



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster

**Las limitaciones del límite.
Lo ecuánime enfrentado al dogma de lo idóneo.**

Autor: Jose Eiras Martínez

Tutora: Consuelo Vallejo Delgado

Creación Artística y Reflexión Crítica

Convocatoria: julio 2021



NOTA

En la parte superior izquierda de cada página de este documento se han dispuesto cuatro botones que, al hacer clic en cada uno de ellos, conducen directamente al ÍNDICE, a la BIBLIOGRAFÍA, a ANEXOS o VOLVER a la última página vista, respectivamente.

En el ÍNDICE de la página 6, el texto y número de cada uno de los apartados y capítulos funciona como vínculo que conduce a su página respectiva.

Cada una de las fotografías de los quince ANEXOS opera como link de enlace a un banco de imágenes de cada obra.



El plagio, entendido como la presentación de un trabajo u obra hecho por otra persona como propio o la copia de textos sin citar su procedencia y dándolos como de elaboración propia, conllevará automáticamente la calificación numérica de cero, sin perjuicio de las responsabilidades disciplinarias en las que pudieran incurrir los estudiantes que plagien.

Las memorias entregadas por parte de los estudiantes tendrán que ir firmadas con una declaración explícita en la que se asume la originalidad del trabajo, entendida en el sentido de que no ha utilizado fuentes sin citarlas debidamente.

(Normativa TFM, UGR 2013)

DECLARO que se trata de un trabajo original,

En Granada:



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster

Las limitaciones del límite.
Lo ecuánime enfrentado al dogma de lo idóneo.

Autor: Jose Eiras Martínez
Tutora: Consuelo Vallejo Delgado

Creación Artística y Reflexión Crítica
Convocatoria: julio 2021



“Quien con perspicacia declara su limitación
se halla muy cerca de la perfección”

GOETHE

“Convierte tu muro en un peldaño”

R.M. RILKE

“Ser discutido, es ser percibido”

VICTOR HUGO

“El Bien y el Mal no existen en sí mismos,
y cada uno de ellos es sólo la ausencia del otro”

J. SARAMAGO

“El fin de la ciencia no es abrir la puerta al saber eterno,
sino poner límite al error eterno”

GALILEO GALILEI



ÍNDICE

LA ZONA GRIS	7
Resumen y Palabras Clave	7
Abstract & Key Words	8
LAS FRONTERAS BORROSAS [introducción]	9
Conceptos fundamentales	11
Antecedentes	14
Estado de la cuestión	16
Objetivos	20
Hipótesis	21
Referentes	21
LA DECONSTRUCCIÓN DEL DOGMA [metodología y material]	27
Creación	28
Metodología del catálogo	30
Obras producidas	33
LA LÍNEA INTERIOR [desarrollo temático transversal]	51
De lo tácito y lo previsto	55
LO EQUIDISTANTE Y LO ECUÁNIME [discusión]	56
Análisis del Libro Catálogo	57
Análisis de la Obra [piezas ejecutadas]	58
CONCLUSIÓN	63
BIBLIOGRAFÍA	65
FIGURAS	68
ANEXOS	69
CURRICULUM VITAE	84



LA ZONA GRIS

RESUMEN

Cuando dos elementos distintos se enfrentan dan como resultado una frontera o línea de separación determinada, solo definible con una gran carga de dogmatismo, radicalidad o arbitrariedad por parte de quien pretende establecerla de forma inequívoca. El argumento del tipo de frontera a configurar acostumbra a reunir un compendio de justificaciones y pseudocertezas muy alejadas de una correcta ponderación de todas las características individuales de las partes polares.

Cuando se contemplan los diversos parámetros, el resultado nunca es nítido, infranqueable, sólido o perdurable. Esta línea dúctil refleja de forma ajustada lo líquido e impreciso de unos límites que se desvanecen, integrando un elemento en otro de forma gradual. Con este solapamiento y alteridad continuas, la frontera transmuta en una suerte de palimpsesto donde se representa la superposición, la gradación, la turbiedad y lo efímero.

Se pretenden hacer patentes estas características al espectador, con una serie de obras creadas con el único nexo de la línea, la frontera, lo invisible, lo líquido. Sus temáticas deberán ser heterogéneas y serán representadas desde una multidisciplinariedad que, de forma inequívoca, conduzcan a una interiorización de lo dudoso, de la aversión por lo extremo, a una aceptación de la zona gris, tomando una especial relevancia la ecuánime ponderación de los mundos en colisión.

PALABRAS CLAVE

Límite - Frontera - Palimpsesto - Línea - Confrontación



Figura 1. Botes con tierra de la obra *Derrumbar la Alhambra*.



ABSTRACT

When two distinct elements face each other, they result in a certain border or line of separation, only definable with a heavy charge of dogmatism, radicalism or arbitrariness by whoever intends to establish it unequivocally. Defining the type of border usually brings together a compendium of justifications and pseudo certainties far removed from a correct weighting of all the individual characteristics of the polar parts.

When the various parameters are contemplated, the result is never sharp, insurmountable, robust or lasting. This ductile line reflects the liquid and imprecise nature of limits that vanish, gradually integrating one element into another. With this continuous overlap, the border transmutes into a kind of palimpsest where superposition, gradation, turbidity and the ephemeral are represented.

The aim is to make these characteristics patent to the viewer, with a series of works created with only the link of the line, the border, the invisible, the liquid. Its themes must be heterogeneous and will be represented from a multidisciplinary nature that, unequivocally, lead to an internalization of the doubtful, from aversion to the extreme, to an acceptance of the gray area, taking a special relevance the even weighting of the worlds in collision.

KEY WORDS

Limit - Border - Palimpsest - Line - Confrontation



Figura 2. Cuentagotas con agua hurtada en la obra *Agua ilegal*.



LAS FRONTERAS BORROSAS [introducción]

Con el punto de partida sobre la colocación de líneas de separación, se pretende analizar desde diferentes puntos de vista, el territorio concreto de esa colisión [imbricación] entre diferentes. Si hay un elemento transversal a cualquier discusión, debate o enfrentamiento entre argumentos u objetos distintos es dónde colocar esa frontera o línea, en la que uno se convierte en su opuesto.

La dificultad de la ubicación de esa frontera es siempre la causa principal del desencuentro. Atrayéndola o alejándola de cada una de las posiciones encontradas. No se pretende focalizar el tema en la dicotomía de lo argumental ni tampoco en la polaridad de lo diferente. El foco va a recaer en el punto de colisión entre ambos, en su solapamiento, desintegración, conversión, liquidez, ductilidad, en resumen: en lo gris. Todos saben identificar negro y blanco, pero su mezcla, en mayor o menor medida siempre es el gris (Schopenhauer, 2013b), realmente es una gradación de grises infinita, que es imposible ponderar de forma ecuánime desde cualquiera de las dos posiciones antitéticas – negro y blanco – donde un color se convierte en su contrario.

Distanciarse de los sentimientos de odio y contra-odio [sic], de la dicotomía entre el bien y el mal, generadores de amalgamas y reducciones, comprender la lógica y la estética del letal juego especular entre el <yo> y el <otro>, interrogar a la globalidad de la violencia consustancial a nuestro mundo caído en desgracia. (Baudrillard y Morin, 2004)

Atracción hacia la polémica, hacia un debate sobre los puntos de discusión de cualquier desencuentro: una suerte de metadebate. Sin embargo, parece que siempre nos hemos visto – como humanos – abocados a la polarización. Mediante un análisis de las posiciones extremas y radicalmente encontradas se pueden valorar estos polos antitéticos encontrando una posición velar que, sin satisfacer de manera plena a los extremos, da como resultado una frontera no necesariamente equidistante, nítida, permanente o sólida.

El resultado del sometimiento a este juicio no es otro que una sentencia gris en uno u otro grado, no únicamente blanca o negra (Savater, 2016). Este solapamiento de las diferentes gradaciones no desmerece la pureza ni lo genuino, sino que lo exige como parte fundamental de la ecuación necesaria para la creación de una materia que por intermedia no necesariamente tiene que ser ni neutra, ni desnaturalizada ni mucho menos falta de autenticidad (Savater, 2015).



Resulta paradójico que cuanto más sólida, rígida y nítida se pretenda esta línea, mayor es la polaridad, más se acrecienta el dogmatismo. Este territorio del gris, de la sombra, de las múltiples gradaciones es en realidad el espacio del palimpsesto. Un lugar de encuentro, debate amistoso o de lucha confrontada en la que no es un elemento el que sobrescribe al otro. “Palimpsesto¹: Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente” (RAE, 2020) sino de dos elementos claramente diferentes en sus características o significado, se entrelazan alternando su presencia individual de forma mutua, y atenuándose recíprocamente. El crisol en sí es en el que debe recaer la importancia de la confrontación, solo así no surgirá un resultado sin pasado, sin memoria evidente de qué elementos enfrentados lo han causado (Tanizaki, 2014).

Esto no quiere decir que se niegue el surgimiento de un nuevo protagonista, incluso de un metalenguaje que como un Uróboros se alimente de sí mismo. Reconocer su protagonismo no contradice la justa valoración de otros intervinientes, en especial si estos son los que conjugan sus características para que el elemento principal resultante sea como realmente es: no hay presente sin pasado, y a este debemos refrescarlo y reescribirlo pensando en el futuro, para que el sentido de lo sucedido permanezca lo más puro posible (Forn, 2011).

¹ Única acepción recogida en el DLE de la RAE. Del latín palimpsestus y del griego palímpstos.

Figura 3. Flores y frasco-pulverizador con agua hurtada de la obra *Receptación*.





CONCEPTOS FUNDAMENTALES

Palabras como límite, dogma, ecuanimidad o idoneidad, que aparecen en el título de este trabajo, tienen aquí una acepción particular y en ocasiones encontrada con la que habitualmente se les atribuyen. Junto a estas también se reformularán otras como frontera, sombra, lagunar, gris, confrontación, polaridad, binario, línea, margen, contorno, divisoria, neutral, justo, equilibrado, objetivo, sofisma, falacia, creencia, firmeza, determinación, igual, central, antónimo, etc.

Con este compendio terminológico, en apariencia heterogéneo, en realidad se focaliza en un punto muy específico de la cuestión a acometer: el terreno, zona o punto de separación entre dos distintos. Muy posiblemente, la palabra que engloba y arroja este elenco léxico sea “línea”.

Esta resumida sinopsis es aplicable a cualquier discusión, a cualquier disyuntiva, sea esta geográfica, política, de criterio u opinión. Cuando este contacto entre distintos surge, suele haber una zona arbitraria, mutable y de difícil colocación razonada. Es entonces cuando surge un metalenguaje, con estos términos, entre otros muchos, cuya semántica es reformulada.

Línea. A pesar que en el diccionario de la RAE se le atribuyen veintiocho acepciones directas y más de setenta compuestas (RAE, 2021), en la literalidad de la terminología a tratar en este trabajo, es la línea el término más usado y también el que más plasticidad semántica debe soportar². Durante el desarrollo se va a interpelar al lector para que tenga una cierta asimilación dúctil en lo referente a este concepto – también los otros citados – interpretando la línea como una zona de confrontación, de debate, en el que en ocasiones los polares se solapan, chocan de forma irregular y lo borroso de estos límites creará un solapamiento lagunar efímero.

Palimpsesto. El enfrentamiento es el lugar de análisis. Un lugar que se superpone y diluye de forma antitética a lo totémico y a lo dogmático. Esta yuxtaposición de contrarios trasluce un desenfoque de las posiciones previas, resultando una suerte de palimpsesto en el que, en una determinada zona de encuentro, los confrontados se confunden, mimetizan y solapan de forma imbricada. Se podría destacar dos

² Es en la acepción 9 del DLE de la RAE, donde se refiere a “término” (límite), en la 26: “línea de frente” se refiere a la extensión de territorio en la que se enfrentan los ejércitos. A pesar de que estas dos podrían expresar parte del sentido que en este trabajo se le quiere imprimir a la palabra “línea”, se irá ampliando su pretendido significante.

³ El DLE se refiere a “frontero, -ra” no asignando de forma expresa una diferenciación semántica a la que aquí solo tiene aplicación en su forma “frontera”.



interpretaciones diferenciadas: la del palimpsesto mental, al que se llega cuando el enfrentamiento es entre palabras antitéticas y el palimpsesto opaco, que resulta cuando la amalgama de distintos alcanza un nivel tal de hibridación, que la línea de separación no puede ser determinada sin un cierto grado de elucubración arbitraria.

Frontera. Es el límite – teórico – de lo uno con lo otro. Resulta particularmente relevante que, en la cuarta acepción³ del diccionario de la RAE, donde se recoge el significante mayoritariamente atribuible a esta: “confín de un Estado”, pues otras de las acepciones recogidas ejemplifican aquí de una manera clara que, en realidad, la frontera es una fachada, un elemento colocando enfrente o incluso un tipo de encorsetamiento mecánico y constructivo. Las fronteras geográficas parecen haberse transformado en estos paramentos espejo en el que ver reflejadas las pulsiones propias, que también la imposible delimitación de lo permeable. Esta, en cierto modo, prostitución del término nos conmina a una atribución alternativa de palabras como frontera y línea, sustituyendo e intercambiándoles su significante, aún de forma amagada.

