) al colocar una imagen dentro de otra y saltar de una situación a otra; e incluso a Duane Michaels en sus piezas fotografías que giran en torno a bucles temporales. En cuanto a referentes formales, a los ya mencionados Olafur Eliasson en *Your house* (2006), y Gordon Matta-Clark, podemos sumar también J. Meedin Yoon, Bruno Munari y Dieter Roth. Además, con todos ellos comparto el soporte libreta.

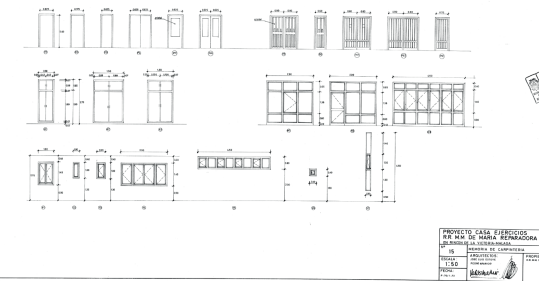
Por otro lado, el salto en el relato al perforar un vano en el papel nos muestra y nos antepone la escena que se va a suceder. Es un atravesar visual y narrativo en el que encontramos varias obras de referencia con la utilización de la abertura en el plano como conexión a otra escena, como la obra de Nicolaes Maes *La sirvienta perezosa* (1655), en la que se encuentra una escena dentro de otra, y la puerta como encuadre y acceso a ellas; y *El vaso rechazado* (1616) de Ludolph de Johng, en el que el propio cuadro es la puerta abierta, es la imagen pictórica en sí misma.

31 SERRANO SÁNCHEZ, M., *op. cit.*, p. 34.

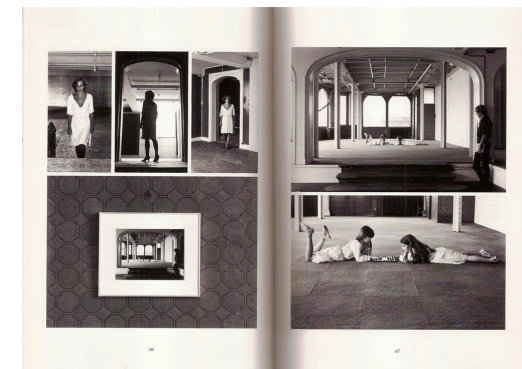
32 *Ibid.* p. 211. Serrano Sánchez define el troquel como: “Perforaciones en la página con una forma determinada, que dejan ver, a modo de ventana parte de la imagen de la página a la que queda superpuesta”.



Prueba nº15. Recorte y representación de un vano del espacio sobre papel. (2019).



Plano arquitectónico de los vanos del edificio. (1973)



Maria-Françoise Plissart. *Droit de regards*. (1985).



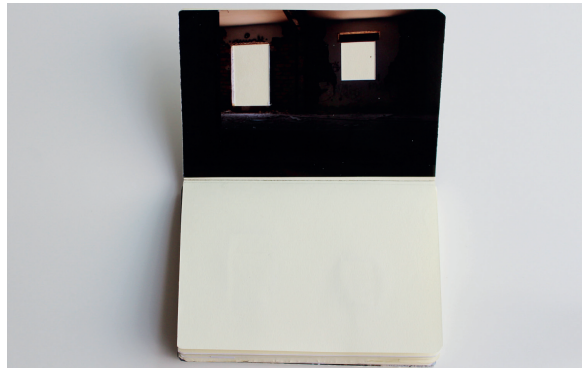
Ludolph de Jongh. *El vaso rechazado*. (1616).



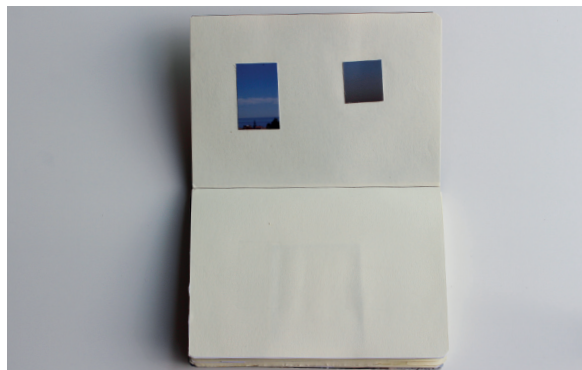
Secuencia del film *Mon Oncle* de Jacques Tati. (1958).



John Divola. *Zuma*. (1977).



Prueba n°16. Vanos del espacio recortados. (2019).



Prueba n°17. Ejemplo de imagen encajada utilizada del propio vano como encuadre. (2019).

Por otro lado, en cierto modo, la utilización de los vanos como construcción del relato visual me recordó a la película *Mon Oncle* (1958) de Jacques Tati. Por ello, fotografiaba las ventanas y puertas del edificio de forma frontal, ya que tenía una intención consciente del encuadre propio del vano como “imagen encajada”³³, delimitando el espacio exterior como realizaba en sus fotografías John Divola en *Zuma* (1977), como encuadre fotográfico del cielo. Al realizar una fotografía “puede decirse que el fotógrafo, en el extremo opuesto al pintor, siempre trabaja a cuchillo, pasando, en cada enfoque, en cada toma, en cada maniobra, el mundo que le rodea por el filo de su navaja.”³⁴

Por otro lado, también comencé a cuestionar el fuera de campo³⁵ o, como yo lo llamo, fuera del vano. Al tener colocado el recorte del vano delante de la siguiente página, cuando se pasa de página ocurre un juego que también sucede en el espacio físico-real al salir del interior del edificio, manifestándose la tensión entre campo y fuera de campo. Es decir, se recortaba la imagen delimitada por el propio vano, y en la página siguiente, se colocaba una imagen con las dimensiones más grandes a la imagen recortada para enfatizar su apertura y su fuera de campo.

³³ STOICHITA, Victor I., *op. cit.*, p. 41.

³⁴ DUBOIS, Philippe., *op. cit.*, p. 34.

³⁵ GAUTHIER, Guy., *op. cit.*, p. 20. Como menciona Gauthier sobre el fuera de campo: “porción de espacio que va a ser representada, y fuera de campo todo el espacio alrededor.”

Si relacionamos esto con el cine, las perforaciones además actúan como recurso formal cercano al zoom como en el film *Blow-Up* (1975) de Michelangelo Antonioni, en el que el protagonista, al ampliar y encajar una fotografía a modo de zoom, iba recortando y aumentando la imagen para descubrir lo que sería un posible asesinato. De este modo, en mis libretas esta recreación del zoom se muestra al cambiar el formato de la incisión, revelándose plásticamente a modo de libro-tunel³⁶, en una única perspectiva.

En cuanto a la propia lectura de la libreta, pasa a ser de forma horizontal. Esto trae consigo la reformulación del propio espacio de la libreta que, al ser contemplada abierta, con dos páginas conectadas y separadas entre sí por un pliego y el cosido de la misma, rango a denominarla horizonte³⁷. Este término cobra sentido al apropiarnos de su definición para redefinirlo y describir la unión y separación de las dos páginas de la libreta (la parte superior y la inferior). Es decir, la tipología propia de la libreta, al cambiar su posición al modo horizontal traduce la página superior como el cielo, y la página inferior con la tierra, y su propio horizonte como representación del mismo. Esto supone una re-lectura y un cambio en el mecanismo secuencial de la propia libreta. Si la lectura es de forma ascendente, en la parte inferior se localiza la tierra y el cielo se ubica en la parte superior. Se trata del relato secuencial de todo lo que abarca y sucede entre el cielo y la tierra. La lectura de la libreta será siempre de abajo a arriba, desde el suelo hacia el cielo. Para esta representación del espacio fueron de referencia la pieza de Richard Long *Planes of visions* (1983), y la obra Hamish Fulton de *Horizon to Horizon* (1983), en las que ambos, a partir de la palabra, representan lo que se encuentran en el espacio en sentido ascendente y ordenado. Además, H.Fulton nos señala el horizonte.

Esto fue examinado cuando al perforar varias páginas se produjo una duplicación de la perforación. Es decir, la incisión en primera estancia se hallará en la parte superior, y cuando es pasada la página, en la parte inferior. Sí, en expresión de Bachelard, “un umbral es cosa sagrada”³⁸, aquí se produjo un juego dual al representar el cielo y la tierra. Este especial cuestionamiento del propio espacio de la libreta y el juego móvil derivado de los pop-up, fueron iniciados al investigar y cuestionar el propio medio y la disciplina que abarca el uso de la libreta como obra de arte. Me refiero al ámbito de los llamados libros

³⁶ SERRANO SÁNCHEZ., *op. cit.*, p. 44.

³⁷ Definición RAE de Horizonte: 1. m. *Límite visual de la superficie terrestre, donde parecen juntarse el cielo y la tierra*. Disponible en: < www.rae.es >.

³⁸ BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México D.F: FCE - Fondo de Cultura Económica, 2012. p. 168.