Dogma. La lectura que se le infiere aquí del dogmatismo nada tiene que ver con lo religioso – al menos de forma directa – sino con la ortodoxia de lo fusiforme y totémico que de forma pretendidamente inmutable intenta rivalizar con su contrario sin intercambio alguno y con una postura argumentalmente hermética no sometida a una justa ecuanimidad. Estas posiciones del dogma recurren a ambages vacuos y estériles en los que las valoraciones ecuánimes son torticeramente suplantadas por una equidistancia o una pseudoestadística falaz. Los límites, el perímetro, la dermis son aparentemente más prestigiados que el fondo de la cuestión. Un radicalismo dicotómico que paradójicamente logra el efecto contrario al que pudiera parecer pretender: la frontera entre sendos opuestos es mucho más amplia e indefinida, apareciendo una zona gris que, más que mediar, intercede ante posturas enrocadas.

Sombra. Territorio indefinido, pero definible. En lo teórico, la luz y la oscuridad totales son factibles, pero en lo tácito, la primera es “contaminada” por la segunda, y esta disuelta en la forma inversa⁴. La penumbra está por doquier, el universo

³ El DLE se refiere a “frontero, -ra” no asignando de forma expresa una diferenciación semántica a la que aquí solo tiene aplicación en su forma “frontera”.

⁴ Mi Trabajo de Fin de Grado (2020) versaba sobre esta temática en concreto. Su título era “*Sombra: el objeto confrontado*”. Aunque la temática del este TFM está relacionada con aquella, no se trata ni de una continuación ni de una deriva del tema primigenio: se complementan entre ellas.

es gris. La luz es la ausencia de oscuridad (Tanizaki, 2014). La oscuridad es la ausencia de luz. Estas ausencias cruzadas no se anulan entre sí, sino que dan como resultado la sombra, la penumbra, una frontera gris que casi todo lo abarca en su amplia extensión. También, aunque en otro sentido, es muy pertinente la participación de un espectador en esta ecuación lumínica, bien como objeto, bien como juez observador de la lid entre polares, es el que obra como término intermedio – que no medio – causando lo gris y anulando la pureza dogmática de la luz y oscuridad puras, aunque solo sea con la observación no partícipe (Didi-Huberman, 2009).

Estos circunloquios no pretenden complejizar un tema aparentemente sencillo más bien lo contrario: el prolijo elenco de palabras reinterpretadas hace patente lo complejo de los límites, sean estos impuestos o sobrevenidos. El lenguaje no es – ni debe ser – inocente⁵, y la carga que se le imprime al sujeto al sustantivarlo de modo alternativo, tampoco debe resultar gratuita.

Especial observancia debe merecernos cuando la línea fronteriza no puede ser materializada, pudiendo llegar a la confusión de que la frontera entre opuestos no existe⁶. Son estos los límites – de imposible o difícil representación plástica o argumental – los que de forma acertadamente sutil hay que representar como ejemplificación.

⁵ La palabra va a tener un puesto preminente en este TFM.

⁶ En varias obras la línea es imaginaria o está oculta.



Figura 4. Proceso de llenado de la línea con hojas de “la higuera fronteriza” de la obra *El vientre de la línea*.



ANTECEDENTES

La humanidad es el resultado de una confrontación entre lo bueno y lo malo, entre la felicidad y el dolor, entre la vida y la muerte, que es en definición, en lo que consiste Vivir – no solamente estar vivo - o como afirma el mismo Epicuro (2005), para alcanzar la imperturbabilidad del alma – o ataraxia, como él la calificó – es necesario enfrentar lo que nos hace felices con lo que nos produce dolor, solo en el límite, el equilibrio nos vendrá dado. Se suele confundir la ecuanimidad con la equidistancia, aunque en esta última no se valoren los extremos de cuestiones enfrentadas, no se pondere su amplio espectro y que, de manera muy básica, se delimite su límite como una mediatriz torticera que solo satisface a las mentes simples. La línea de separación que la sociedad se empeña en dibujar para simplificar lo idóneo es contraria a cualquier posición mesurada, serena y equilibrada.

Desde que tenemos constancia de nuestro pensamiento filosófico, este tema – el de su separación explícita – se utiliza como herramienta argumentativa en la obra, pero no como protagonista único. El arte, como suele suceder, ha abordado también la problemática troncal de este TFM, desde las primeras muestras de arte de las que tenemos constancia – posiblemente unas pinturas rupestres de más de 45 000 años en Indonesia (De Medici, 2021)– hasta nuestros días, el artista ha intentado remover y esclarecer los límites, que también las limitaciones de la representación. Limitaciones que son resultado de la imposibilidad de ubicar de forma definida un determinado límite. Lo recurrente para aclarar este impás es acudir al diccionario. La utilización del conjunto de palabras recogidas en el diccionario no es óbice para que no se pueda complementar o incluso contradecir, pues la etimología no es un dogma al que debemos seguir dócilmente sin entrar en su parte real, que suele diferir: lo explicativo versus lo representativo (Baudrillard, 1993). De forma equivocada se suele atribuir a la ciencia la función de sopesar de forma ecuánime la disección idónea entre dos elementos. Pero también, el tipo de ciencia es condicionado y discriminado, como si la física, las matemáticas o la medicina fuesen las únicas a tener en consideración, obviando las artes y las humanidades por considerarlas erróneamente menos empíricas y constatables (Rojas Marcos, 2020).

Desde las humanidades las aportaciones pueden parecer – de forma engañosa – menos medibles o más imprecisas, pero esto solo sucede desde un acercamiento somero y vacío de elementales conocimientos en cada campo de conocimiento. Esta falta de concreción sensu stricto no puede llevarnos a la falaz conclusión que

“todo vale” en el análisis ni que, por encontradas, las opiniones distintas de dos especialistas en arte, ambas pueden ser válidas, aunque sean contradictorias. No es menos auténtico el tamaño insondable del universo que los ciento veinte centímetros del pilar que Giovanni Anselmo ejemplifica en su escultura *Cielo Acortado* (Anselmo & Moure, 1995).

Lo complejo no debe estar enfrentado a lo genuino, como tampoco debe ser asimilado lo correcto a lo fácilmente constatable. Terreno fértil el del solapamiento en el que lo arbitrario, lo radical y lo perdurable queda en entredicho ante el más básico análisis en el que se sopesen de forma ecuánime todas las características que puedan condicionar el resultado. Esta valoración última o vértigo interpretativo como diría Baudrillard (1993) conduce a una suerte de delirio en el que lo idóneo de la colocación, forma e incluso permanencia de estos límites interiores – los externos son mucho menos líquidos, por no confrontados – suele ser el punto de inflexión en cualquier enfrentamiento.

“Es infinitamente preferible, en un lugar como ese, velar todo con una difusa penumbra y dejar que apenas se vislumbre el límite entre lo que está limpio y lo que lo está algo menos.”(Tanizaki, 2014, p. 6). Esta frontera no es que sea difícil de representar, simplemente no existe, o existen demasiadas, tantas como número de opiniones.



Figura 5. *El vientre de la línea*. Centro Damián Bayón.



ESTADO DE LA CUESTIÓN

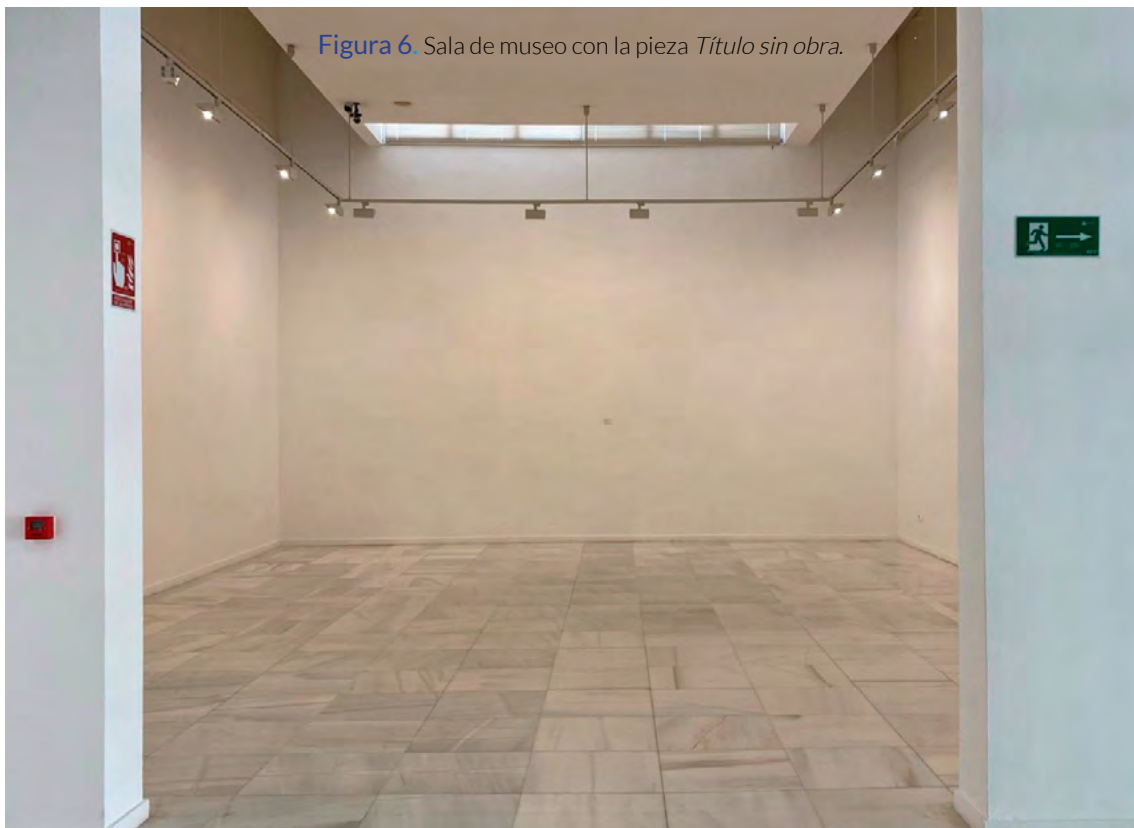
Para que resulte evidente en dónde nos encontramos, se va a ejemplificar lo troncal del tema con varios subtemas. Con ello no se pretende disgregar los argumentos y realizar un reparto torticero según conveniencia, sino someter a la hipótesis a una verdadera constatación empírica en cada uno de sus extremos. Parte imprescindible del método científico es que una investigación sea replicable, transversal e inopinable. Si las premisas anteriormente reflejadas solo fuesen aplicables en su totalidad a unos temas, aunque en otros no se cumpliera, la hipótesis sería refutada. Esta debe ser entendida de forma universal, transdisciplinar, atemática y aplicable en grado sumo. Como cualquier enfrentamiento entre distintos debe cumplir estos parámetros. Los subtemas escogidos lo son por su capacidad ejemplificativa y valor de comunicación, entre los contemplados se analizan aquí el género, el sexo, la legalidad, la historia o la geografía.

Género. Con una perspectiva histórica, se pueden referenciar multitud de ejemplos desde una infinidad de parámetros a analizar. Un claro ejemplo, por ser abordado a menudo, es la problemática de la confusión del género con la sexualidad. Se han enfrentado los términos de hombre contra el de mujer – no solo los términos – pero también realizando otros juicios sobre supuestos polos, como homosexualidad contra heterosexualidad, masculinidad o feminidad, fuerza o delicadeza, sensibilidad u ortodoxia.

Solo recientemente, y casi siempre de la mano del arte y las humanidades, estos bloques monolíticos se han licuado entremezclándose entre ellos, haciendo desaparecer los dogmas de un encasillamiento que no es válido ya ni como premisa argumental inicial, ni mucho menos como paradigma. Tan fluido y adaptable es esta parte del tema a tratar que, de forma continua, surge nuevo vocabulario para poder nombrar las nuevas realidades – nuevas por novedosamente enunciadas, aunque históricamente existentes – como un metalenguaje de género.

Nacemos con genitales determinados, masculinos, femeninos o intersexuales. Una persona puede nacer con vulva, vagina y pene, pero sin útero. Puede nacer con pene operativo, susceptible de erecciones, y a la vez tener ovarios. Las posibilidades de poseer las distintas clases de gónadas, femeninas y masculinas, son múltiples, por lo que la cantidad de estadios intermedios entre lo que se entendía históricamente por mujer y hombre también lo son (Botella Llusí y Fernández de Molina, 1998).

Sexo. Ya no existe la única y simple clasificación entre homo y heterosexualidad, un cúmulo de siglas dan constancia de ello: LGTBIQ+⁷. Sus límites y las limitaciones del ser humano ya no necesariamente son prácticas sino, más bien, teóricas. En particular en la colocación de estos límites, estas rayas que la sociedad se empeña en colocar, para que todo se pueda encasillar y encorsetar, se van disolviendo y conformando aquí también unas fronteras muy borrosas e indefinidas al menos en la práctica (Monereo Atienza, 2015).



Lo efímero de unos segmentos intencionalmente encorsetados, pretendiendo una solidez y clasificación enfrentadas con la realidad, es contradicho sobre todo por la fluidez y ductilidad de lo *Queer*⁸ por considerarse como un “término paraguas” (Monereo Atienza, 2015) donde las líneas de separación no existen, la zona gris se satura o disuelve, no muta de forma definible y el “cambio” al siguiente estadio es una sutil metamorfosis.

⁷ LGTBIQ+: Lesbianismo, Gay, Transexualidad, Bisexualidad, Intersexualidad, *Queer* y otros (+).

⁸ *Queer*: es un anglicismo cuya definición en inglés “extraño” o “poco usual” no refleja la realidad que plasma el término. Se relaciona con una identidad tanto de género como sexual que no encaja en las históricamente establecidas LGTB. Se la puede considerar una categoría identitaria autónoma que bebe de las demás, situándose más allá de la dicotomía hombre/mujer o hetero/homo.