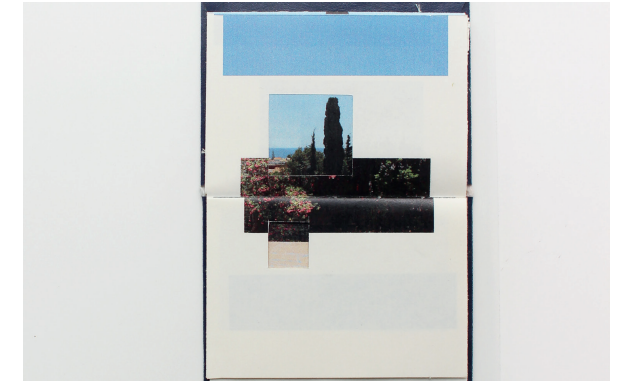
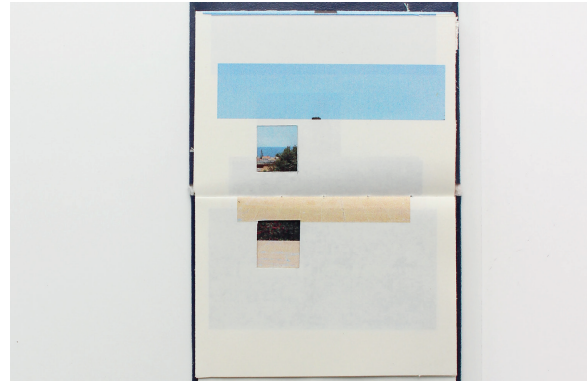
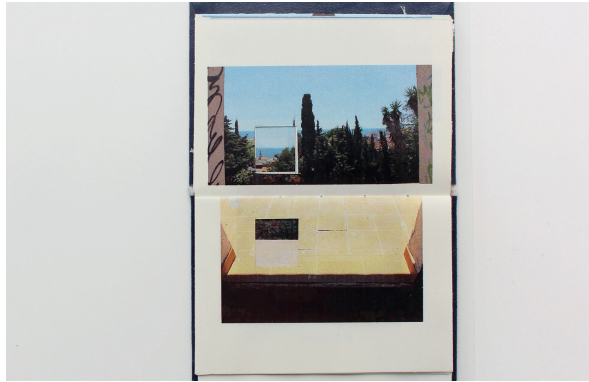
Prueba n°18. Ejemplo de incisiones en el papel y su duplicación visual. (2019).



Autor desconocido. Libro-tunel. (Siglo XVIII).



Prueba n°19. Ejemplo de zoom a partir de troqueles. (2020).

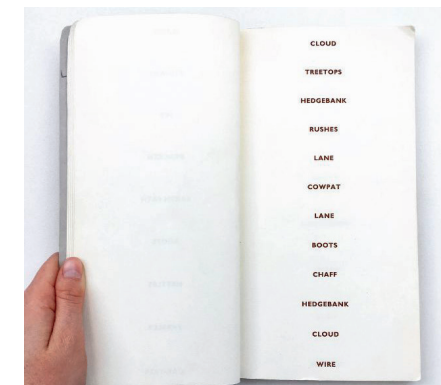


Prueba n°20. División de las propias páginas de la libreta en la parte superior como cielo, y la parte inferior como suelo (2020).

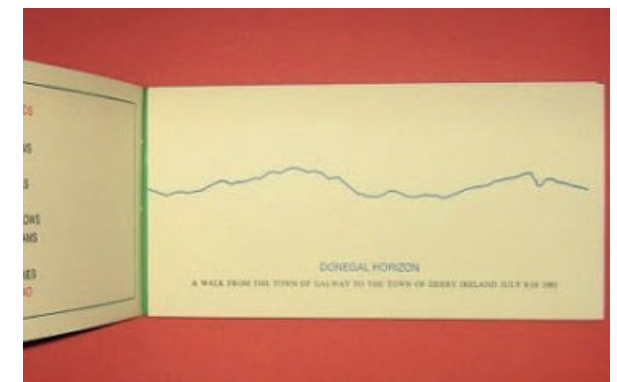
de artista que, como el nombre indica, son la utilización y construcción de un lenguaje a partir de la utilización de libretas o libros. Toda esta revolución con la utilización del formato libro como contenedor de una idea plástica, y la utilización de este medio para su multiplicación y su mecanismo secuencial, me suscitaron y me incitaban a indagar más sobre este campo y sus variantes resueltas por diferentes artistas. Esto me abría la posibilidad de querer elaborar varias libretas de una forma rápida y barata, para poder sacar varias ediciones de las libretas que considere.

Siguiendo con mi investigación y con mis desplazamientos, me empecé a interesar por estudiar el terreno pero desde una perspectiva cartográfica y con un interés en realizar mapas por la relación del recorrido con la utilización de pliegos con el papel. Por ello busqué referencias que fusionasen el cine y los mapas³⁹, junto con el caminar cómo práctica artística de otros autores, pues los ya citados Richard Long y Hamish Fulton también utilizaban el mapa como medio expresivo con el que experimentar. Es Tony Smith el que me acerca a que no solo las obras de artes objetables tienen que estar en la sala de exposiciones, sino que también cuenta la propia experiencia, en este caso el del caminar o travesía.

Carl André realizaba objetos por los que se podía andar, y mi trabajo se trataba de un objeto-secuencial que reproducía mi andar por el espacio. Por otro lado, Robert Smithson trabajaba la oposición entre el lugar propio de la obra, que lo va transformando, y el no-sitio: transporta muestras geológicas a un



Richard Long. *Planes of visions*. (1983).



Hamish Fulton. *Horizon to Horizon*. (1983).

espacio expositivo, inventando así un mundo nuevo de topografía⁴⁰. Con este sentido, yo me encuentro reinventando el espacio dentro de las libretas a partir de mi experiencia subjetiva y la fragmentación misma de la imagen.

Así que, teniendo unas cuantos recorridos planteados, quise juntar dos o tres libretas para hacer alusión a la expansión y el movimiento con el fin de albergar dos caminos diferentes, y que cada libreta, de forma autónoma y con un lenguaje propio, realizara el camino. Esto se concreta, por ejemplo, colocando una libreta en vertical y otra en horizontal, por lo que la dirección del pase de página direccionaba el recorrido. Esta forma de anexionar dos libretas tenía un interés especial nuevo, al traer consigo lo heterocrónico como dos caminos que se conjuguen y se encuentren en un punto exacto del espacio. Sin embargo, este resultado no fue del todo satisfactorio, ya que al espectador le surgían varias dudas sobre la propia comprensión del relato, pues se hacía en exceso complicada. Por ello, comencé otra investigación teórica sobre cómo resolver estos problemas técnicos para llegar a su adecuada solución.

26

“La necesidad de resumir en una imagen la dimensión del tiempo junto a la del espacio está en el origen de la cartografía”⁴¹, nos explica Francesco Careri. Así, comencé a realizar fotografías más interesadas en el suelo del terreno, ya que al estar en la primera planta, observaba una vista aérea e iba documentando el suelo de forma fragmentada por la fotografía. Por ello, el caminar junto con el querer representar dicho recorrido me llevo a pensar en utilizar el papel a modo de mapa que pudiese desplegarse, dejando ver las dobleces de papel como huella de la expansión. Primero, se utilizó la solapa como primer recursos formal para la radicalización del medio y la conjunción plegar/desplegar como interés por la apertura del tiempo y el espacio, lo cual supuso una expansión de la libreta basada en las premisas de construir mapas.

El profesor Salvador Haro indica que “cuando el libro se presenta como obra de arte se separa a menudo de su estructura y función originales, permitiendo al artista usar las páginas, que ya no están sujetas a las reglas de la lectura como un espacio de creación.”⁴². De hecho, yo ya venía entendiendo las libretas



Prueba n°20. Dos caminos-libretas cerradas. (2019).



Prueba n°21. Dos caminos-libretas abiertas. (2019).

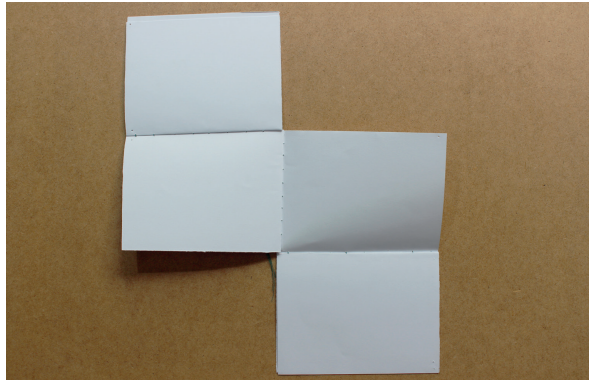


Prueba n°22. Dos caminos-libretas horizontales. (2019).

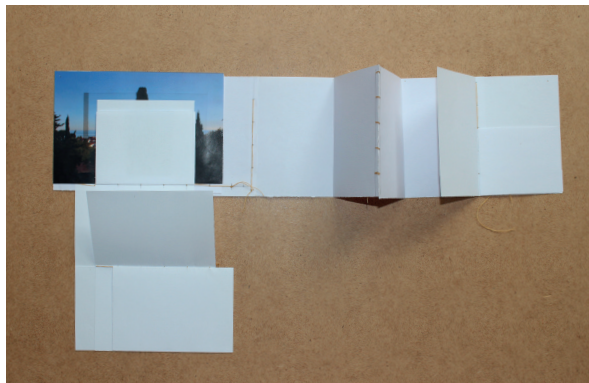
40 BOURRIAUD, Nicolas. et. al., *op. cit.*, p. 16.

41 CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Madrid: Siruela, 2015. p. 152.

42 HARO GONZÁLEZ, Salvador. *Treinta y un libros de artista: una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado*. Marbella: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo. 2013. p. 13.



Prueba nº23. (2020).



Prueba nº24. (2020).



John Baldessari. *Fable. A sentence of thirteen parts (with twelve alternate verbs)*. (1974).

como piezas únicas y autónomas, para suprimir toda norma establecida de su construcción. Por ello, se partió de la propia estructura básica cuadrangular del formato para ir transformándola y conociendo el funcionamiento de los pliegues, la flexibilidad de las páginas y la encuadernación. Tuve la necesidad de expandir la libreta de su propio espacio para recrear mis recorridos del territorio. Como sigue mencionando S. Haro en Treinta y un libros de artista “los libros de artistas han servido a los artistas como campo de exploración del propio concepto del libro... también para reflejar viajes y derivas”⁴³. Tomando como referencia los desplazamientos desde un punto hacia otro del espacio, quise desplegarlo hacia las diferentes direcciones cardinales que tomaba en el recorrido, recordando que “el mundo se convierte entonces en un inmenso territorio estético, una enorme tela sobre la que se dibuja mientras se anda ...”⁴⁴. Lo interesante, por otro lado, de los mapas y esta forma de montar, es que una vez desplegado, para guardarse se pliega hasta su formato inicial: el formato cuadrangular de la libreta, siendo así una manera fácil de transportar, pero también se despliega el tiempo sobre el espacio recorrido-leído.

Entonces, comencé a realizar pequeñas pruebas sin ningún tipo de representación fotográfica, a desplegar, añadir y coser pliegues, a expandir las libretas de sus propios límites. Esto aproximaba a los códigos fotográficos del fuera de campo, pero traducidos a la libreta como un fuera de libreta, como expansión y autonomía del objeto. George Perec nos da una observación de la construcción del espacio que incorporo en mis montajes: “nuestra mirada recorre el espacio y nos proporciona la ilusión de relieve y de la distancia. Así construimos el espacio: con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha, un delante y un detrás, un cerca y un lejos.”⁴⁵. Es interesante esta observación, ya que no solo se aplica a lo meramente formal, sino que es la experiencia corpórea de conocer y sentir el espacio. Si “caminar es una apertura al mundo”⁴⁶, nos abrimos al espacio y también en el medio, por un sentido cartográfico, secuencial y experiencial, añadido al montaje, que Serguéi Eisenstein lo define como “una unión fundamental entre film y ensamble arquitectónico”⁴⁷. Por ello, insisto en apelar a un construir del camino no solo meramente representacional, sino trabajando desde el propio montaje de la obra.

43 HARO GONZÁLEZ, Salvador., *op. cit.*, p. 43.

44 CARERI, Francesco., *op. cit.*, p. 156.

45 PEREC, George., *op. cit.*, p. 123.

46 LE BRETON, David / CASTIGNANI, Hugo. *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela, 2015. p. 7.

47 BRUNO, Giuliana., *op. cit.*, p. 32.

Seguí, así, indagando en las posibilidades de los pliegues. Y llegué a los pliegues a modo de acordeón, que se acercan a lo que se denomina *foldout book* o libro desplegable⁴⁸, un tipo de libro que se desplegaba, muy cercano a lo que estaba yo elaborando. Como referencias contemporáneas y conocidas encuentro *Every Building on the Sunset Strip* (1966), en el que expande una vista panorámica de una calle, y *Ducth Details* (1971) ambas obras de Ed Ruscha, que se trata de una libreta en posición horizontal cercano a lo panorámico; y *Fable. A sentence of thirteen parts (with twelve alternate verbs)* (1977) de John Baldessari, en la que expande en forma de acordeón también para construir el relato. Más concretamente, cada relato. Esto me lleva a atender lo que dice Ulises Carrión de que “cada página [y libreta] es creada como un elemento individual de una estructura en la que tiene una función particular que cumplir”⁴⁹. Mis piezas son totalmente autónomas conceptual y formalmente, pues se adecuan específicamente a cada recorrido marcado.



Ed Ruscha. *Every Building on the Sunset Strip*. (1966).

Como resultado de todas estas pruebas, se realizó la prueba *Casa de Espiritualidad María Reparadora. 16 de junio de 2019*, en la que albergamos todo lo mencionado. Esta ilustración nos muestra la expansión del recorrido a través de la fragmentación de la imagen. De este modo, la libreta cobra sentido de objeto y como arquitectura del propio recorrido. Este montaje se puede examinar como plano y arquitectura de un recorrido: como diría Nicolas Bourriaud, “el plano se hace caminando”⁵⁰.

Se visualiza la parte inferior como suelo, la parte superior como el cielo, y la dirección tomada en el recorrido hacia la derecha en el espacio físico. Se visualiza el trayecto como plano del espacio, y al exponerla de forma expandida se acerca a lo que se conoce como libro-objeto, en el que solo se examina como objeto y no su secuencialidad. Como referencia al libro atendiendo como objeto escultórico, me fueron útiles las referencias de Marcel Duchamp con *Boîte en Valise* (1935-1940), y Marcel Broodthaers con *Pense Bête* (1963).

Por último, la obra ya mencionada de *Casa de Espiritualidad María Reparadora. 16 de junio de 2019* se enmarco trazando la forma de la libreta-recorrido desplegado, pero de esta forma se hacía imposible

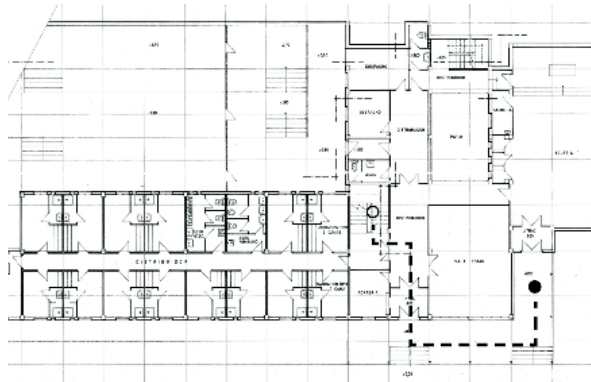


Casa de Espiritualidad María Reparadora. 16 de junio 2019. (2020).

48 SERRANO SÁNCHEZ, M., *op. cit.*, p. 199.

49 CARRIÓN, ULISES. *El nuevo arte de hacer libros*. Revista Plural. México 1975. p. 41.

50 BOURRIAUD, Nicolas. et al., *op. cit.*, p. 18.

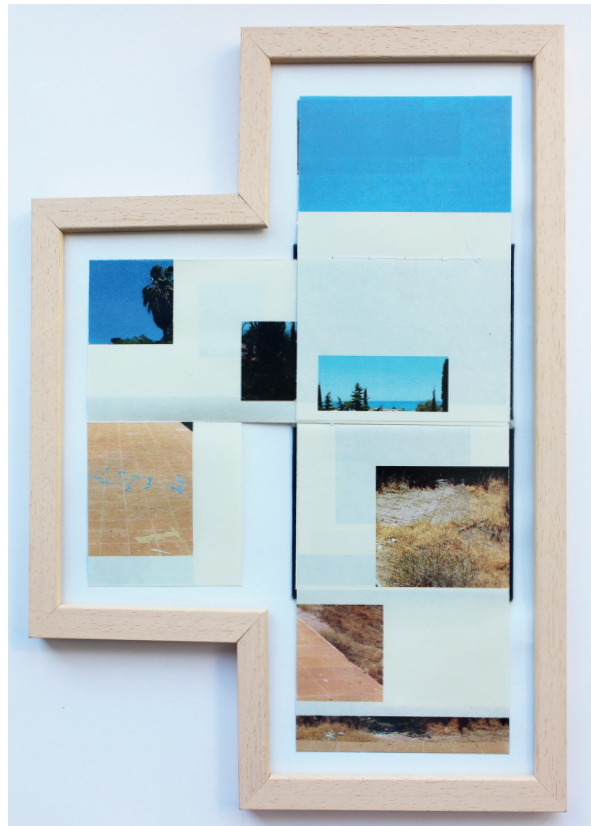


Representación del recorrido trazado en un mapa del edificio. (2020).



Marcel Duchamp. Boîte en Valise. (1941).

la lectura de esta. Por lo que, se necesitaba investigar sobre las posibilidades que se encontraban para su modo de exponer adecuada, y que se resolverá en el siguiente apartado.



Prueba nº25. Enmarcado de Casa de Espiritualidad María Reparadora. 16 de junio 2019. (2020).

PLANTA 2, cielo

La última planta, la Planta 2, se alcanzó en el último período de la realización del proyecto. Hay una doble evolución en el proyecto: el proceso teórico-conceptual del mismo, y una evolución personal ligada al tiempo-espacio de ese lugar y a la apertura al cielo como metáfora. En el final de cada uno de los recorridos-libretas y del propio proyecto se trata del cielo, tanto en su forma plástica como conceptual, el cielo como liberación y última instancia de este trabajo procesual. Se atenderá a continuación a la resolución de los problemas plásticos que ello implica y se buscará un modo de solución expositiva, aunque en este caso de forma virtual por las circunstancias acaecidas por el COVID-19.

Así, en este último episodio del proyecto repasé el concepto de reconstruir al estudiar la toponimia del lugar, María Reparadora, en el que la raíz de Reparadora es *reparar* y que viene a significar: arreglar algo que está roto o estropeado⁵¹. Tiene una directa conexión con el concepto que llevo tratando en este proyecto, el de reconstruir la ruina, el recorrido y la imagen. Además puede atender también a la reconstrucción de mis propios recuerdos en el espacio. Celeste Olalquiaga define el concepto de remembranza como “un recuerdo penetrante y fragmentario que puede guiar la percepción hacia archivos ocultos de nuestras memorias individuales, donde las experiencias son acumuladas como míticas y atemporales.”⁵² La remembranza en mi caso, pues, la articulación visual de este espacio en “reconstrucción” a partir de las imágenes de mi memoria, y que se encuentra ligada al concepto de fragmento espacio-atemporal tal y como lo vengo enfocando en mis libretas.

Es aún más interesante observar el origen etimológico de reparar en latín, y es *reparare* en el que comparte raíz con la palabra restaurar. De otra manera, restauro el edificio-convento al utilizar de nuevo y de otra manera el espacio como lugar de retiro espiritual. En este lugar vengo a reflexionar y a relajarme, llegando como a un estado de meditación. Esto produce un salto temporal al devolverle al lugar su funcionalidad meditativa original. La de edificio destinado a Casa de ejercicios y prácticas religiosas. Por lo tanto, se produce una anacronía al yo ejercer de manera laica y personal dichas prácticas dentro del edificio, al realizar dichas prácticas fuera de la temporalidad del espacio-ahora. Estos paseos y su estado espiritual tienen que ver con el peregrinaje ya que en palabras de David Le Breton “el peregrino



Libreta expandida. Casa de Espiritualidad María Reparadora. 7 de junio de 2019. (2020). Para visualizar la utilización del cielo en la parte superior de la libreta.