Legalidad. Si en algún campo son evidentes estas fronteras, estas líneas arbitrarias, es en la plasmación articulada de las leyes. Por la necesaria especificidad de cada norma, se intenta, de forma muy evidente, dotar de solidez y rigidez a lo que es borroso e interpretable. Recordemos que la problemática que nos ocupa no es lo polar, sino el enfrentamiento entre polares.

La zona de sombra, la parte gris de los supuestos es la que se utilizará en la obra plástica de creación propia abordada en este trabajo, para que el espectador visualice lo arbitrario de esas líneas entre lo correcto y lo ilegal. ¿Cuán grande debe ser una piedra para que sea considerada un arma lesiva? una arena de un gramo o una roca de una tonelada no tienen duda en su diferenciación, pero cuál es el punto intermedio en el que lo uno se convierte en lo otro.

Punto particular en este subtema es el compendio de parámetros a considerar, la propia elaboración de la norma, el factor intencional, su durabilidad – cronológica, histórica y prescriptiva – la ubicación geográfica, la edad del autor, etc. Un sinfín de condicionantes expresamente sintetizados en una estratificación de categorías supuestamente opuestas, con carencia de firmeza en sus límites, salvo en la propia literalidad teórica de la ley.

Historia. Desde los estratos de una excavación arqueológica, hasta la construcción de una gran catedral, pasando por el diseño de ropa, armas o creaciones culinarias, la historia es otra clara muestra de lo permeables que son las líneas de separación entre distintos. Como en los subtemas anteriores no podemos caer en la simpleza de valorar lo distinto de forma estanca, como si no hubiese interacción, repercusión, ecos, condicionantes o influencias subordinadas.

Pongamos como ejemplo La Alhambra. Este monumento no surge de la nada en el siglo XI, tiene vinculación evidente a lo



Figura 7. Una de las dieciséis probetas de la pieza *El centro del Darro*.



construido en el IX por la misma cultura musulmana – La Alcazaba y el Albaicín – pero antes estuvieron los visigodos, que a su vez construyeron sobre los romanos... La Reconquista no rompió tampoco de una forma estricta y firme con lo previo – arte mudéjar, románico, gótico, barroco... – todo está entrelazado, imbricado de elementos que son herencia de lo preexistente, que también de lo conocido: la cultura es expansiva, no impositiva. No existe bisturí tan fino que sea capaz de diseccionar los estratos históricos de la sobreescritura y sus solapamientos (Bauman, 2002) – una suerte de palimpsesto, de línea borrosa, de zona gris, de frontera serpenteante – diferenciando de forma tajante una cultura de la siguiente o la anterior.

Geografía. Cuando hablamos de frontera, de límites o líneas de separación, inevitablemente se vislumbra la orografía, el mapa, la geografía política. Los límites demarcacionales de un territorio, río, playa, lago, mar o espacio aéreo son un ejemplo axiomático de lo arbitrario, lo mutable o lo argumentablemente opinable⁹.

En innumerables ocasiones, los humanos erigen unos límites administrativos “tatuados” en el terreno – incluso aún en el aire o en el agua – clasificando lo que es un territorio y lo que es otro, como si este punto de ancla en el que se basa su triangulación topográfica fuese inmutable e inopinable de parte.

Todas estas temáticas – entre otras – van a ser recurrentes en numerosos apartados de la obra artística registrada y a analizar en este trabajo de fin de máster.



⁹ Es muy posible que parte muy determinante de una primera ideación de temática para este trabajo de fin de máster se fundamentase en dos cambios personales determinantes: Mi traslado de Pontevedra a Granada y la toma de consciencia de lo que hasta esta coyuntura Covid19 me pasaba totalmente desapercibido: los límites territoriales. El primero por su hibridación de culturas, el segundo por la incapacidad aparentemente ilógica de no poder desplazarme libremente, ni a la hora que me apeteciese.



OBJETIVOS

Se pretende poner en la tesitura, al espectador, de tener que valorar la idoneidad de la frontera, de la línea de secesión, provocándole el cuestionamiento de lo radical, desconfianza en el dogma, inseguridad en lo fácilmente clasificado, mostrarle el revulsivo del pensamiento nihilista. Se puede sintetizar en tres objetivos principales:

- 1- Provocar un cuestionamiento de la línea de separación entre distintos.
- 2- Representar el sinsentido de lo dogmático y radical cuando es confrontado.
- 3- Que la transdisciplinariedad y las temáticas diferentes abordadas den como resultado un mensaje inequívoco de desconfianza en los límites, en la borrosidad de la frontera, en lo dogmático de la línea, sin que esta sea representada.

Pero esta estratificación en solo tres apartados no nos debe hacer caer en el espejismo de la simplificación, todo, todo, todo es sencillamente complejo. Según el Relativismo Cognitivo, lo real no existe, su opuesto, lo falso – al menos en grado superlativo – tampoco (Paltor, 1997). Lo gris es el simulacro. Como el propio Baudrillard¹⁰ intenta transmitir, uno y otro se ven contaminados por su opuesto (1993). El ser humano vive en esta simulación intermedia, más próxima en su forma al original y más cercana a la burda copia en tanto en cuanto a lo que al fondo (o sentido) se refiere. Verdades paralelas solapadas de mentiras en las que por mucho trufar de similitud no dejan de estar a medio camino de las dos, surgiendo una nueva metarealidad más enfrascada en su análisis reflexivo que en lo que la separa de la falacia. Mentiras con visos de verosimilitud que intentan disimular en los sofismas en que desembocan: la mentira de la ciencia (Fernández Flores, 2018).

El principal inconveniente del límite idóneo es su limitación para segregar, pues cuanto más definida sea la línea, las posiciones más se polarizarán, haciendo más inestable y líquida la frontera. Lo pretendido es respondido con su antítesis.

De nuevo volvemos a Hegel, pero ya Bauman, Deleuze, Derrida, Rancière, Foucault y compañía asoman...

¹⁰ Fue con la lectura de *Cultura y simulacro* en que mi enfoque comenzó a evolucionar hacia lo textual, hacia la semántica de la línea.



HIPÓTESIS

Comprobar si es posible la plasmación de la línea limitativa y que, como resultado, lograr desconfianza en lo dogmático por parte del espectador.

La creación artística se podría estratificar en dos grandes familias: la arbitrariedad interpretativa en la colocación de las líneas de separación; y lo efímero y perceptible de las ya consolidadas.

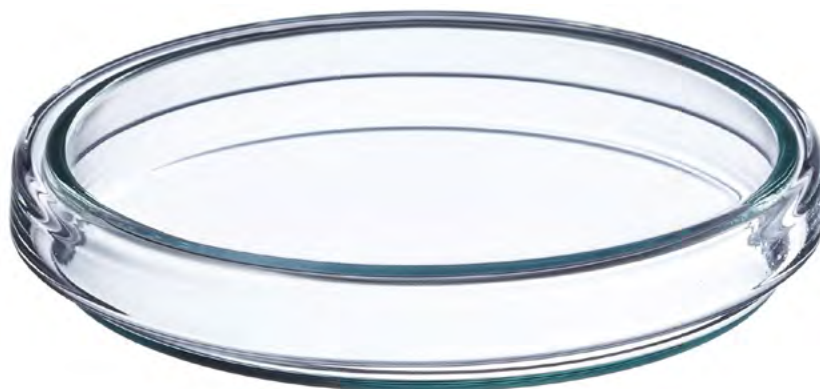
Con la obra creada se pretende poner – al observador – en la disyuntiva de recelar de lo arbitrariamente establecido u obligarle a ser él, el que debe ubicar esa frontera, con el análisis subjetivo implícito. Una frontera decididamente opinable y mutable.

REFERENTES

La fundamentación referencial que ha causado la línea de investigación que se afronta este Trabajo de Fin de Máster es mayoritariamente filosófica, literaria y, en menor medida incluye referentes de artistas. Este anómalo desequilibrio en el cambio de atribución de roles está motivado por la vinculación obvia filosófica con una tesis muy concretizada que, al ser traducida en creación artística, se ve aumentada de forma exponencial tanto en complejidad como en el abanico de posibilidades con las que ejemplificarlo.

No obstante, aquí también es compleja la delimitación entre lo que se puede considerar teoría o praxis. La creación de obra que más adelante va a ser exhaustivamente concretada y analizada tiene siempre un poso de la parte filosófica textual de los referentes que a continuación se van a explicitar. La inclusión de las y los artistas, no son tanto añadidos por la vinculación a una o varias de las creaciones propias, sino por la innegable participación en el necesario modelaje artístico – que también intelectual – tras años metabolizando sus obras.

Figura 8. Placa de *Petri* de la pieza *Clonación de artista*.





Altamente compleja y profusa sería definir a cada artista que por su técnica, temática o filosofía artística estuviese relacionada en las más de cincuenta obras que se proponen y materializan en la parte creativa de este máster. Pero como el nexo de la línea, de la frontera antes explicitada, entre estas obras, puede perfectamente atribuírsele de forma cruzada estos referentes que se exponen a continuación en orden alfabético:

[Baudrillard](#). En especial su libro *Cultura y Simulacro* (Baudrillard, 1993), pero también por ser el mejor destilado de nombres como Debord, Bataille, [Deleuze](#), [Derrida](#), [Foucault](#), Barthes u otros, que no por eminencia o importancia, sino por menor relación con la temática de este trabajo, como podrían ser Sartre (su mayor referente), Levi-Strauss o Cioran.

En el ensayo sobre La precesión de los simulacros¹¹, Jean Baudrillard asienta y, sobre todo, desarrolla el concepto de hiperrealidad, ejemplificando con el cuento del mapa¹² que Borges trataba en su libro *El hacedor* (Borges, 2013). Una realidad y una ficción que se confunden y cuya línea de separación es meramente un espejismo. Esta pretendida frontera entre dos mundos clonados, aunque antitéticos en su concepción y trascendencia, se diluye no la diferencia sino el referente, convirtiendo – al igual que había hecho Hegel – lo uno en lo otro, retroalimentándose y dependiendo su unicidad justo en su diferenciación (Baudrillard, 1993). Maati Kabbal, en el prólogo de *La violencia del mundo* va más allá:

Distanciarse de los sentimientos de odio y contra-odio [sic], de la dicotomía entre el bien y el mal, generadores de amalgamas y reducciones, comprender la lógica y la estética del letal juego especular entre el <yo> y el <otro>, interrogar a la globalidad de la violencia consustancial a nuestro mundo caído en desgracia [...] Los textos de Jean Baudrillard y Edgar Morin nos invitan a reflexionar y a asomarnos a la arqueología de lo arcaico, a descifrar sus residuos inconscientes, así como los territorios difusos y fértiles situados más allá de naciones y fronteras. Y en este sentido, su pensamiento no es coyuntural, sino temporal y complejo, dinámico y global (Baudrillard y Morin, 2004).

La realidad y la ficción se hibridan para dar como resultado una suerte de simulacro que es fruto y origen de la dilución entre lo verdadero y lo falso, entre el original

¹¹ *La precesión de los simulacros* (*La precession des simulacres*) es el título original del libro traducido por Pedro Rovira en 1978 para Kairós.

¹² En este relato corto titulado *Del rigor de la ciencia*, Borges analiza la relación entre mapa y territorio, entre original y copia. Toda una declaración de intenciones en forma de falsificación literaria.



y la copia. Este territorio prolífico en la dialéctica más combativa va a servir como clave de bóveda sin la cual ambos extremos desaparecerían como resultado de un cambio de plano discursivo en diferente nivel: solo la discusión entre opuestos es realmente apropiada.

[Bauman](#). Entre los más de ciento cincuenta ensayos y libros escritos por Zigmunt Bauman, es *La modernidad líquida* en la que mayor vinculación se pueden trazar inequívocas coincidencias con esta línea de investigación del presente trabajo. Esto no es óbice para que se aborden temas tan troncales en la obra del filósofo y sociólogo como son la posmodernidad, la política, la legalidad, la pobreza y el consumismo.

La maleabilidad determinada en su obra es fruto de una ponderación de todo el tablero social, económico, político y de cualquier índole de razonamiento, sea cual sea el tema al que deba someterse a análisis. Esta depuración lleva al lector a la conclusión de que la identidad actual, la moderna, debe ser adaptable y permeable a los posibles flujos de sendos frentes conformados de manera opuesta.

Esta plasticidad de una sociedad estratificada, desarrollada filosóficamente por Bauman, adquiere una categorización sociológica en la que se inspiran abundantes pensadores en la actualidad y, como no, por supuesto da sustento y estructura argumental a muchos artistas. La mutabilidad y fluidez todo lo coloniza y representa, con una primordial búsqueda del “yo” personal, único e individualmente adaptable al sentimiento de otredad.

[Eliasson](#). La obra de Olafur Eliasson puede ser clasificada como escultórica, sin embargo, de ella trasluce una cierta aversión hacia lo objetual, lo históricamente aceptado y lo dogmático. En estos últimos treinta años de actividad artística, nos viene ofreciendo un compendio heterodoxo de tipologías y materiales con los que construye sus instalaciones y esculturas, a menudo en una escala irregularmente sobredimensionada, prestando gran atención a las problemáticas migratorias transfronterizas (Eliasson, 2021), poniendo recurrentemente en análisis el dogmatismo de los límites.

Su equipo humano está formado por artesanos, arquitectos, ingenieros, diseñadores y por supuesto, artistas; por eso su obra puede ser considerada como el paradigma del artista investigador: nada es fruto del azar, no hay premura, la pericia técnica es subrogada para alcanzar lo pretendido y lo esencial es la trasmisión cristalina a

través de un soporte bello – sin complejos – en contra de muchas de las tendencias artísticas contemporáneas (Eliasson, 2012).

Figura 9. *Riverbed* (2014). Museo de Arte Moderno de Louisiana - Dinamarca.



[Hegel](#). En la Dialéctica de Hegel cobran especial importancia dos términos alemanes: *Aufhebung* y *Aufheben*. El primero, traducido como “superación”¹³, recoge la idea de la negación de una realidad determinada, dando lugar a otra circunstancia opuesta que, con esa negación, se ve reforzada conservando lo negado. Esta dicotomía semántica hace compleja la interpretación profana iniciática. Esa “superación” es equivalente al verbo “guardar” o incluso “mantener”, pero también a “poner fin” o a “efectuar”. Este valor enormemente especulativo de la semántica polar y de síntesis de lo opuesto nos facilita el entendimiento dicotómico de la conservación y la eliminación en un solo acto.

Respeto al término *Aufheben*¹⁴, traducido como “eliminar” le ocurre lo mismo que con la anterior, en lo relativo al doble sentido de su aplicación en la lengua alemana. Puede aplicarse como “eliminar” y como “conservar”. Hegel nos aclara que, en base a este pensamiento, el significado del ser y la nada son en realidad “momentos” en presentación en la consideración del ser determinado, como la unidad en la cual estos son representados (Hegel, 2015, pp. 97-98).

¹³ Se podría asimilar a la palabra *tollere* del latín, que significa “conservar”, pero también su opuesto: “suprimir”. Recordemos la frase de mofa a Cicerón: “*Tollendum esse Octavium*” en la que los detractores de este lo “elevaban” y “deponían” en una misma expresión.

¹⁴ Es habitual confundir estos dos términos *Aufhebung* y *Aufheben*, muy posiblemente por su similitud léxica y en la contraposición de significados antitéticos, aunque tienen muchos matices de aplicación diferenciada.



En la producción de la obra este pensamiento hegeliano nos sirve para determinar la zona lagunar entre distintos, sintetizar el nexo resultante de las posiciones polarizadas y en cómo, para alcanzar la idoneidad, hay que valorar todo el espectro.

[Nauman](#). El referente de Bruce Nauman es incluido en este apartado, no tanto como concreción determinada de una o varias de sus obras, sino por la heterogeneidad de técnicas, fundamentos y resultados de estas. Ya desde sus primeros años como pintor – luego como escultor y *performer* – el artista evita que lo encasillen en definiciones ortodoxas relativas a estilo, técnica o incluso contenido. Él llega a afirmar que en realidad abandonó la pintura porque repudiaba la asimilación del pintor al arquetipo de artista, en el que nunca se ha sentido cómodo. Sin embargo, la escultura – en el más amplio sentido defnitorio del término – no le coarta su creación, alejándose de lo clásico e incorporando a ella movimiento, tecnología, textos... (Nauman, 2005).

Su vertiente más performántica se muestra en su obra fílmica – películas y vídeos – así como en la interpretación y la danza. La utilización de unos materiales y medios contemporáneos, casi inéditos en la creación artística, colocan su obra en un complejo equilibrio entre referentes influenciados y su anhelada actitud renuente a los clichés.

Este elenco de posibilidades procesuales, lejos de distraer, en realidad hace focalizar el ojo del espectador en lo inequívoco de su mensaje. La engañosa falta de nivel de pericia procesual en su obra no exhorta a una complejidad subrepticia, incluso oculta en una simple palabra (Bell, 2006). Esta solidificación del lenguaje: la palabra, también está omnipresente en la obra producida y analizada en este Trabajo de Fin de Máster.

[Rancière](#). A pesar de que es en *El maestro ignorante* (2008) donde se desarrollan gran parte de la fundamentación política y artística de Jaques Rancière, no es menos cierto que muchos de los temas y razonamientos aplicables a este proyecto de máster no son recogidos allí de forma explícita. Por este motivo, el libro que principalmente nos va a servir como principal referencia es *El espectador emancipado*.

En este breve libro (Rancière, 2010), el autor recoge en cinco capítulos, los textos, charlas, seminarios y ensayos expuestos durante años en diversas instituciones y medios de todo el planeta. Sus títulos son suficientemente explicativos y se puede entender la pertinencia: “1- *El espectador emancipado*”, “2- *Las desventuras del*



pensamiento crítico”, “3- *Paradojas del arte político*”, “4- *La imagen intolerable*” y “5- *La imagen pensativa*”.

[Soler](#). La artista y docente de la Universidad de Vigo, Ana Soler Baena¹⁵ materializa el dialogo de la confrontación de polares a través de esculturas de campo expandido con objetos a menudo repetitivos y prefabricados – cuchillos, pelotas, tijeras, bolsas... - en una disposición nebulosa compleja que se cataliza en instalaciones de unidades replicativas en las que la clonicidad se sitúa en las antípodas de la unicidad (Soler Baena, 2008).

Parte reseñable de su obra recibe el claro influjo de su formación y docencia en el mundo del diseño, creando mundos inmersivos que mutan con la participación del espectador. La delicadeza compositiva – que también estética – dialoga con la tosquedad y rudeza de alguno de los materiales utilizados – faros de coche, piezas de motores, cables, herramientas, varillas, etc – de sus composiciones tridimensionales, depositando con enorme sutileza, el equilibrio en el ojo observante (Soler Baena, 2007).

Esta estrecha vinculación con dos mundos siempre relacionados, pero pocas veces coincidentes, tiene como resultado el “libro de artista”. No obstante, sus libros funcionan como objetos, obras genuinas en las que se condensa de nuevo un conjunto heterogéneo de materiales inmiscuidos en la ortodoxia de un sinfín de tipos de papel (Aguirre de Cárcer, 2019).

Y otros muchos referentes, unos citados en este documento, otros de forma implícita están, aunque no sean aquí reflejados. Nombres como José Saramago (intencionadamente en primer lugar) o Didi-Huberman, Eulalia Valldosera, Michel Verjoux, Tanizaki, Schopenhauer, Foucault, Nietzsche, Bourgeois, Jenny Holzer, Hopper, Dan Flavin, Anish Kapoor, Penone, Kosuth, Brancusi, Judith Butler, Ai Weiwei, Kusama, Cristina Iglesias, etc.

¹⁵ Ana Soler Baena, va a ser mi directora de tesis a partir de septiembre, cuyo título inicial (memoria que he entregado al MECD para los contratos predoctorales FPU) es “*El texto que coloniza el espacio. De la gráfica a la instalación.*”



Cada uno de nosotros tiene su
línea de universo por descubrir,
pero no se la descubre sino trazándola,
trazando su trazo rugoso.

Gilles Deleuze

LA DECONSTRUCCIÓN DEL DOGMA [metodología y material]

Teniendo en cuenta la gran especificidad del tema, y la pretensión de que este sea el único protagonista, la investigación debe ser abordada de forma poliédrica: arte, historia, filosofía, psicología, antropología, sociología, etc. También se ha condicionado la investigación al recabar información. La peculiaridad con la que se ha pretendido crear una obra multidisciplinar, con temáticas ejemplificativas de mensaje diferentes, coarta en múltiples vertientes: teórica, práctica, constructiva y matérica. Tanto en la averiguación de referentes artísticos, como filosóficos, se ha restringido la amplitud del campo de documentación en lo posible, evitando una dispersión sobre elementos que, aunque partícipes, no deben distraer el foco sobre la línea fronteriza, la verdadera protagonista.

El análisis previo a la creación de obra se acomete con una fundamentación filosófica, en lo que al fondo se refiere – la temática al menos lo es – y con juicio plástico en lo que a forma se refiere. Una plasticidad no percibida aquí como estética o de resultante visual, sino por su nivel de síntesis de la pretensión de desconfianza de estas fronteras, no sencillamente haciéndolas patentes de manera obvia.

El diálogo continuo con otras artistas, tanto en el acercamiento inicial a la investigación – una vez fijada la temática del TFM –, como en la creación de obra, ha generado una deriva positiva de una cierta depuración y catalización argumentativa. Esta puesta en común ha tenido como principal objetivo la gradación de recepción del mensaje a transmitir y su capacidad adecuada de lectura para que el ojo piense el fondo y el cerebro lea la forma. Debido a la actual situación Covid, la recogida de información fue mayoritariamente a través de la lectura y de consulta en internet, poniendo especial atención al visionado de documentos videográficos, no tanto de opinión o crítica como exposiciones y entrevistas personales de las fuentes primarias fijadas.

La reciprocidad que se debe ejercer de forma común entre la parte teórica y la parte de creación artística no ha servido como justificación para que el proyecto no haya tenido un avance libre. Un destino que, de forma precaria, ya está fijado pero cuyos estadios intermedios son ignorados todavía, sobre todo en la obra proyectada, pero no ejecutada. Suele ocurrir que el destino prefijado en una fase inicial muta, debido a los puntos intermedios que se anteponen a un exceso de encorsetamiento planificativo. Una atomización de obras que deberán alcanzar un refuerzo en el hilo argumentativo pretendido.

Figura 10. Páginas 44-45 del libro-catálogo, donde se propone la obra #16: *Otredad*.



CREACIÓN

La producción artística recogida y tratada en este Trabajo de Fin de Máster contempla una doble tipología: por un lado, un libro recopilatorio de proyectos artísticos, y por otro, la materialización de varias de las obras proyectadas en este libro. Ambas opciones, la teórica y la fáctica, tienen una misma fundamentación y nexo argumentativo: el que se compendia aquí.

Libro Catálogo "*Título sin obra*". Este título que adopta¹⁶ el catálogo contenedor de cincuenta propuestas de obra distintas hace referencia directa a las obras "*Sin Título*" que, durante toda la historia, artistas han optado por calificar así, o

¹⁶ El título del libro es adoptado de una de las obras – en este caso producida – por el significante intencional de contenedor de todas sus propuestas.

simplemente por la ausencia misma de calificación. Las cincuenta obras incluidas tienen la intencionalidad manifiesta de poner en diálogo al espectador con el tema troncal de este TFM.

No se concibe inicialmente como un objeto autónomo, sino que adquiere esta categoría al percibirse un injustificable abandono de un conjunto de ideas a crear en la parte de producción contemplada en el Máster de Producción e Investigación en Arte de la Universidad de Granada. El motivo de la materialización tácita de muchas de las

obras es también heterogéneo, principalmente el temporal: no hay tiempo en los pocos meses asignados al trabajo, para crear más de cincuenta obras¹⁷.

En otras ocasiones el motivo de que la no materialización de determinadas obras es más prosaico, como puede ser el pretexto económico¹⁸, la serialización, la previsión expositiva, la dificultad constructiva o la suficiencia estimable de manera individual.

Obras como *Derrumbar La Alhambra*, *El centro del Darro*, *Receptación*, *El vientre de la línea*, *Título sin obra*, *Agua ilegal*, *Abismo*, *BOE*, *Cohecho*, *Todos somos*, *Transcomunitaria*, *Acoso*, *Exanguinación*, *Culto o Clonación de artista*, han sido ya materializadas¹⁹ y serán descritas en los siguientes apartados de este trabajo.

¹⁷ En el momento de redacción de esta parte del texto, el libro-catálogo provisional tenía sesenta y ocho obras, y un ritmo medio de cuatro a seis nuevas añadidas semanalmente. Con la premisa autolimitativa del número a incluir se pretende una cierta selección en base a parámetros de pertinencia, legibilidad e interacción mutua.

¹⁸ Hay obras cuyo presupuesto somero supera el límite económico establecido para toda la producción de obra realizada. Por ejemplo, las obras *Entropía I y II* conllevan un costo económico que supera los 1000 euros cada una.

¹⁹ Estas quince obras, en el momento de esta redacción, han sido afrontadas, encontrándose en etapas distintas: unas están completamente finalizadas y otras se encuentran en proceso de documentación registral fotográfica, acondicionamiento y evolución. Alguna de estas – las tres consistentes en tiques, por ejemplo – por opinablemente fallidas, no se llegan a terminar en su desarrollo definitivo.



METODOLOGÍA DEL CATÁLOGO

Una vez determinada la línea de investigación a acometer para realizar el trabajo de fin de máster, se comienza a recabar herramientas de juicio tales como libros, vídeos, páginas web, artículos académicos y de otras publicaciones que construyen un arropamiento discursivo que tiene como resultado un cierto condicionamiento en el proceso planificador de la obra a crear.

El resultado de ese especial enfoque resultó ser un cúmulo de ideas relativas a la problemática en este trabajo recogida. Con la [auto]exigencia inicial de acompañar al TFM con la producción de obra artística, se fue creando un compendio de piezas proyectadas en diferentes técnicas²⁰ y con una pretensión temática aparentemente heterogénea²¹. Esta diversidad de dos ejes prevé que el resultado analítico del espectador, al comparar las piezas entre sí, alcance el deseado cuestionamiento recogido en la hipótesis de este trabajo.

En un momento dado, durante la elaboración – de obra y TFM – se decidió convertir en protagonista, lo que era secundario, y que las piezas producidas pasasen a un importante – por su nivel ejemplificativo – segundo plano. Sin llegar a detener ni el aporte continuado de nuevos proyectos a ese incipiente “libro” ni tampoco la paralización de la parte procesual – material – sí que se tuvo que invertir el paradigma teórico-práctico²² establecido en el planteamiento inicial de reparto de tiempos.

En aquellos comienzos – ahora abandonados – cada obra estaba recopilada en una especie de fichas en las que además de la idea en sí misma, también se recogía prolija información relativa: medidas, historia, preguntas, dudas, versiones alternativas o la valoración de diversos materiales de construcción o posibles títulos. No era inusual que alguna de estas fichas tuviese extensiones considerables²³, pero esto cambió al comenzar con la maquetación inicial del catálogo de pretendido formato editorial.