51 Definición de la R.A.E. Disponible en: < www.rae.es > .

52 OLALQUIAGA, Celeste. *El reino artificial: sobre experiencia kitsch*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. p. 58.

abandona la seguridad del hogar y su pueblo para acudir a su santo lugar, un lugar santificado a sus ojos por la presencia divina.”⁵³, “pero lo mas común es que sea una búsqueda de lo sagrado, es decir, de la constitución de una temporalidad y una experiencia íntima.”⁵⁴. En efecto, buscando el exterior y huir de lo establecido, este lugar ha venido siendo mi particular espacio de retiro.

Las reiteradas visitas produjeron en mí el sentimiento de que este lugar era mío. Conocía cada rincón del edificio y hacía un seguimiento de que estuviese como la última vez que lo visite. Me retrataba como la protectora de este lugar sagrado. Por otro lado, al regresar tantas veces, con la repetición de documentar una y otra vez los mismos recorridos, observé que para realizarlos seguía un patrón. La curiosidad de saber el significado de la palabra patrón, me llevó a una sorpresa:

Patrón⁵⁵

1. *m. y f. Defensor y protector.*
2. *m. y f. Santo titular de una iglesia.*
3. *m. y f. Santo elegido como protector de un pueblo o congregación religiosa, profesional o civil.*
8. *m. Modelo que sirve de muestra para sacar otra cosa.*

Surgió así un entrecruzamiento de significados, por un lado de la repetición formal del proyecto, y por otro, como patrona del edificio.

Volviendo a las libretas desplegadas, al relacionarlas con las connotaciones religiosas del lugar, observé que tenían cierta familiaridad con los retablos religiosos, ya que se trata de estructuras arquitectónicas y escultóricas. El retablo, al igual que mis libretas contenía una narración seriada de un relato, bíblico en su caso, que se visualizaba al desplegar sus tablas, y por otra parte, se podían cerrar para su fácil transporte. Esta aproximación surgió observando el tríptico *El Jardín de las Delicias* (1503-1515) de El Bosco, en el que se narra el relato tanto cuando esta plegado como desplegado.



El Bosco. *El jardín de las Delicias*. (1503-1515).



Casa de Espiritualidad María Reparadora. 16 de junio de 2019. 2ª Edición. (2020).

53 LE BRETON, David / CASTIGNANI, Hugo., *op. cit.*, p. 100.

54 *Ibid.* p.100.

55 Definición de la R.A.E. Disponible en: < www.rae.es >.

En cuanto a la composición de la libreta, el cielo aparece en la parte superior como otro elemento más de la composición, pero tiene grandes connotaciones tanto personales como con el espacio. Aparece en todas las libretas como última página y alude a lo expandido y elevado. Lo utilizo como el fondo y en la parte superior de la libreta, de forma elevada, ocupando gran parte de la página u ocupándola en su totalidad, usándolo como último plano de color azul de la transición de las páginas de la libreta. Como dijo Aristóteles en su texto “Acerca del cielo”: “[el cielo] que no tiene límite, sino que es él es más bien el límite de las cosas”⁵⁶. Es decir, al elevar la mirada hacia arriba, el cielo se encuentra en cualquier lugar, abarcando todo. Se trata de un elemento de la naturaleza, que no está a nuestro alcance, y que siempre ha sido motivo de estudio desde la prehistoria hasta nuestros días, con connotaciones religiosas y místicas, y reflejadas en el arte. Encuentro varios artistas contemporáneos como Robert Morris en *Observatory* (1977) y Nancy Holt en *Tuneles de Sol* (1976) que me interesan por la conexión y relación del cielo y la tierra, ya que de forma conceptual me acerco a dichas relaciones con lo terrenal y lo cósmico al realizar los vanos sobre el papel.



Nancy Holt. *Tuneles de sol*. (1976).

32

Por otro lado, observando las propias multitemporalidades del lugar, podemos seguir recordando a Aristóteles: “abarca todo el tiempo y todo su infinitud en su duración, que ha tomado dicha determinación del hecho de existir siempre, inmortal y divino.”⁵⁷ Al leer estas palabras de Aristóteles, comencé a pensar el cielo como un plano atemporal e infinito. Además, utilizaba el cielo como plano de color y surge una tensión entre dicha imagen como “frontal y sin profundidad, sin duración, sin interés narrativo o simbólico.”⁵⁸ al simplemente fotografiar un pequeño trozo de color azul poniendo en evidencia su bidimensionalidad de la imagen, pero a su vez, en su condición de representación celeste sería “inmensamente profundo en lo temporal, de una profundidad que el ojo puede captar mediante la reflexión.”⁵⁹. Esta última referencia tiene que ver, a su vez, con la obra de Thomas Ruff de *Stars* (1990), donde se enfatiza su bidimensionalidad. Esta utilización del color azul también me recordaba a *International Blue Klein* (1962) de Yves Klein, y su obsesión por la carga mística de dicho color.



Thomas Ruff. *Stars*. (1990).

56 ARISTÓTELES. *Acerca del cielo*. *Meteorológicos*. Madrid: Gredos, 1996. p.107.

57 *Ibid.* p. 88.

58 CHASSEY, Éric de,/ FERNÁNDEZ LERA, Antonio. *Planitudes : historia de la fotografía plana*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009. p.15.

59 *Ibid.* p. 191.

En este sentido, al buscar los significados y posibles relaciones con lo espiritual y lo psíquico del color azul, leo que suele “identificarse, en distintas religiones y tendencias espiritualistas, con la necesaria indiferencia imperturbable del alma hacia la fugacidad de su continente (en lenta, centrípeta, constante y tranquila evolución hacia el infinito y la eternidad)”⁶⁰. Exactamente las connotaciones espirituales propias del territorio anteriormente, y las que practico con este proyecto: me encuentro de retiro y busco esa elevación y liberación de mi alma a través de la búsqueda del cielo en mis relatos de recorridos. En cuanto a referentes formales del cielo y la repetición, me han interesado Alfred Steiglitz con su serie *Equivalencias* (1923-1935), Sol Lewitt con *Sunrise & Sunset at Praiano* (1980) y Alec Finlay con *Wind Blown Cloud* (2003).

Esta distinción tanto teórica como formal que vengo explicando surgió de un interés en especial sobre el cielo como el punto álgido inalcanzable e infinito, que apela indirectamente, con la suscitación por parte de las religiones de trascender a una liberación del alma hacia el paraíso. Esta elevación como resultado final del trayecto, el cielo, articula, pues, una metáfora de ascensión en busca de armonía y liberación personal.

En este momento, me aferré a la idea de la libreta como objeto de “transparencias” formado por capas

60 SANZ, Juan Carlos / GALLEGO GARCÍA, Rosa. *Diccionario del color*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2001. p. 128.



Detalle *Casa de Espiritualidad María Reparadora*. 16 de junio de 2019. (2020).



Yves Klein. *International Blue Klein*. (1962).



Alfred Steiglitz. *Equivalencias*. (1923 - 1935).



Sol Lewitt. *Sunrise & Sunset at Praiano*. (1980).

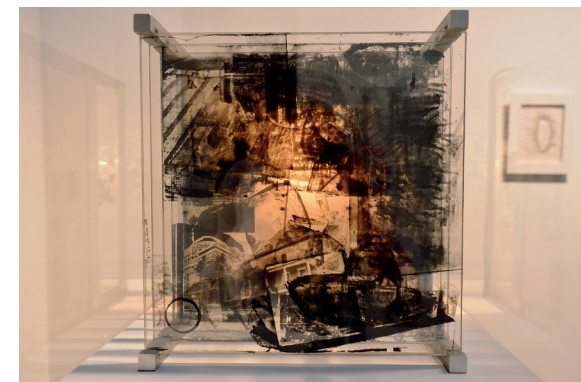


Alec Finlay. *Wind Blown Cloud*. (2003).

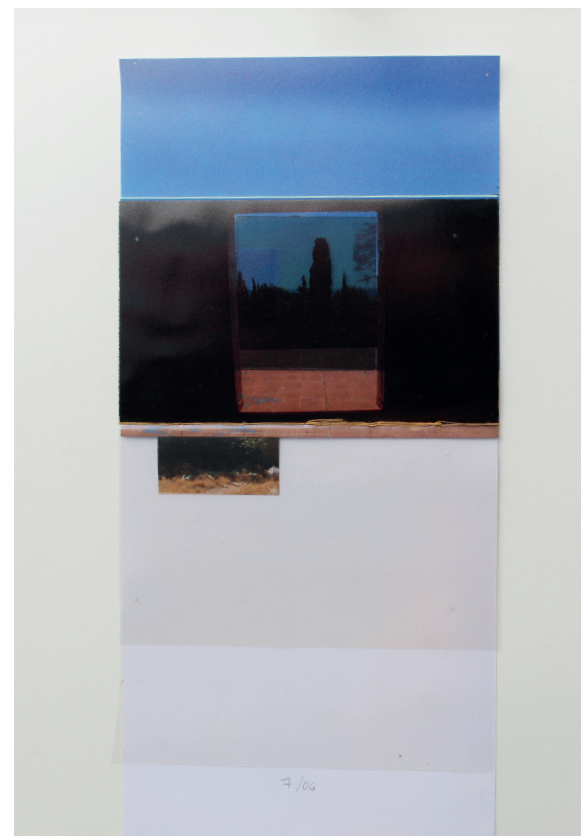
que puedo ir desmembrando, iniciando la utilización del papel vegetal, al querer enfatizar de manera plástica el atravesar un vano pero más aún el atravesar las capas de dicha pared que se atraviesa. El papel como grosor y pared del propio espacio, fue un aspecto que mencionamos en el anterior apartado, pero que ahora es formalizado adecuadamente.