²⁰ Técnicas que van desde la pintura hasta la escultura, la fotografía, el dibujo, el happening, la performance, el *Ready Made*, la instalación, el *Land Art* o – sobre todo – el arte textual.

²¹ Las temáticas aparentes de las obras abordan el binarismo, el feminismo, la lógica, el paroxismo, la geografía, la geología o la legalidad.

²² A raíz de aquella decisión, el surgimiento de nuevas obras ya no estaba encorsetado por lo factible o la facilidad constructiva. Óbice a ello, surgieron nuevas ideas que, paradójicamente fueron al final acometidas.

²³ En las primeras obras, como *Derrumbar La Alhambra* o *El centro del Darro* entre otras, como no había previsión de mayor trascendencia, se incorporaban bocetos, croquis acotados, pruebas fallidas y muchas de las dudas y diatribas posibles que, en muchos casos, favorecieron la adicción de piezas sucesivas.



A este catálogo se le quiso dotar con una estética limpia, clara, fusiforme y perfectamente estratificada. Como el destino de este pasa a ser la difusión y comprensión de las obras por parte ajena a la de su ideólogo – y creador – la literalidad muta a la par que la forma de plasmar el contenido a incorporar. Se decide replicar una estructura limpia y básica: imagen en las páginas pares y un texto explicativo²⁴ en las impares. Con esta distribución se consigue un resultado homogéneo y repetitivo con el cual se puede ver una pieza en cada paso de página, imagen y explicación descriptiva expuestas a la vez. Como consecuencia inmediata se obtiene una disposición que favorece la comparación entre obras y con ello el correspondiente y pretendido hallazgo del nexo troncal de la línea.

Para la maquetación, se opta por darle un formato cuadrado, de 210x210mm²⁵ con margen perimetral en el texto de 30mm – menos el interior que es de 50mm para facilitar la lectura a una columna – en las páginas impares. Este texto se depura, respeto a las fichas iniciales, eliminando toda información ajena a la concisa explicación de en qué consiste cada pieza. Una descripción que tiene la única función de hacer entender al lector la forma y teórico resultado definitivo de cada pieza hipotéticamente finalizada.

Para mejor visualización, a la izquierda de este bloque textual definitorio, en las páginas pares, se ubica una imagen. Esta fotografía, dibujo, boceto o infografía, en ocasiones irá sustituida por otras, cuando así sea pertinente (para no revelar de forma patente al lector si está delante de una pieza acometida tácita o solamente proyectada en catálogo). En la planificación inicial – ahora modificada – estas figuras se suplementaban con otras anexas que generalmente se incluían para facilitar la semiótica representada como refuerzo hermenéutico de lo escrito al lado. Como estas iban situadas en las páginas impares²⁶ aún con formato subordinado a la principal, entorpecían la pretendida limpieza visual, abigarrando innecesariamente el conjunto.

²⁴ Las explicaciones de obra son intencionadamente sintéticas, evitando información superflua como medidas, bocetos, tratamiento de materiales, etc. que de ningún modo modifica la correcta recreación mental de cada pieza.

²⁵ La medida previa de maquetación editorial es de páginas de 210x220mm – previo guillotinado – y con una medida exterior final de tapa dura 215x225mm.

²⁶ Imágenes visualmente diferenciadoras de las principales, bien en blanco y negro o en tamaño menor, o incluso en forma circular. Esta exigencia subsidiaria buscaba una subordinación que facilitase la homogeneización entre diferentes piezas, y también facilitar la interpretación individual.

También la tipología de las imágenes será variada. Un surtido de formas distintas que no tiene un fin en sí mismo, sino que es consecuencia de la necesidad de poder interpretarlas junto con su respectivo texto explicativo: en ocasiones es suficiente con un esbozo rápido en monocromo y, en otras, se realizan recreaciones infográficas mucho más complejas y elaboradas. Mención diferenciadora tienen las obras que finalmente se acomete su producción – antes de la finalización de la maquetación definitiva del catálogo – pues las imágenes son una selección restringida de fotografías de la obra en estudio o incluso recreando la pieza en infografía o por montaje de diseño²⁷.

Respeto a la metodología seguida en la creación tácita de las obras realizadas, dada su diferenciación, se cree conveniente abordar de forma individualizada cada una de ellas, con especial atención a los materiales utilizados en el apartado siguiente de este trabajo de fin de máster.

Figura 12. Páginas 84-85 del libro-catálogo, donde se propone la obra #35: *Versiones*.

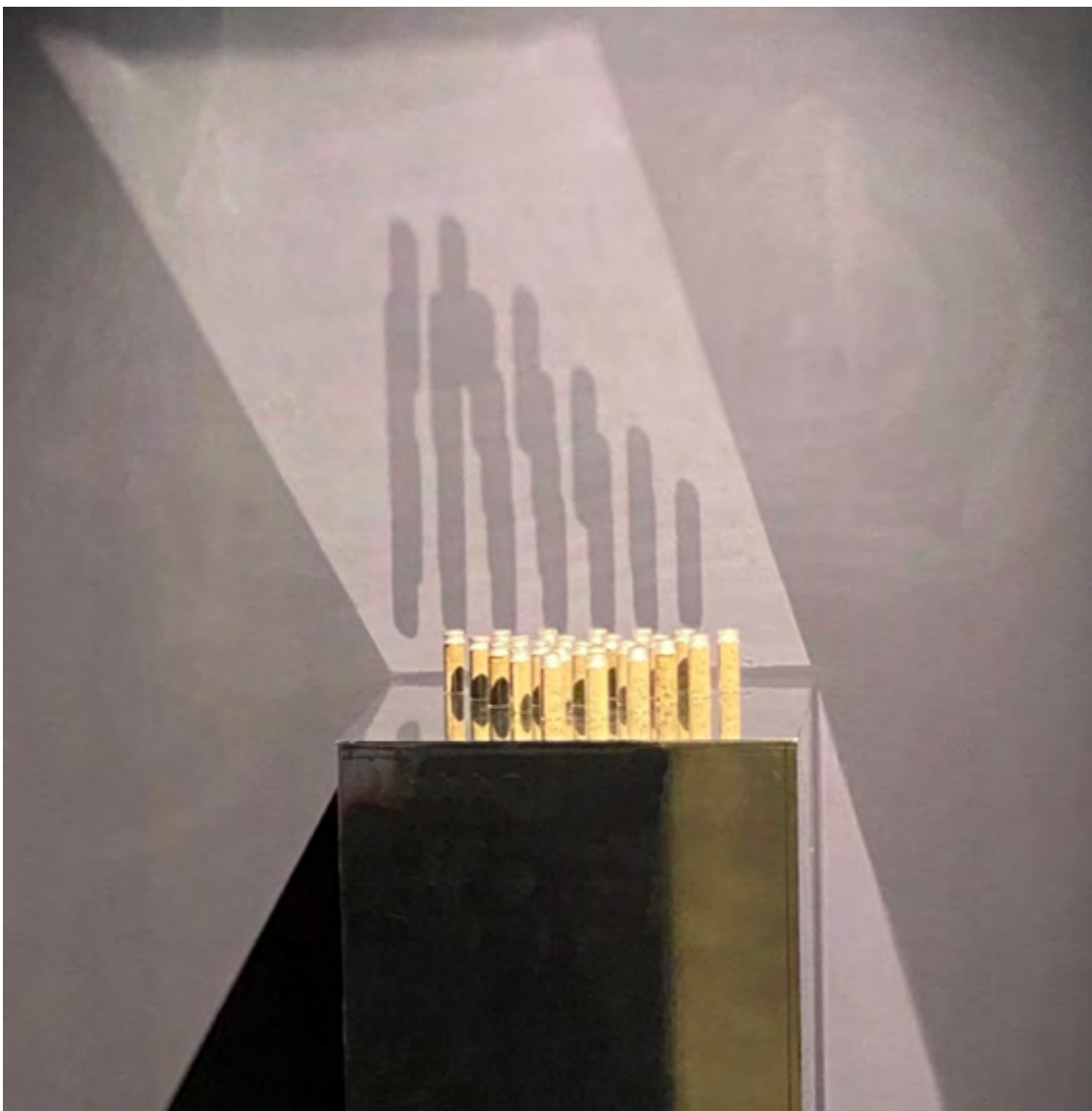


²⁷ Esta complicación de realizar fotografías precarias a una obra ya acometida físicamente, o incluso su recreación informática de imágenes, se fundamenta en la pretensión de que el lector del catálogo no sepa identificar fácilmente cuáles obras están tácitamente creadas y por consiguiente una cierta discriminación comparativa entre las acometidas y las solo proyectadas.

OBRAS PRODUCIDAS

Derrumbar La Alhambra. Fue la primera idea en incorporarse a aquellas protofichas que dieron paso a la concepción actual de catálogo de proyectos de obra. El conjunto arquitectónico de La Alhambra erigido sobre la colina Sabika cuya estabilidad estructural depende de la estabilidad del terreno norte²⁸, situado paralelamente al discurrir del río Darro. De esta ladera, hay referencias históricas de que es de donde se había extraído gran parte de la tierra con la que se habían elaborado los ladrillos destinados a su construcción.

Figura 13. Obra *Derrumbar La Alhambra*. Centro Damián Bayón-Instituto de América (Santa Fe).



²⁸ Sabika es la colina de 790m de altura sobre la que está construido gran parte del conjunto arquitectónico de La Alhambra – palacios nazaries, de Carlos V, Alcazaba, Partal y jardines bajos – a excepción del Generalife y los jardines altos.

Se decide extraer pequeñas cantidades de tierra²⁹ utilizando directamente el recipiente de cristal transparente de 14ml de capacidad, sellándolo con una tapa estanca de aluminio desnudo. Se documentan estas extracciones mediante un registro fotográfico³⁰ y reservan veinticuatro frascos llenos para su exposición en sala. No es aleatorio la ubicación de extracción de la tierra, coincidiendo con la que en su día sirvió para levantar La Alhambra, ahora podría servir para derrumbarla. La elucubración de cuántos botes serían necesarios para provocar un derrumbe del monumento, queda en evidencia en su planteamiento paroxístico, pero solo en su grado inicial acometido. Es evidente que con estos 720gr³¹ la estabilidad estructural de la construcción no sufre peligro alguno, pero cuántos serían necesarios para ello, para que se impidieran las extracciones sucesivas, cuántos para que fuese punible, o para que las autoridades lo impidiesen. La responsable de la estabilidad y el derrumbe sería la misma tierra, como ejemplificando el *Aufheben*³² (Hegel, 2015), lo uno y lo contrario en la misma acción.

Figura 14. Recogida de catas de tierra en la base de la colina Sabika para la obra *Derrumbar La Alhambra*.



²⁹ La cantidad extraída en cada acción de cata es de aproximadamente 30gr, una cantidad equivalente a la capacidad de una cucharilla de postre.

³⁰ Varias de las fotografías de este registro procesual están incluidas en el anexo.

³¹ 30gr X 24 botes = 720gr en total.

³² Aunque en esta parte del TFM se cita en varias ocasiones el concepto del *Aufheben* de la Dialéctica de Hegel, solo se toma como punto de partida. Con el avance del Trabajo, se irán introduciendo otras opiniones, que, aún sin contradecir lo hegeliano, si que lo matizan en una relectura de una cierta superación filosófica contemporánea.

Figura 15. Exposición de *El centro del Darro*. Centro Damián Bayón (Santa Fe).



El centro del Darro. El río Darro, que discurre bajo la colina Sabika de La Alhambra, es utilizado aquí para ejemplificar lo subjetivo y sujeto a diferentes criterios que tiene la determinación de los límites y sus limitaciones implícitas. Con unas extracciones de tierra³³ de dieciséis puntos distintos, equidistantes entre sí, con la única premisa de que el primero sea retirado en el Albayzín – base de la colina San Cristóbal – y el último es de La Alhambra – base de la colina Sabika – no determinándose así a qué parte específica concreta pertenecen las otras catorce catas.

Figura 16. Recogida de catas en las dieciseis probetas para la pieza *El centro del Darro*.



³³ Dieciséis probetas plásticas transparentes de 40ml con tapón estanco de aluminio, rellenas con tierra, fango, vegetación, grava y agua en catas equidistantes entre ambas colinas – Sabika y San Cristóbal – ignorando parámetros como orografía, curso del agua, vegetación o tipo de material.



El centro de cualquier río es mutable – indudablemente en tiempo geológico, pero también en su percepción y cauce estacional/meteorológico – entrando en valoración y variación de resultante, diversos parámetros como la determinación por medida, cauce, capacidad, orografía, geografía física y política, mediciones, historia, vegetación, geología, etc. Fácilmente se puede llegar a la conclusión de que se podría hallar un centro empírico en alguno – no en todos – de estos parámetros, pero habría divergencia inequívoca entre ellos y su casación. El centro del cauce, el geográfico, el histórico, el orográfico... no coinciden. El título de esta pieza, *El centro del Darro*, propuesta como una tautología falaz, pone en evidencia el arbitrio de la frontera.

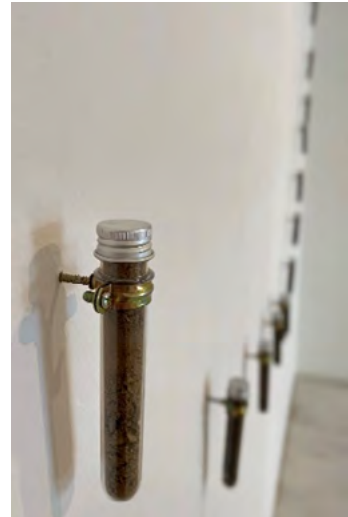


Figura 17. Detalle de la fijación a pared.

Receptación. Se elabora una “fragancia delictiva” con agua hurtada y flores robadas de las instalaciones y jardines de La Alhambra³⁴, elaborando con esto un agua de colonia. Esta se pone a la venta con el nombre de Receptación con relación a la tipificación de este delito³⁵ que cometería el que adquiriese esta pieza, o incluso quien se pulverizase con el líquido que contiene.

³⁴ El agua se hurta de la fuente central del Patio del Cuarto Dorado – situado entre Mexuar y el Patio de Los Arrayanes. Los brotes de plantas, flores, pistilos y pétalos se roban de los jardines, Bajo/Alto, Patal y del Generalife. Todo es documentado fotográficamente, así como la cartelería institucional donde se advierte y prohíben tales actos.

³⁵ Artículo 298 del Código Penal: El que, con ánimo de lucro y con conocimiento de la comisión de un delito contra el patrimonio o el orden socioeconómico, en el que no haya intervenido ni como autor ni como cómplice, ayude a los responsables a aprovecharse de los efectos de este, o reciba, adquiera u oculte tales efectos, será castigado con la pena de prisión de seis meses a dos años.

Figura 18. Obra *Receptación* (Caja, vaporizador y agua de colonia).



Para la elaboración de esta colonia, se llenó el frasco a la mitad, se le añadió los veintidós elementos florales y de vegetación antes mencionados y se rellenó de alcohol de 96° para su conservación y condición de uso pretendido.

La elección de un recipiente de cristal esmerilado en color púrpura, con vaporizador incorporado de “pera”, está condicionada a la pretensión de percepción atribuible a la estética nazarí con una cierta fusión vintage. Sin embargo, el vaporizador en sí es para facilitar la “comisión de ese delito de receptación” al ser susceptible su fácil aplicación, sin necesidad incluso de tener que abrirlo, como sucedería en otro tipo de recipiente.

Figura 19. Recogida de catas para la obra *Receptación* (agua hurtada y flores robadas).



Los límites de qué puede considerarse delito, e incluso un delito subsidiario – el de receptación está condicionado al anterior – de qué cantidad de agua, flores o sumisión arbitraria a las normas establecidas, así como su intencionalidad ponen de nuevo al espectador a asimilar una cierta fluidez de los límites, incluso – o, sobre todo – las limitaciones de la legalidad establecida.



Figura 20. Recogida de hojas para la obra *El vientre de la línea* (Límite provincial Málaga-Granada).

El vientre de la línea. La determinación totémica de las fronteras geográficas, tanto en lo arbitrario como en las consecuencias posibles que tienen estas, sirven como pretexto para la planificación de esta pieza. Con las medidas de cierre perimetral provincial motivado por el Estado de Alarma Covid-19, se pretende recoger material orgánico de diez metros de la línea invisible que delimita las dos provincias, Granada y Málaga. Esta hojarasca se introduce en un tubo de tela blanca con cremallera roja para su traslado y exposición en sala, a modo de demostración tácita.

Cuando se llega a este límite geográfico³⁶, se puede ver que lo que obra en sendas partes de esta línea invisible es el mismo terreno, la misma vegetación, la misma temperatura,. El GPS es lo único que condiciona la percepción, que también de legalidad, pues el mero hecho de cruzar este límite podría conllevar responsabilidades punibles en base a la legislación extraordinaria sanitaria actual.



Figura 21. Obra *El vientre de la línea*.

³⁶ Se comprueba esta linde provincial mediante el uso de GPS, y se busca intencionadamente un extremo en el que visualmente esta frontera no sea perceptible. Se documenta fotográficamente y se añaden alguna de estas imágenes en el anexo. Al localizar un árbol frutal, una higuera, se modificó lo inicialmente planeado para esta cata de material orgánico.



Figura 22. Obra *Título sin obra* en la sala vacía del Museo Instituto de América (Santa Fe).

Título sin obra. Cogiendo como referencia las cartelas colocadas en los museos de las obras “sin título” se confronta aquí con lo diametralmente opuesto. En aquellas, las del museo, se expone una obra carente de título, aquí³⁷ se realiza una cartela la cual es la obra. Este que simplemente podría parecer una ejercicio jocoso, en realidad esconde una línea, la que divide lo que se considera obra tácita o teórica, lo que es arte, lo que es título o, incluso si con la mera acción de titular, lo teórico transmuta en fisicidad. La cartela está construida con cartulina impresa en tipografía igual al resto de la sala de exposiciones del Instituto de América de Santa Fe, donde se coloca y documenta.

Figura 23. Cartela *Título sin obra* expuesta en el Instituto de América (Santa Fe).



³⁷ En referencia al libro catálogo de proyectos de obras, no a esta obra en concreto, aunque el primero adopte su nombre.



Figura 24. Obra *Agua ilegal* expuesta en el Instituto de América (Santa Fe).

Agua ilegal. Partiendo de la prohibición expresa de no utilizar o recoger agua de ninguna fuente, canal, alberca o surtidor³⁸, se pretende retirar con un gotero de tan solo 3ml – unas 40 gotas por frasco/cata – de forma desinhibida, no ocultándose en momento alguno a la observancia y control del personal de vigilancia del Patronato.

Debido a lo irrisorio y prácticamente anecdótico de las catas, cuando se acercaba el personal vigilante responsable, obviaba actuación alguna y, ni en una sola ocasión, no llegó a apercibir o manifestar la prohibición de tal retirada de agua. Si el frasco fuese del doble, el cuádruple, o de un litro de capacidad ¿tendría resultado distinto?

³⁸ En todo el conjunto arquitectónico de La Alhambra, jardines y el Generalife está explícitamente prohibido recoger o utilizar agua, salvo de las fuentes-surtidor especialmente dispuestas para ese fin. Se documenta fotográficamente las más de cuarenta acciones de retirada de agua, así como la cartelería donde se prohíbe.

Figura 25. Registro fotográfico (hurtando agua en La Alhambra) para la obra *Agua ilegal*.



Exanguinación, *Cohecho* y *Acoso*. Estas tres piezas distintas consisten en sendos talonarios “tipo vale”. Cada talonario está compuesto por cien tiques dispuestos para la venta de diferentes acciones – diez gotas de sangre, una invitación a un café y un mensaje, respectivamente – han sido construidos con papel impreso y unas tapas en cartulina. La maquetación de cada tique es idéntica dentro de cada pieza.

El talonario de *Exanguinación* anunciará que con la venta de cada boleto – a 10 euros cada uno – conlleva el depósito de diez gotas de sangre del artista emisor, en el reverso de cada unidad vendida. Teniendo en cuenta que el humano medio tiene cinco litros de sangre y que cada litro contiene unas cuatro mil gotas, harían falta 2.000 tiques³⁹ para que al artista que lo expende, vende y deposita su sangre falleciese por exanguinación total. ¿En qué momento se consideraría exanguinación, muerte, desmayo, insalubre o razonable esta radical acción? y ¿con qué cadencia o periodo temporal?

Figura 26. Conjunto de tiques sueltos para la obra *Exanguinación*.



³⁹ Cada uno de estos 2000 tiques llevaría diez gotas de sangre extraída y depositada en su reverso en el momento de la venta de cada boleto.

Figura 27. Conjunto de tiques sueltos para la obra *Cohecho*.



Mismas cuestiones suscitarían los otros dos talonarios, *Cohecho* utiliza la nomenclatura de ese delito, pues mediante el talonario se venderían tiques – a un euro cada uno – con los cuales siempre se invitaría a un café a la misma persona: el decano de la facultad de Bellas Artes de Granada, F.J. Sánchez Montalbán. En el otro talonario, *Acoso*, lo que igualmente se pone a la venta es el compromiso de envío de un mensaje de WhatsApp consistente en un emoticono “carita sonriente” a la tutora responsable de este TFM, Consuelo Vallejo Delgado. Los límites entre cortesía, incomodidad, molestia, aversión, infracción, consecuencias o el delito están aquí de nuevo en una lid cuya interpretación es individual y arbitraria.

Figura 28. Conjunto de tiques sueltos para la obra *Acoso*.



Figura 29. Contrato y muestra (1 de 5) para la obra *Clonación de artista*.

002642199

CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS PARA CLONACIÓN HUMANA

Por una parte  con DNI núm.  quien en lo sucesivo será denominada como "CEDENTE" y por el otro José Elras Martínez con DNI núm. 76778487W quien será denominado en lo sucesivo como "CESIONARIO", quienes se someten a lo establecido en las siguientes:

DECLARACIONES:

- I. El/la Cedente declara que es un artista y está en pleno uso de sus facultades legales.
- II. El objeto de este contrato son los derechos absolutos de propiedad, utilización, posesión, manipulación y genéticos de un ejemplar de pelo con folículo incluido del Cedente, en lo sucesivo se denominará "MUESTRA".
- III. El Cedente declara que a partir de la firma del contrato acuerda ceder cualquier derecho actual o futuro que pueda devengar de la Muestra.
- IV. El Cesionario declara su compromiso de darle únicamente dos posibles usos a la muestra: la exposición sellada formando parte de una pieza artística o su compromiso para la clonación referida en la Cláusula Primera de este contrato. El Cesionario se compromete a la destrucción absoluta de la muestra en caso de no viabilidad de cualquiera de estas dos opciones referidas.

CLÁUSULAS:

Primera.- El cedente hace entrega directa de un ejemplar de pelo extraído tras la firma de este contrato en presencia de los cuatro firmantes. La recepción de dicha muestra estará condicionada a la verificación por parte del Cesionario de que esta tiene incorporado su folículo piloso y que es depositada en una placa de Petri facilitada previamente, sellada y firmada posteriormente por el Cedente.

Segunda.- La cesión de los derechos de la Muestra, presentes y futuros, estará condicionada únicamente a la utilización posible por parte del Cesionario para realizar la clonación humana del Cedente, cuando esta sea legal y clínicamente viable. No está permitida ningún uso no contemplado en el apartado IV de las Declaraciones.

Tercera.- El objeto del presente contrato es la renuncia absoluta de derechos sobre la muestra por parte del Cedente, salvo para la citada clonación cuyos gastos asumirá enteramente el Cesionario. Estos gastos incluirían los de mantención, educación y vitales del ejemplar humano surgido de dicha clonación legal.

Cuarta.- La parte Cedente delega en el Cesionario los derechos devenidos y de las obligaciones intrínsecas del nuevo sujeto humano fruto de la susodicha clonación. Dicha delegación incluye los beneficios futuros devengados de esta nueva vida, incluido los artísticos.

Quinta.- Las dos partes de este contrato, aseveran que no existe dolo, o mala fe, de ningún tipo que vicie las voluntades de las partes o puedan viciarlo. En caso de que exista alguna controversia, ambas partes convienen explícitamente en someterse a la jurisdicción de los tribunales de Instancia Primera de Granada.

Sexta.- Este contrato no contempla transacción económica alguna. Todo el proceso potestativo y sin cargo pecuniario para las partes.

Séptima.- Después de haberse leído este contrato a las partes, y teniendo como testigos a los abajo reflejados, se firmará copia por duplicado, una para cada parte interviniente, en Granada a _____ de 2021.



EL CEDENTE	*EL CESIONARIO*	*TESTIGO 1*	*TESTIGO 2*
			
Fdo.: 	Fdo.: 	Fdo.: 	Fdo.: 

Clonación de artista. Se solicita un pelo de un artista⁴⁰ y se deposita en una placa de Petri de cristal. Con la extracción de este folículo del artista, este deberá firmar un “contrato de cesión de derechos” de esta muestra génica. Con esta autorización, el donante se exime de cualquier decisión futura a acometer respecto a esta muestra.

Figura 30. Registro fotográfico de la extracción de la muestra necesaria para la obra *Clonación de artista*.



El código genético contenido en cualquier cadena completa de ADN, incluido en el folículo piloso de esta muestra, podría utilizarse en un futuro lejano – o no tanto – en la clonación *in vitro* de un ejemplar humano idéntico al del donante. Esta pieza aborda la problemática de si el artista nace o se hace, de si habiendo salido del artista, la muestra, también el arte estará colonizando esta, o si el artista puede coexistir con su clon.

⁴⁰ Pelo completo, con el folículo incorporado, extraído en el momento de la acción.

Abismo. Utilizando una tela de color negro (150x90cm) se le colocan diversas palabras en vinilo textil de color blanco. La alineación de estas palabras estará condicionada con un eje imaginario vertical que separará – de forma coincidente – los prefijos del resto de cada palabra. Estos prefijos siempre contradirán la semántica del resto de la palabra, por ejemplo, [in]moral o [des]hacer. La única excepción es la primera palabra⁴¹, “incidente”, que no tiene prefijo, y por tanto, tampoco tiene ninguna letra a la izquierda de la línea imaginaria, que es materializada únicamente por un plegado planchado en la vertical del soporte de tela.

Figura 31. Exposición de la obra *Abismo*. Centro Damián Bayón (Santa Fe).



⁴¹ La palabra “Incidente” irá con un 50% más de interlineado respecto a la siguiente.

BOE. En una tela de color blanco⁴² se procede a imprimir con vinilo textil de color negro la palabra “LEGAL” en mayúsculas y tipografía Arial, que es la que se utilizaba – cuando se imprimía este Boletín Oficial del Estado⁴³ – para la impresión y publicación de las leyes. La medida de estas letras es de 10cm de altura y van ubicadas en el centro del paño.

Figura 32. Obra *BOE* dispuesta en pared.