Para tratar la libreta por capas, tuve como referencia a Lucy Raven con *The Deccan Trap* (2015), una obra que, a partir del collage y el vídeo, utiliza los recortes como capas que va excavando. Me fue muy útil para utilizar la página como capa y, con la referencia de las piezas de Dieter Roth con su pieza infinita *Kinderbuch* (1954-1957), Daniel Buren con su *Repertoire* (1998) y Bruno Munari por la utilización de varios papales para crear un juego visual y plástico, para romper formalmente con la forma cuadrangular del papel. Además, la obra de Robert Rauschenberg llamado *Shades* (1964), acabó por decidirme por la utilización de papeles con menos gramaje y papeles vegetales para la yuxtaposición de planos de colores para representar la expansión, la duración, y que se dejase entrever el cielo como fondo y fin de todo. Con ello formaba heterocronías a partir de la transparencia de la imagen y multi-espacios por la superposición de diferentes imágenes. A la hora de observar las libretas abiertas, en las que se diferenciaba el cielo y el horizonte, recordaba los campos de color de Mark Rothko, y su relación del arte con lo sagrado.

34



Robert Rauschenberg. *Shades*. (1964).



Prueba n°26. Papeles vegetales. (2020).



Dieter Roth. *Kinderbuch*. (1954-1957).



Detalle *Casa de Espiritualidad María Reparadora. 16 de junio de 2019. 2° Edición*. (2020).

A lo largo de todo este proceso, tras fotografiar el espacio, imprimía las fotografías y las pegaba sobre mi soporte libreta. Pero, cuestionando el acabado de estas, decidí probar a montar dichas fotografías en *InDesign*. El resultado fue más satisfactorio, quedaban una impresiones limpias y perfectas. Con este modo de hacer, me acercaba mucho a las prácticas que realizaban los diseñadores editoriales, lo cual era razonable, ya que me encontraba diseñando, maquetando, montando y cosiendo mis propias libretas. Y algo también interesante de esta manera de trabajar, es la capacidad para reproducir en serie mis producciones. A partir de este momento, realizaba bocetos de las diferentes libretas y realizaba pruebas editadas de ellas.

Paralelamente a la mejora en la producción de las libretas, me planteé el tipo de ellas que tenía que adecuarse contextualmente al espacio. Es decir, tomé la decisión de acercarme a ciertos manuscritos o biblias, ya que estaba enfocada en el estudio de una Casa de Espiritualidad. De manera anacrónica, crear libretas que se acercasen a las biblias, ya en la utilización del papel, y a la tipografía en la cubierta de la libreta. Por ello, me conciencí en la búsqueda de dichas características, y localicé lo que se denomina Papel de Biblia. Se trata de un papel muy fino pero resistente y con transparencia media, usado específicamente para la fabricación de biblias. Pero, tras la situación acontecida del COVID-19 y el elevado coste del papel no pude adquirirlo, así que, probé un papel parecido en sus características, y el proyecto aumentó en calidad conceptual, visual y plástica: un papel de color crema como al de las biblias antiguas, y con un gramaje de 70 grs. con la suficiente transparencia que necesitaba. En cuanto a la cubierta, adquirí un forro de piel sintética de color azul marino para que todas fuesen encuadernadas con él. Y por último, para el título y subtítulo de cada una de las libretas, la tipografía a elegir fue Times New Roman. El título trataba del propio edificio junto con la fecha de cada recorrido, en el que se incluye la hora transcurrida del inició y el final, y por último, lo que denomina como pasos. Dichos pasos no son los que he dado en el espacio físico, sino los de las páginas que se encuentran en la libreta: lo denomino pasos ya que el pase página es la reproducción de ello.

Al seguir con la producción de las diversas libretas, volví a retomar a Richard McGuire en el sentido de que, la reiterada producción de las mismas sobre un mismo sitio pero en diferentes tiempos, y su múltiple relación, ya que no dejaba de repetir ciertos patrones y formas narrativas de ejecutar viñetas-fotografías, la forma de atravesar los vanos y sus perforaciones, etcétera, todo se encontraba conec-



Detalle de la portada y título de la libreta *Casa de Espiritualidad María Reparadora*. 23 de mayo de 2019.



Richard McGuire. *Here*. (2014).



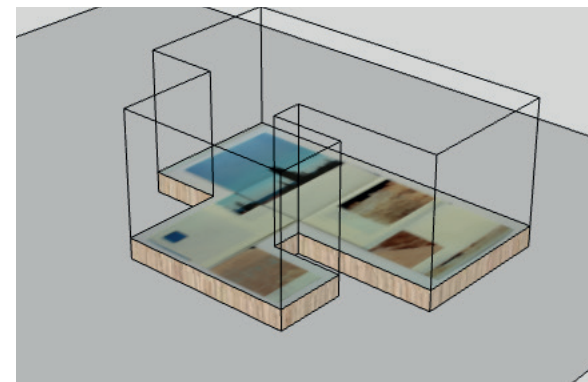
Detalle transparencias con papel vegetal *Casa de Espiritualidad María Reparadora*. 7 de junio de 2019. (2020).

tado y se sucedía a la misma vez en bucle y atemporalmente, y se seguirá sucediendo en cada visita y producción de una nueva libreta. Todo esto en cierto modo coincidía con la página que muestro más arriba del citado cómic *Here* (2014) de Richard McGuire, cuando un mismo suceso se repite en diversas temporalidades, es la que todas acaban conectándose y que se completan unas con otras.

Por otro lado, entiendo interesante apreciar mi proyecto como puramente procesual en el tiempo. Se trata de objetos y lugares con sus límites espaciales, pero que temporalmente puede ser infinito y mezclado entre sí, pues cada uno de los vanos alberga otras libretas en potencia, y cada visita podría ser otra nueva libreta que recorre y explora dicho espacio junto con el paso del tiempo. Es un proyecto en espacio-tiempo en potencia con este territorio, y que puede no cerrarse nunca. Me recordó a la obra ya citada de Tacita Dean de *Teignmouth Electron* (2000).

Una vez realizadas mis libretas, vino la problemática del modo de exponerlas. El proyecto se dividía en dos, junto con sus dos formas de exhibición. La primera era el contenido de la libreta, es decir, la que conformaba el recorrido; y la segunda, la libreta desplegada como libro-objeto. El libro-objeto se pensó presentar sobre una vitrina de cristal, pero que imitará el patrón del recorrido de la libreta. Se trataría de la construcción atípica y autónoma de una vitrina y la construcción arquitectónica de un nuevo espacio, la libreta en sí, moldeando así el paseo. De cualquier modo, para contemplar el contenido de la libreta, no se puede exponer la libreta ya que no se debe ni tocar ni pasar página el espectador, y se encontraba dentro de la vitrina.

Por ello, jugando con los niveles de ficcionalidad y reproducibilidad de la propia libreta, a modo de facsímil o fotogramas, se fotografiaría cada una de las páginas y, a la manera de Juan del Junco con *Never-Ending Handbook* (2018), veríamos todos los pases de página, en tantos ejemplares como fuesen necesarios, produciéndose así la narratividad secuencial de la obra. En una primer planteamiento, esta colocación independiente de las páginas se ubica en un cuadro imitando la forma de la vitrina, y su propia lectura sería acorde al recorrido realizado tanto en el espacio como en la propia libreta. Por lo tanto nos encontraríamos un marco contenedor de un recorrido espacial. Esta forma de enmarcar una pieza tiene como referencia a Florencia Rojas en su proyecto *Un incendio en el subsuelo* (2019).



Modelo de exhibición sobre vitrina de cristal.



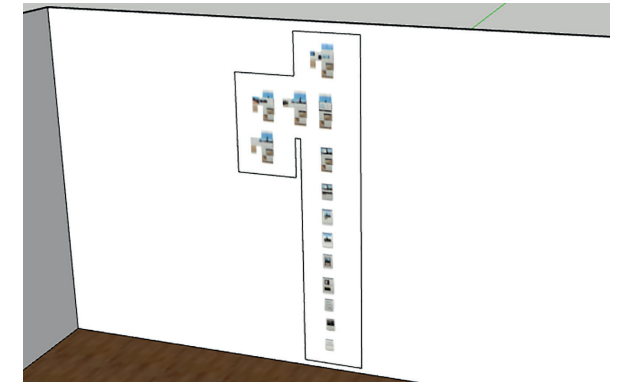
Juan del Junco. *Never-Ending Handbook* (2018).



Florencia Rojas. *Un incendio en el subsuelo*. (2019).

En cuanto a los planos representacionales nos encontramos con tres niveles que explican su modelo de exposición y la propia representación del proyecto, cerrando así el mismo. El primer nivel se trata del paso físico en el espacio; como segundo nivel nos encontramos con la representación de dicho paso físico traducido en el pase de páginas de la libreta; y por último, su reproducción en el espacio expositivo para su lectura secuencial. Para ello, la búsqueda de narración secuencial nos introduce a un replanteamiento de la lectura narrativa del pase de página, realizando así facsímiles necesarios para que haya tantos ejemplares como pases de páginas. Por lo que, se recrea en grandes paneles cada uno de los recorridos y su propia narraciones temporales.