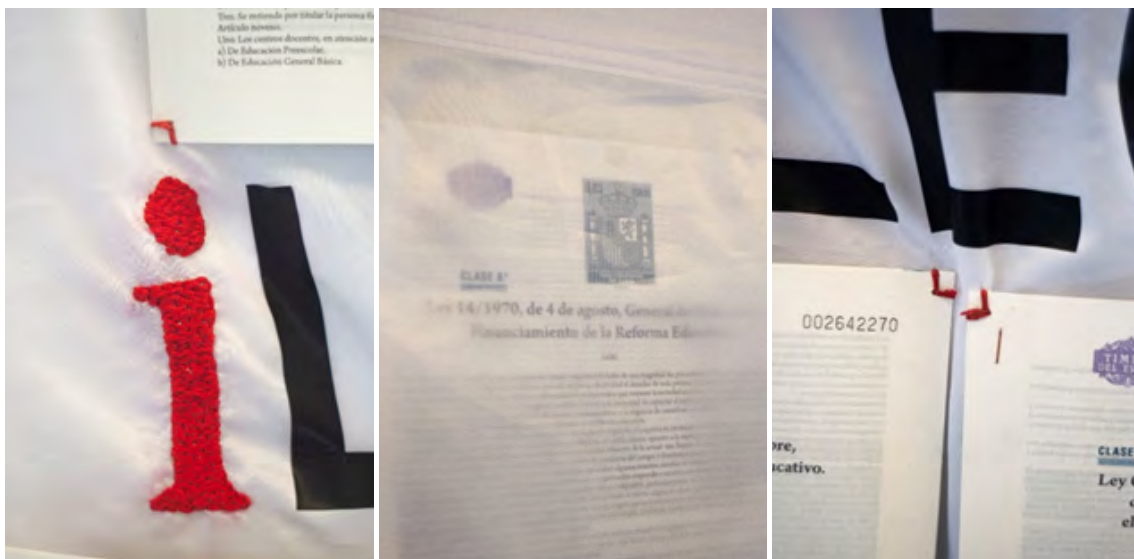


⁴² Bandera de 90x150cm dispuesta en disposición de pendón vertical. Llevará practicados dos hoyuelos por donde se fijará a una pared de la sala de exposición.

⁴³ El acrónimo de Boletín Oficial del Estado es el que le da nombre a la obra: BOE

A la izquierda de esta palabra se ha bordado una “i” en minúscula y en cursiva, aunque en igual talla que las impresas. Esta adicción supone la conversión de “legal” en “ilegal”. El bordado se realiza con hilo de color rojo encerado, el mismo que se usaba por los funcionarios cuando tenían que coser los librillos de cada B.O.E. a los anteriores, hasta conformar un libro único. Este hilo rojo es lo que contradice el “LEGAL”, pero también es el que le da sentido y justificación.

Figura 33. Detalles de la obra *BOE* (bordado, transparencia y cosidos de fijación).



Se imprimen estas nueve leyes⁴⁴ de educación aplicadas en los últimos 48 años⁴⁵ utilizando papel timbrado oficial de la FNMT. Estas impresiones del texto íntegro de cada ley publicada en sus respectivos B.O.E. tienen extensiones muy diversas, desde las seis páginas de la LOE (1980) a las veintisiete de la LOPEG (1995). Estos conjuntos de hojas timbradas se fijan a la tela mediante el mismo hilo rojo usado para el bordado de la “i” aunque aplicándole cera de encuadernar, como se hacía en determinadas instituciones para coser los legajos que componían a partir de los Boletines Oficiales impresos. La norma “franquista”, la LOE (1970) se fija por detrás de la tela semitransparente. La “Ley Wert”, la LOMCE (2013), la única que no llegó a ser aplicada, se fija a la tela “de espaldas” mostrando la parte final de la norma (reverso de este bloque de hojas).

⁴⁴ Estas leyes son la LGE de 1970 (en vigor durante 22 años y finalmente derogada en 1992), la LOECE de 1980, la LODE de 1985, la LOGSE de 1990, la LOPEG de 1995, la LOCE de 2002, la LOE de 2006, la LOMCE de 2013 (la “Ley Wert” que no llegó a ser aplicada) y por último la LONLOE de 2020 (aún sin aplicación plena).

⁴⁵ Mi edad actual, usada como ejemplo de las consecuencias de este cambio normativo continuo.

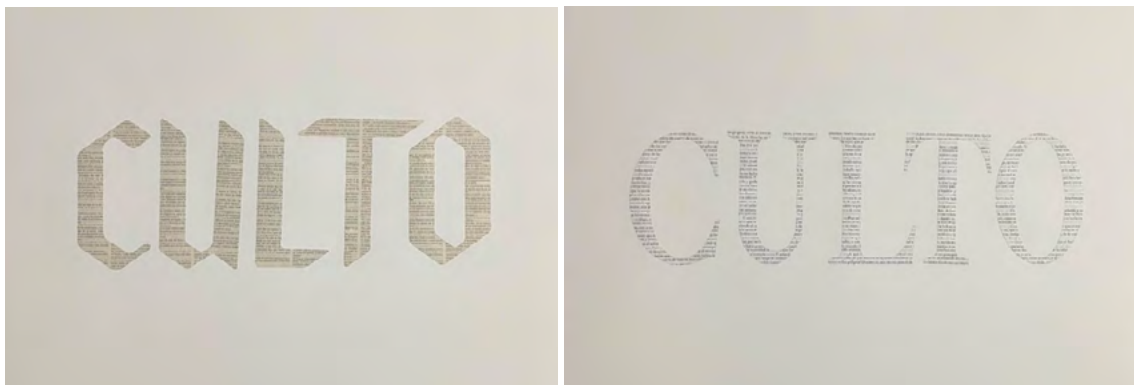


Figura 34. Registro fotográfico del proceso de extracción de hojas de la Biblia (también las del Quijote) para recortar las respectivas tipografías de la obra *CULTO*.

CULTO. Valiéndonos de la homonimia, en esta pieza se utiliza la palabra “CULTO” para crear dos piezas homógrafas de referida justificación diferenciada. Una de las piezas surgirá del recordé de sus cinco letras, de hojas de *La Sagrada Biblia*. El recorte seguirá la forma de la tipografía *Gutenberg Textura*, que fue la utilizada en su primera edición impresa. La otra pieza, con igual método y fundamentación, se recortarán las letras de páginas de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, recurriendo a la tipografía *Ibarra Real*.

Sendos grupos de letras se pegarán sobre dos láminas iguales de papel de grabado – 645 x 460 mm *Carlson Gvarro 240 g/m2* – para ser expuestas en horizontal de forma pareada. La primera, la de la Biblia, nos remite al respeto religioso profesado hacia Dios. La segunda, la del Quijote, lo hará en lo relativo a las cualidades provenientes de la instrucción o cultura.

Figura 35. Láminas de la obra *CULTO* finalizadas.





Todos somos. Esta obra se compone de dos elementos complementarios: una instalación de cartulinas y una pieza de vídeo expuestos de forma conjunta. Partiendo de un conjunto de setenta y cinco cartulinas de 30,5 x 30,5 cm, cada una de color distinto, se les imprimen dos líneas paralelas azules y la frase “todos somos iguales” en una tipografía *Primary Dots*⁴⁶, se disponen en un orden transicional de color⁴⁷ se numeran en el reverso y luego se desordenan “barajando” las setenta y cinco hojas, para que durante la performance el orden de colocación no sea correlativo y ordenado en pared.

La performance consiste en ubicar dos sillas/pupitre a un metro de una pared suficientemente grande para colocar los casi cinco metros de largo para una distribución de cartulinas en quince columnas de cinco filas cada una⁴⁸. Sobre la silla de la derecha (modelo para zurdos), en su brazo⁴⁹, se coloca el conjunto de las cartulinas sin rellenar. La silla de la izquierda (para diestros) es donde procede el artista a cubrir, cada cartulina con lápiz y posteriormente colocarla – según su número oculto – en la pared de detrás.

⁴⁶ La tipografía *Primary Dots* en su versión “*simple light*”, a 24 de tamaño es la fuente que usualmente se utiliza en los cuadernos de caligrafía infantil – como *Cuadernillo Rubio*, por ejemplo – sumándole dos líneas paralelas de guía en color azul cerúleo en su base y a la media del tipo.

⁴⁷ El orden de los colores, para posterior colocación ordenada en pared, se comienza con el negro y el blanco, grises, azules, verdes, ocre, amarillos, naranjas, rojos, rosas y se termina por los colores violetas.

⁴⁸ Las cartulinas se separarán vertical y horizontalmente, unas de otras, a 2 cm. Previo al comienzo de la acción se clavarán los 75 clavos separados 32,5 cm unos de otros en una cuadrícula.

⁴⁹ Se utilizan dos sillas/pupitre, una para diestros y otra para zurdos. Se disponen de forma paralela, para facilitar el depósito de las cartulinas y la ergonomía durante la grabación.

Figura 36. Instalación física de obra *Todos somos* (después de la acción grabada en vídeo).





Figura 37. Detalles de la obra *Todos somos* (durante la acción grabada en vídeo).



Toda la operación queda registrada en un vídeo de 45 minutos de duración, con una maquetación básica – solo comienzo y fin, encuadre y la eliminación del sonido – con la intención de que sea expuesta en un televisor de 32” dispuesto al lado de la propia instalación en sala. Para una vinculación y participación por parte del espectador, en la instalación final, además de las cartulinas dispuesta en la pared, el vídeo mostrado en bucle en la pantalla, se colocarán las dos mismas sillas/pupitre, colocando sobre ellas un conjunto de cartulinas blancas (éstas de 15 x 15 cm) con la misma propuesta caligráfica impresa. Junto a ellas se dispondrá un conjunto de lápices (estos de colores). Se le posibilitará al público a que cubra, pinte, dibuje, firme, o haga lo que quiera con su cartulina blanca, habilitando incluso su colocación – al lado contrario de la TV – en la pared con unos clavos previamente dispuestos.

Figura 38. Infografía de la obra *Todos somos* (planteamiento para disposición en sala).





Cuando un cuerpo se encuentra con otro cuerpo distinto o una idea con otra distinta, sucede o bien que sus relaciones se componen formando un todo más poderoso, o bien que una de éstas descompone a la otra y destruye la cohesión de sus partes.

Gilles Deleuze

LA LÍNEA INTERIOR [desarrollo temático transversal]

Lo que la línea esconde – aquí – en su vientre⁵⁰ de forma oculta al ojo desprevenido, no lo está a la mirada inquisitiva del espectador atento. Actualmente, cuando nos referimos al espectador como sujeto receptor, no suele dar cumplimiento a los cánones históricos: en su participación, en su condicionamiento ni tampoco en su alienación. La definición clásica de espectador como elemento pasivo que permanece separado, no solo de la obra, sino incluso de la realidad, se ha visto modificada hacia una inclusión activa y condicionante que da la espalda a lo históricamente sintetizado por el mito platónico de la caverna (Mignolo, 2015).

Para Jacques Rancière esta concepción histórica no resulta en absoluto acertada. El papel del espectador ni es pasivo ni es ignorante (Rancière, 2010). El acto de mirar, en sí mismo, implica una acción, un análisis semiconsciente de lo observado. Ya en *El maestro ignorante* (Rancière, 2008) ejemplificaba, con la historia de un maestro que, para enseñar a un ignorante, no vuelca sus conocimientos en el alumno, sino que abre la brecha de la ignorancia cuanto más este aprende de él. “Embrutecimiento” le llama, pues para Rancière no existe esta separación, es la brecha de la ignorancia: tanto el sabio como el inculto tienen los mismos procesos comprensivos y experimentan similares mecanismos independientemente de su posición, siendo maestro o ignorante.

“La ruptura de la jerarquía” es como se conoce a esta liberación de la concepción de ignorancia por parte del alumno que, junto con el maestro, están en una posición igualada, ambos aprenden, pero también ambos pueden enseñar. Un concepto que

⁵⁰ El vientre de la línea es el título de la obra tácita consistente en el traslado a sala de exposición de las hojas de una higuera cuya ubicación es coincidente con un punto concreto de la frontera provincial de Málaga/Granada. Estas hojas se introducen en una órtesis de tela blanca con cremallera roja longitudinal.



ya en su esencia habíamos observado en el *Aufheben* (Hegel, 2015). Ninguno sabe más que el otro, a pesar de que sus inteligencias sean distintas, usan los mismos procesos de entendimiento. El maestro es alumno, así como el alumno es maestro (Castro Florez, 2020). La línea de separación entre ambos es el rol asignado, no una cualidad diferenciadora que los separe arbitrariamente.

Un sistema encorsetado de posiciones polares en el que el espectador debe determinar sus límites al hacerse patentes las limitaciones de estos, cobrando consciencia de que se puede emancipar uno de él (Rancière, 2010) siguiendo, por ejemplo, los preceptos marxistas de empoderamiento. Según Karl Marx es aquí donde debe concienciar el arte (Giraldo Ramirez, 2019), donde debe quebrantar el *alienamiento* del espectador con el sistema dado (Eagleton, 2015) sometiendo a un escrutinio riguroso a lo laminar de lo intermedio, rehusando la estratificación y somera clasificación de similares.