Como conclusión de la realización de este proyecto, quisiera indicar que no lo interpreto como un trabajo finalizado sino en *progreso*, ya que me interesa seguir desarrollándolo. Además, me gustaría investigar en nuevas posibilidades técnicas y conceptuales en la construcción de libretas, ya que pienso que se me abre una amplia línea de trabajo tanto conceptual como teórica a la hora de desarrollar otros proyectos en formato libreta. Por otro lado, los conocimientos adquiridos durante el desarrollo del proyecto tanto teóricos como plásticos han superado mis expectativas iniciales, sitiéndome, como digo, muy ilusionada en continuar desarrollando un discurso artístico que atienda a las inquietudes y modos expuestos en esta memoria. Por otro lado, no puedo dejar de indicar que el resultado del proyecto me habría resultado más interesante de haber podido exponerlo de forma física y no virtual. Asimismo, también me habría resultado más satisfactorio haber producido un mayor número aún de piezas, pero la difícil adquisición de materiales durante la cuarentena dado el COVID-19, ha dado como resultado las actuales cinco piezas que conforman este Trabajo de Fin de Grado. Por último, agradecer todos los conocimientos transmitidos, el esfuerzo y paciencia a mi tutor Carlos Miranda Mas, ya que sin él este proyecto no hubiese sido el mismo.



Modelo de exhibición a modo de facsímiles para su secuencialidad.

4. Presupuesto

Libretas	37,04 €
Impresión	337 €
Trípodes	36,99 €
Cinta de carroceros	3,20 €
Cutters	1,66 €
Papel Coral Book Ivory 70grs (2 resma)	61,70 €
Herramientas de encuadernación	72 €
Bibliografía	187 €
Cristal antirreflejo	10 €
Reproducción facsímil para la exhibición del total de las libretas	330 €
Vinilos de corte adhesivo	60 €
Transporte	150 €

TOTAL 1283, 39 €

5. Cronograma

	ABR 2019	MAY 2019	JUN 2019	JUL 2019	AGO 2019	SEP 2019	OCT 2019	NOV 2019	DIC 2019	ENE 2020	FEB 2020	MAR 2020	ABR 2020	MAY 2020	JUN 2020	JUL 2020	AGO 2020	SEP 2020
<i>Planta 0</i>																		
<i>Planta 1</i>																		
<i>Planta 2</i>																		
<i>Memoria</i>																		

6. Bibliografía

Libros

- ALPHEN, E.J. *Escenificar El Archivo. Arte Y Fotografía En La Era de Los Nuevos Medios*. Ediciones Universidad Salamanca, 2017.
- AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Editions Galilée, 2003.
- ARISTÓTELES. *Acerca del cielo. Meteorológicos*. Madrid: Gredos, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México D.F: FCE - Fondo de Cultura Económica, 2012.
- BAL, Mieke. *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, 2016.
- BENJAMIN, Walter / WEIKERT, A.E. / BOLÍVAR ECHEVERRÍA. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F: Itaca, 2003.
- BENJAMIN, Walter, and José Muñoz Millanes. *Sobre la fotografía*. 3a ed. Valencia: Pre-Textos, 2007.
- BERGER, John / BLOMBERG, S / BERAMENDI, Justo G. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. et al. *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac, 2008.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London: Verso, 2002.
- BUSTAMANTE, Jean-Marc / ALBERTO MARTÍN / VICTORIA DEL VAL / CRISTINA ZELICH. *Jean-Marc Bustamante [exposición]: Private Crossing : [Centro de Arte de Salamanca. 31 Enero - 30 Marzo, 2003]*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca : Consorcio Salamanca 2002, 2003.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.
- CARRIÓN, ULISES. *El nuevo arte de hacer libros*. Revista Plural. México 1975.
- CHASSEY, Éric de / FERNÁNDEZ LERA, Antonio. *Planitudes: historia de la fotografía plana*. 1ª ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.
- COROMINES, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3ª ed. muy rev. y mejorada, 8a reimp. Madrid: Gredos, 1997.
- DEAN, T. *Teignmouth electron*. México: Alias. 2012.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento : estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. [2a ed.]. Barcelona: Paidós, 1994.
- DURANTE ASENSIO, Isabel / GARCÍA ALARCÓN, Ana / HERNÁNDEZ, Miguel Angel. *Contratiempos: gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*. Murcia: CENDEAC. Print.
- FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica: una selección de textos*. 1ª ed., 5a reimpr. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- GAUTHIER, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. 4a ed. Madrid: Cátedra, 2014.
- GUASCH, Anna María. *Arte y archivo: 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2011.
- HARO GONZÁLEZ, Salvador. *Treinta y un libros de artista: una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado*. Marbella: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2013.

- HEBERT, F.(coord.). *La genealogía del cristianismo: ¿origen de Occidente?*. México, Conaculta, 2000.
- LE BRETON, David / CASTIGNANI, Hugo. *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela, 2015.
- LAPAYESE, Concha / GAZAPO DE AGUILERA, David. *La construcción del paisaje -- : entre la interioridad y la exterioridad*. Navarra: DAPP Publicaciones Jurídicas,, 2009.
- MADERUELO, Javier / MARTÍN DE ARGILA, María Luisa. *La construcción del paisaje contemporáneo : Noguchi, Smithson, Long, (...) : [exposición]*. Huesca: CDAN, 2008.
- MAFFEI, Giorgio / PICCIAU, M /MARINI CLARELI, M.V. *Il libro come opera d'arte = The book as a work of art : avanguardie italiane del Novecento nel Panorama Internazionale = the Italian avant-Gardes in the Twentieth Century as part of the international panorama*. 1ºst repr. Mantova: Corraini, 2008.
- OLALQUIAGA, Celeste. *El reino artificial: sobre la experiencia kitsch*. Barcelona:Gustavo Gili, 2007.
- PEREC, Georges. *Especies de espacios*. París: Éditions Galilée, 1974.
- PUELLES ROMERO, Luis. *La llave de los campos: una introducción a la estética del siglo XX*. Málaga: Fundación Picasso, 2002.
- ROYOUX, Jean-Christophe / DEAN, Tacita / WARNER, Marina /GREER, G. *Tacita Dean* . London: Phaidon, 2006.
- SANZ, Juan Carlos / GALLEGO GARCÍA, Rosa. *Diccionario del color*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2001.
- SHINER, Larry. *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.
- SHORE, Stephen. *Lección de fotografía*. London: Phaidon Press, 2009.
- SMITHSON, Robert. *Hotel Palenque: 1969-1972*. México: Alias, 2011.
- SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- SONTAG, Susan / GARDINI, Carlos / MAJOR, Aurelio. *Sobre la fotografía*. 1a ed., 7a reimp. Barcelona: Debolsillo, 2014.
- SOURIAU, Étienne / GRASA Ismael / CASTRO FLÓREZ Fernando. *Diccionario Akal de estética*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 1998.
- STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- SOULAGES, François. *Estética de la fotografía*. 1ªa reimpr. Buenos Aires: La Marca,, 2010.
- TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. 9ªed. Madrid: Rialp, 2008.
- VALLADO MENÉNDEZ, J.M. *Manual de encuadración*. Imprenta Love. Alarcón, Gijón, 2003.
- WERT ORTEGA, Juan Pablo / RECCHIA, Francesca / POLAROID STAR / IVARS, Joaquín. *Una historia improbable. Preiswert*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2008.

Catálogos

- DOBKE, Dirk. *Dieter Roth in print: artists' books*. New York: Zucker Art Books,, 2006.
- JOHNSON, Robert Flynn / STEIN, Donna. *Artists Books in the Modern Era 1870-2000: the Reva and David Logan Collection of Illustrated Books* San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 2001.
- MATTÁ-CLARK, G / MOURE, G. *Gordon Matta Clark [exposición]*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.
- PLISSART, Marie-Françoise / VON BERG, Jean / HAUMAN, Anne / SMAGGHE, Brigitte / PEETERS, Benoît / DANNEELS Véronique / DERRIDA, Jacques. *Droit de regards*. Bruxelles: les Impressions nouvelles, 2010.

Cómics

- FERRIS, Emil / MENESES VILAR, Montse. *Lo que más me gusta son los monstruos*: libro primero. Barcelona: Reservoir Books, 2018.
- MAZZUCHELLI, David. *Asterios Polyp*. Madrid: SinSentido, 2010.
- MCGUIRE, Richard. *Aquí*. Barcelona: Salamandra, 2015.
- WARE, Chris. *Building stories*. New York: Pantheon Books, 2012.
- WARE, Chris. *Rusty Brown*. Reservoir Gráfica, 2019.

Artículos

- ALLIEZ, E. Mackay,R.. *Gordon Matta-Clark: Somewhere Outside the Law*. Journal of visual Culture. 2016. [Consulta: 25de junio de 2019].
- ADLER, J. *Estética de la ruina: la potencia de los vestigios en el arte contemporáneo*. Intex, Revista de Arte Contemporáneo. Volumen N°5. Junio 2018. Disponible en: <http://scielo.senescyt.gob.ec/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2477-91992018000100092> [Consulta: 17 de abril de 2020]
- ANTÓN, J.E. y GÓMEZ, A. *Libros de artista. Un género que renueva el mundo visual*. Psicología y anatomía de la creatividad. Munich: Instituto Cervantes de Munich. Disponible en: <<http://www.scribd.com/doc/3928728/Librode-Artista>> [Consulta: 22 de abril de 2020].
- BAL, Mieke. *El tiempo que se toma*. Revista Contranarrativas, nº0. Disponible en: < <https://www.um.es/artlab/index.php/revista/the-time-it-takes-el-tiempo-que-tarda/> > [Consulta: 30 de agosto de 2019]
- BRAVO, Eduardo. *Richard McGuire: la vida pasa por Aquí*. Visual: magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación. N°180, 2016, pag. 42-48>. [Consulta: 13 de julio de 2019].
- BREIXO HARGUINDEY, B. *A Haunted house: Here de Richard McGuire a la luz de la espectralidad*. Revista “Cuadernos de cómic” N°9. 2017. [Consulta: 7 de julio de 2019].
- DEPETRIS CHAUVIN, I. *Geografías de autor*. Revista laFuga, nº20. 2017. Disponible en:< <http://2016.lafuga.cl/geografias-de-autor/853>>. [Consulta: 26 de junio de 2019].
- FOUCAULT, M. *Des espaces autres*. Empan 54.2, 2004: 12–19.
- GÓMEZ ALONSO, R. *Fotografía y ruina en el siglo XIX: Búsqueda y Rememoración del tiempo pasado*. Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía, nº 12, 2016. pp. 39-60. Disponible en: <<http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=358&path%5B%5D=307>>. [Consulta: 11 de abril]
- HARO GONZÁLEZ, Salvador. *Edward Ruscha y el libro de artista. El nacimiento del nuevo paradigma*. Estudios sobre Arte Actual. Volumen N°1. Julio de 2013. ISSN: 2340-6062. Disponible en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4347017>> [Consulta: 2 de abril de 2020].
- HARO GONZÁLEZ, Salvador. *El paradigma del libro de artista. El caso de Dieter Roth*. Anuario de Arte y Arquitectura. Volumen N°1 157-184. ISSN: 978-84-16399. Málaga: Universidad de Málaga. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5196421>>. [Consulta: 30 de marzo de 2020].
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Á., M. *El descrédito de la visión*. laFuga, 6.2008 [Fecha de consulta: 2019-06-26] Disponible en: <<http://2016.lafuga.cl/>>

- el-descredito-de-la-vision/326> [Consulta: 26 de junio de 2019].
- MARCHÁN FITZ, Simón. *La disolución del relativismo del gusto*. Anales de Historia del Arte 2008, Volumen Extraordinario 427-446. ISSN: 0214-6452. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2749462>> [Consulta: 13 de enero de 2020].
 - MARZO, J.L. *La ruina o la estética del tiempo*. Universitas, 1989. Nº 2-3 <https://www.soymenos.net/estetica_ruina.pdf> [Consulta: 5 de junio 2020].
 - MELLBY, Julie L. *Your house by Eliasson Olafur and the hole in modern visual narratives*. Princeton University Library Chronicle 69, no. 1 (October 1, 2007): 151–160. <<http://web.b.ebscohost.com.uma.debiblio.com/ehost/detail/detail?vid-0&sid=7173988d-dee3-4>> [Consulta: 28 de septiembre de 2019].
 - MONTES, Vv. *Subvertir el tiempo-cine. Imágenes y memoria en la producción de Chris Marker*. LaFuga,19. 2017. [Consulta: 01 de julio de 2019].
 - PEÑA MÉNDEZ, Miguel. *¿Dónde? ¿Cuándo? Secuencialidad y tiempo*. Nº12. Arte y tiempo. Universidad de Granada. [Consulta: 27 de junio de 2019].
 - POLO PUJADAS, M. *El libro como obra de arte y como documento especial*. Anales de Documentación, 2011, vol. 14, nº 1. Disponible en: <<http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/120151>>. [Consulta: 14 de abril de 2020].

Tesis y trabajos científicos

- ALCARAZ I GONZÁLEZ, Sabina. *El libro de artista*. Universitat Politecnica de Valenciá. Valencia, 2012.
- ALTET GIRBAU, Montserrat. *Sobre el cel. El cel en l'art contemporani*. Universitat de Barcelona. Barcelona, 2007.
- CARO, María. *El relato como irresolución narrativa en la fotografía secuencial. El caso de Adventure Series de Tracey Moffat*. Universidad de Málaga. Málaga, 2015.
- DEL JUNCO, Juan J. *Never-Ending Handbook. Guías de las aves de mi mundo. Conceptual Andalusian*. Universidad de Málaga. Málaga, 2018.
- LINAREJOS Moreno Teva, M. *La ruina como proceso: Robert Overby, Gordon Matta Clark, Francesca Woodman y su legado*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2016.
- MONTALVO, Blanca. *La narración espacial: una propuesta para el estudio de los lenguajes narrativos en el arte multimedia*. Universitat Politècnica de València. Valencia, 2004. Disponible en: <<https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/65152>>.
- SERRANO SÁNCHEZ. M. *¡Pop-up! La arquitectura del libro*. Universidad de Granada. Granada, 2015.
- SOUSA JÚNIOR, M.A. *De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen: Un dilema en la conservación del arte contemporáneo*. Universitat Politècnica de Valencia. Valencia, Noviembre de 2015.

Videografía

- *Des espaces autres*. Michel FOUCAULT. Cercle des études architecturales. 14 de marzo de 1967. Disponible en: <<http://hipermedula.org/navegaciones/michel-foucault-heterotopias-y-cuerpo-utopico-pdf-y-sonido/>> [Consulta: 29 de agosto de 2019].
- *Hotel Palenque*. Robert SMITHSON. Universidad de Utah, Salt Lake City. 1972. Disponible en: <<https://vimeo.com/152594002>> [Consulta: 25 de mayo de 2019].
- La encuadernación. Biblioteca Nacional de España. <https://www.youtube.com/watch?v=0MmqFLmurpQ> [Consulta: 24 abril de 2020].

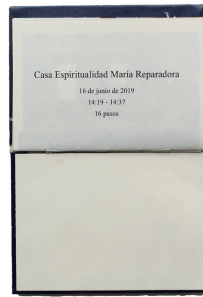
Webgrafía

- *academia.edu*
- *artistsbooks.info*
- *dialnet.com*
- *googleacademico.com*
- *jabega.com*
- *lafuga.cl*
- *museoreinasofia.es*
- *um.es*
- *rae.es*
- *riuma.com*

7. ANEXO: DOSSIER DE LA OBRA



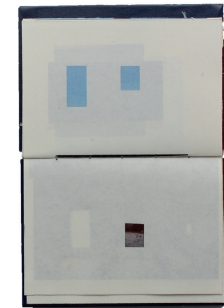
1



2

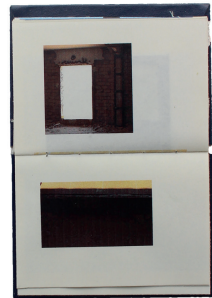


3



4

46



5



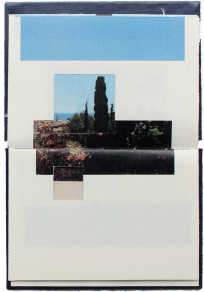
6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18

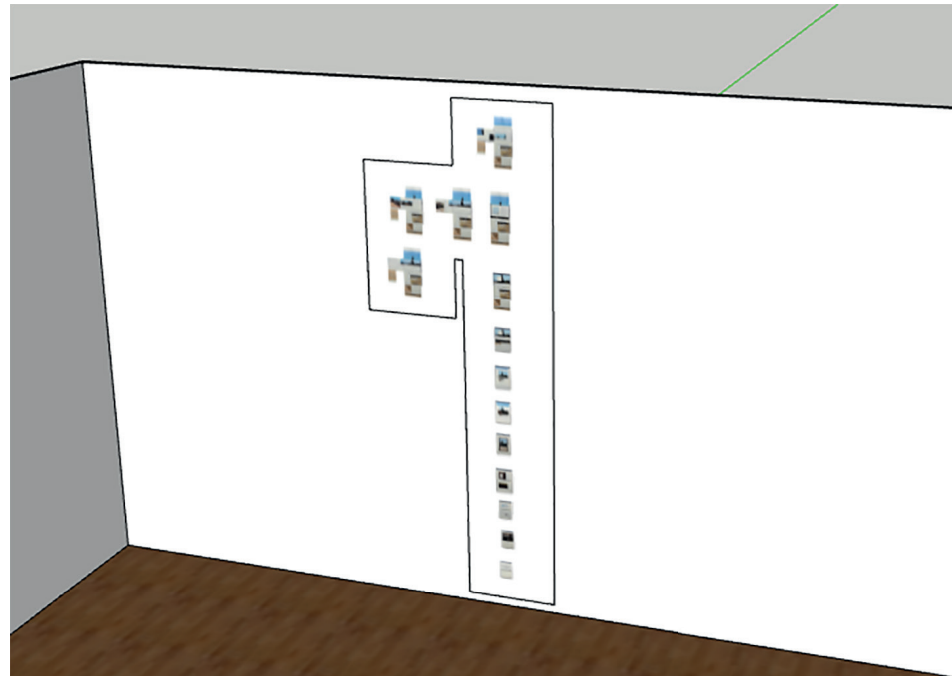


19



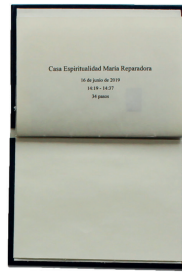
20







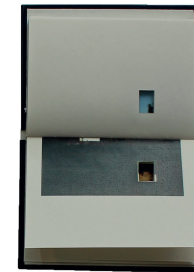
1



2



3



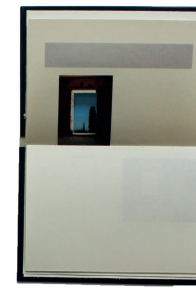
4



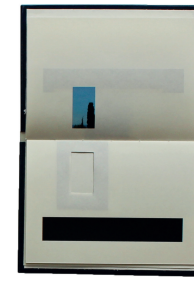
5



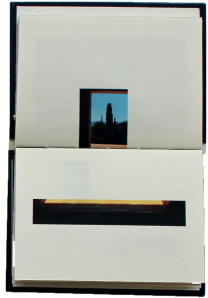
6



7



8



9



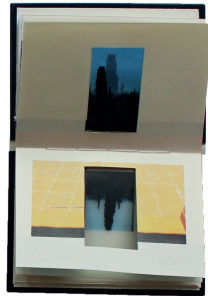
10



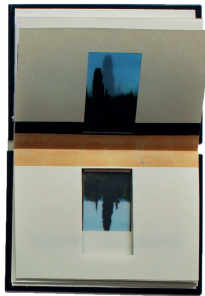
11



12



13



14



15



16

52



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28

54



29



30



31



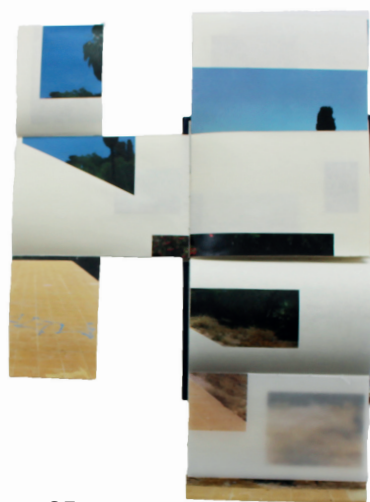
32



33



34



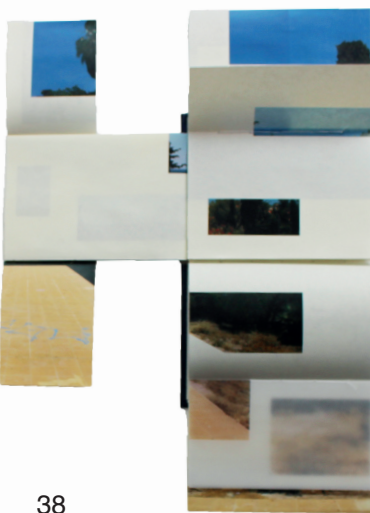
35



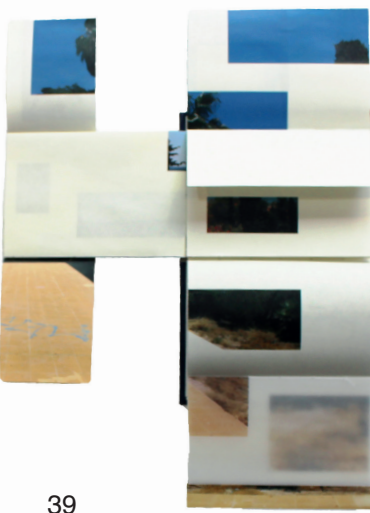
36



37



38



39



40

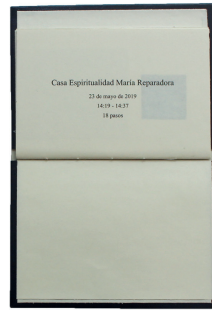
55



Libreta expandida *Casa de Espiritualidad María Reparadora*.
16 de junio 2019. (2020). 2° edición.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

58



13



14



15



16



17



18



19



Libreta expandida *Casa de Espiritualidad María Reparadora*.
23 de mayo de 2019. (2020).



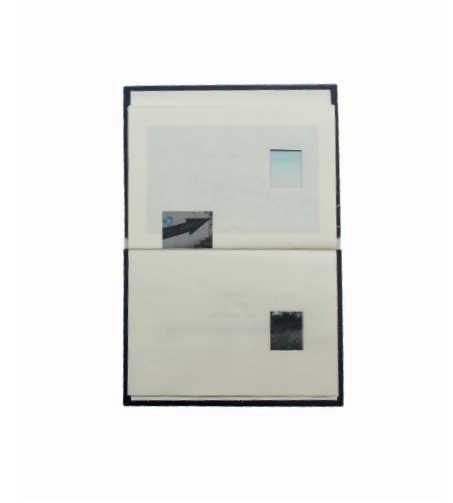
1



2



3



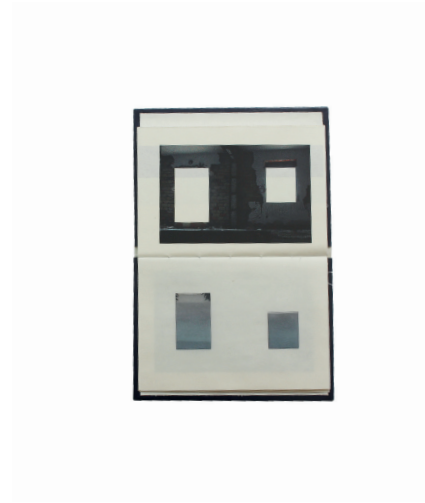
4



5



6



7



8



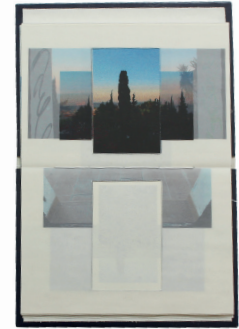
9



10



11

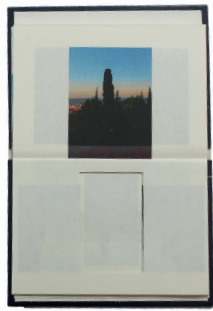


12

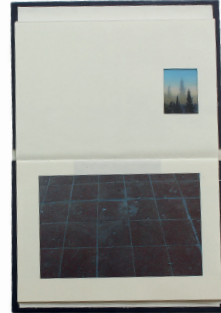
62



13



14



15



16



17



18



19



20



21



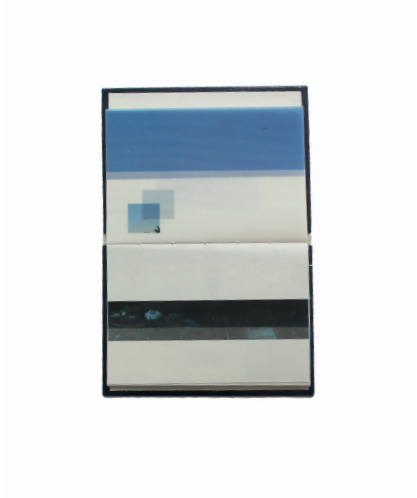
22



23



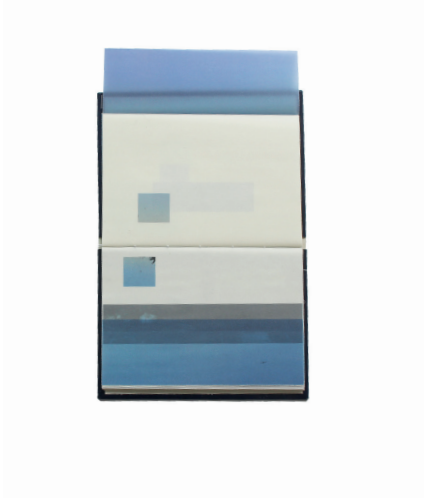
24



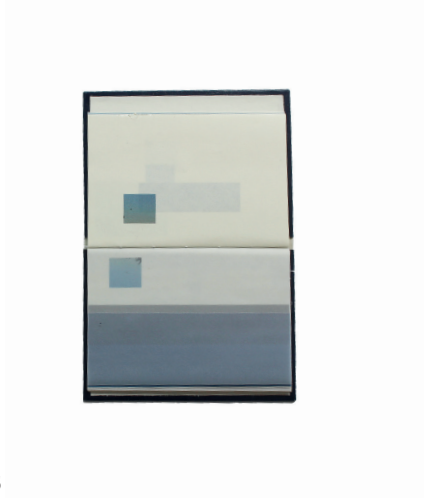
25



26

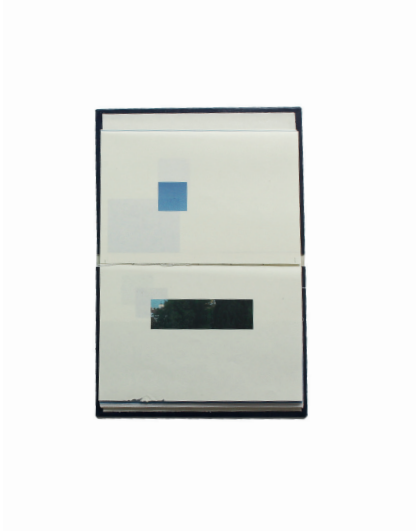


27

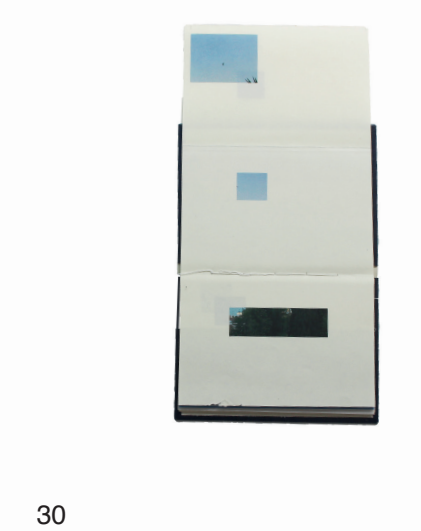


28

64



29



30



31



32



33



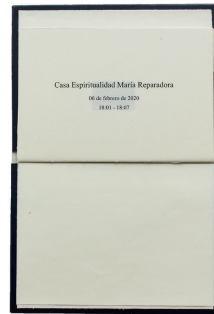
34



Libreta expandida Casa de Espiritualidad María Reparadora. 7 de junio de 2019. (2020).



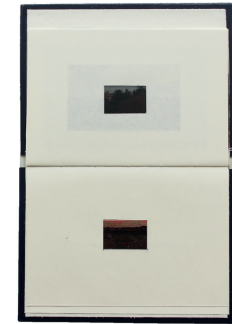
1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

68



13



14