En este bucle de polaridades enfrentadas, optamos por contemplar solo media realidad, en tanto en cuanto no soportamos la superficial observancia de la realidad compleja, que verdaderamente es (Baudrillard & Morin, 2004). El horror se banaliza, en esencia por los medios, hasta el punto de su conversión en tolerable. Se vuelve asumible “no porque veamos demasiados cuerpos, sino porque vemos demasiados cuerpos sin nombre, elementos anónimos que no nos devuelven la palabra o la mirada” (Rancière, 2010). Esto, en cierto modo, refrenda la hegemonía del maestro (Rancière, 2008): las víctimas no se cuentan como testigos genuinos, no hablan ni miran, solo el testigo involuntario es el testigo real, el que quiere comunicar: pero los muertos no son capaces de contar su historia (Rancière, 2010). Con un simplificado resumen se nos cuenta esa historia, sin darnos capacidad para entender enteramente las causas y las consecuencias de tal conflicto, el porqué de su muerte. Imágenes traumáticas que solapamos con otras ajenas, neutralizando cualquier ánimo de protointerés.

Cuando la disquisición entre estos corpus, aparentemente herméticos, no logra determinar una frontera clara, es la palabra la que ocupa el lugar de la imagen, cuando esta yerra en su representación de unos límites de difícil asunción. A donde las imágenes no llegan, la palabra puede dar contexto y aclaración. El privilegio de las élites y la lógica pueden ser trastocadas de igual modo por la palabra como por las imágenes (Didi-Huberman, 2004). Claude Lanzmann en su documental *Shoah* (Lozano Aguillar, 2018), da la palabra a unos supervivientes del holocausto nazi,



donde confrontan sus recuerdos con la verbalización tácita delante de la cámara. Estas entrevistas consiguen interrumpir la hegemonía de la imagen, rompiendo su banalización del horror: si las víctimas hablan, la realidad se vuelve intolerable. La palabra es la línea insalvable que materializa – solo con su mental asimilación – el cambio de lo etéreo en físico, del dogma en dialogo o el todo en la nada.

Sin embargo, lo opuesto a la nada no es el todo, lo contrario a la nada es el “casi nada”. Esta frontera entre falaces opuestos fue muy profusamente tratada por Schopenhauer: sin voluntad no hay representación alguna ni mundo alguno (Schopenhauer, 2013, p. 436). Volviendo a Hegel, en su Dialéctica, afronta la negatividad y el nihilismo oponiéndose a la nada, aunque designándola con sus líneas que la delimitan. Un pensamiento ciertamente metafísico que acaba sentenciado: “el dolor se reconcilia en la fruición, y la interminable pugna queda satisfecha en la intuición” (Hegel, 2000, p. 132). Esta idea de los límites de lo infinito, de la negación del propio establecimiento de estos es abordado en *El cofre de la nada*:

Pues lo Infinito, el Absoluto, no es algo que esté más allá de la operación misma de la negatividad, ni tampoco se deshace desde luego en esa operación. [...] El presunto nihilismo hegeliano se convierte en un escepticismo consumado, en el que la desesperación de lo finito es ya la aurora de lo Infinito. (Duque, 2006, p. 31)

Esto contradice, en cierto modo, a Nietzsche, pero también de la interpretación de los límites vitales que Heidegger observa en la filosofía “a martillazos” del autor de *El ocaso de los ídolos*⁵¹. Este límite absoluto que es la nada – la muerte – opina Heidegger, es determinado de forma discrecional, la muerte no es un evento, sino que es la oposición a la vida: “en contra de la existencia” (Heidegger, 1997, p. 234).

El hombre mora en la línea de la Nada (una “línea”, en efecto: sin espesor ni anchura), en ese vano vibrátil: pasar más acá de ella supone la irrelevancia de la cotidianeidad; ir más allá constituirá en cambio la meta-fora [sic] por excelencia de lo meta-físico [sic]. (Duque, 2006, p. 89)

La que podría parecer la frontera más totémica e inopinable, la muerte, pasa a ser otra línea más, tan opinable, arbitraria y de ubicación cambiante como las otras. Dice Félix Duque que la muerte no es ni una cosa, ni un hecho ni un evento. Tampoco lo reduce solamente al “fenecer”, sino que le atribuye un cierto valor confrontativo de elementos canjeables entre sí como son el miedo, el dolor, la seguridad o la pérdida

⁵¹ No se desarrollan los términos de “fluctuación” y de “circulación” de la terminología nietzscheana, en especial en su libro *El ocaso de los ídolos*, pues, aunque relacionada, reitera muchas de las ideas ya constatadas de Hegel, no tomándose demasiado en serio la muerte, en base a su teoría del *eterno retorno*.

de libertad personal que nos conduce a refugiarnos en el *poder-ser-en-lo-posible* (Duque, 2006, pp. 55-57). No se rebate la mortalidad, solo se condiciona su nexa con la vida.

Mismo parecer, sin ejemplificarlo con la muerte o la vida⁵², muestra Ernst Jünger, mostrándonos lo heroico de traspasar la problemática nihilista “cruzando la línea del nihilismo, saliéndose del rebaño de opinión generalizada”. Uno de sus argumentos es situarse en una situación “Intermedia” producto de la existencia de los extremos confrontados y no como la interacción polar de estos (Jünger, 1990). De nuevo este hilo nos devuelve a la *Estética* hegeliana (Mignolo, 2015), en la que se sentenciaba la incompatibilidad de servir de paradigma y de “sentirse único”. Lo uno y su contrario se contradicen y retroalimentan de forma continua.

Parece ser que no queda ni un solo límite inopinable.

⁵² Jünger aborda la muerte como un bloque no interrelacionado con la vida, sino formando parte de un único concepto con diferentes gradaciones.

Figura 39. Acción de suplantación de bandera de España por la obra *Transcomunitaria*.





La verdad solo puede ser explicada en términos de ficción.

Jacques Lacan

DE LO TÁCITO Y LO PREVISTO

Entre la obra abocetada, en forma de propuestas teóricas (lo previsto), dentro del libro *Título sin obra*⁵³ y la que, emanando de este se materializa (lo tácito), se genera una sinergia con resultados de diferenciación variable. A pesar de que la intencionalidad manifiesta en los cincuenta proyectos sugeridos en el catálogo – dudar sobre la frontera dogmática – la producción artística surgida de estas ideas plasmadas se asimila a la falaz tautología⁵⁴ del título de este Trabajo – *Las limitaciones del límite* – en lo referente a la deriva de lo derivado⁵⁵.

Entre lo previsto y lo tácito surgen diferentes correlaciones en problemáticas tan diversas como la elección de material, ubicación de las catas, sistemas registrales del proceso, pretensiones fallidas no intencionadas, adaptaciones de diferente condicionante, etc. Pero no es en este apartado dónde se va a analizar el resultado de la obra producida, sino que se abordará en el de *Discusión* de este TFM.

Teniendo en cuenta que las diatribas factibles – aquí, en la obra, materializadas algunas – de cualquier obra son elevadas, y que al haber ejecutado quince del catálogo *Título sin obra*, no se ve oportuno, no por inabarcable, sino por falta de interés *sensu stricto* en la fundamentación final – que también procesual – de lo producido. Algunas de estas quince piezas se fueron adaptando y modificando durante las etapas de ideación - plasmación – adaptación – reformulación – producción – montaje – documentación - exposición. Para dotar de mayor dinamismo a este TFM se resumirá de forma individualizada en el siguiente apartado a la vez que se fundamentan las que (aparentemente) son temáticas distintas.

⁵³ Como ya se explicitó antes, el catálogo abortado en este TFM junto con la obra producida de forma tácita, por simplificación de la dinámica redactora de este documento, se disgrega en sí en dos macrocampos: lo teórico previsto (el catálogo) y lo tácito creado (las obras producidas dimanantes de este catálogo).

⁵⁴ Los límites siempre tienen limitaciones, pero no así a la inversa.

⁵⁵ La obra derivada del catálogo *Título sin obra* sufre unas derivas con distintos grados de azarosidad imprevista, con resultados dispares, en ocasiones encontrados, pero complementarios.



Pretendemos comprender la vida a través de sus coherencias e identidades, cuando ciertamente estas se explican por sí solas y no nos aportan nada. Deberíamos buscar la comprensión a partir de sus contradicciones, pues estas si nos aportan información de la vida y la realidad.

José Saramago

LO EQUIDISTANTE Y LO ECUÁNIME [discusión]

Si en los apartados anteriores se ha abordado la temática troncal que da título y fundamento a este trabajo de fin de máster, también los [sub]temas que sirven de pretexto para ejemplificarlo todo, la fundamentación filosófica o los referentes, es ahora, en este capítulo donde se discutirá la pertinencia de cada obra y su [sub]temática al resultante interaccional entre las distintas piezas creadas. Para ello, y debido a lo heterogéneo de determinadas obras en cuanto a técnica, [sub]temática o material, resulta oportuno estratificar este apartado, obra por obra, entre las creadas⁵⁶ así como el Libro Catálogo.

En la búsqueda primigenia del huevo y la gallina se plantearon un compendio, limitado al principio, de obras que debían remitir a la discusión de la línea fronteriza entre posturas enrocadas. Este Uróboros resultó ser una sazón de Cinta de Moebius, pues en cada viaje de ida y vuelta se invertían conceptos que volvían a transmutar en el siguiente “viaje”. Cuando se plantea una pieza⁵⁷, generalmente, está basada en que el mensaje a transmitir al espectador sea la pregunta ¿dónde poner la línea?⁵⁸, se recurre a los anteriormente citados [sub]temas. Posiblemente el más utilizado sea el subrepticio de la lógica, los límites razonables, incluso recurriendo al paroxismo.

⁵⁶ Se escogen solo algunas piezas para analizar, entre las catorce producidas a partir del catálogo Título sin obra, que son: *Derrumbar La Alhambra*, *El centro del Darro*, *Agua ilegal*, *Receptación*, *Título sin obra [cartela, no el libro-catálogo]*, *Abismo*, *BOE*, *Culto*, *Clonación de Artista*, *Transcomunitaria*, *El vientre de la línea* y *Todos somos*. No entran en este análisis: *Exanguinación*, *Cohecho* y *Acoso*.

⁵⁷ Inicialmente se proyectaban piezas en disposición real de ser producidas, todas, para ejemplificar la problemática de la colocación de límites y las limitaciones que estas decisiones acarrearán. Más tarde, cuando se decidió la vertiente doble analizada en este TFM (libro catálogo de proyectos, y los que finalmente se materializan) las nuevas piezas añadidas ya no tenían el condicionamiento inicial de la viabilidad técnica, económica u operativa.

⁵⁸ *¿Dónde poner la línea?* fue el título inicial y provisional de este TFM. Su subtítulo continuaba: “*El palimpsesto como frontera entre polares*”.



**Toda comprensión intensa es finalmente
la revelación de una profunda
incomprensión. Todo momento de hallar
es un perderse a uno mismo.**

Clarice Lispector

ANÁLISIS DEL LIBRO CATÁLOGO

Como ya se ha explicado antes en esta memoria, el resultado final del libro catálogo *Título sin obra*⁵⁹ ha sido consecuencia de un cúmulo elevado de proyectos, bocetos e ideas surgidos con la pretensión inicial de producción artística vinculada y entrelazada a esta memoria de TFM. La elección de las cincuenta propuestas distintas representadas en este catálogo son fruto de una selección entre más de ochenta que, en el momento de redacción de este texto, se le habían incorporado.

Jugando con los límites de lo descriptivo, lo enunciativo, la obviedad, lo representativo, lo explicativo, lo prolijo o lo explícito y escueto se pretende poner, de nuevo, en la línea de [in]decisión al lector. Bajo la pretendida apariencia de “limpieza” visual y estética, se ocultan estos conceptos léxicos que conforman un *routemap* que ayuda para ir configurando la idea de “¿dónde poner la línea?”⁶⁰ a la vez que se va ejemplificando en temáticas heterogéneas.

Su formato⁶¹ de catálogo de obra se sitúa a medio trayecto entre el proyecto y el registro, no identificando qué obras se han formalizado. De hecho, se pudieron utilizar las fotografías realizadas a las quince piezas materializadas, en vez de tener que crear complicados montajes, infografías y dibujos digitales que obran en sus páginas pares. Pero estas fotografías desvelarían al lector, si la pieza está o no producida.

También se roza el aquí omnipresente límite en lo relativo a los textos descriptivos de cada obra, pues se los sometió a una continua relectura, modificándolos y acortándolos a su mínima expresión necesaria para la precisa comprensión de cada pieza. Estos textos (sin imágenes) se les mostraron a personas diversas para comprobar que la ideación de la pieza era razonablemente clara.

⁵⁹ No confundir con la obra realizada, consistente en una cartela “*Título sin obra*” colocada en una sala de museo vacía. Recordemos que el libro toma su nombre del título de ésta, y no a la inversa.

⁶⁰ Recordemos que ¿dónde poner la línea? era el título inicial del TFM.

⁶¹ Este libro catálogo, todavía no se ha impreso, pero se prevé que esta tenga lugar en próximas fechas.



Todo el pensamiento moderno es permeado por la idea de pensar lo imposible.

Michel Foucault

ANÁLISIS DE OBRA [piezas ejecutadas]

En la primera pieza que se plantea, *Derrumbar La Alhambra*, la cuestión no es el de la duda entre lo plausible o lo posible, tampoco entre lo probable o lo descartable. El cuestionamiento pretendido es aquella pregunta ¿dónde pongo la línea? que tiene que realizarse el espectador de la obra. Es evidente que esos exiguos gramos de tierra retirada de la base de la colina Sabika no representan amenaza real alguna: ni para la estabilidad estructural de La Alhambra, ni para el artista que realizó la extracción *in situ*, como tampoco para el poseedor final de los frascos que ahora la contienen (la tierra). Pero si en vez de retirar solo veinticuatro frascos, fuesen veinticuatro mil, o veinticuatro millones, las consecuencias a todos los niveles serían muy distintos. Lo mismo ocurriría si en vez de utilizar estos botes de 14ml se hubiese utilizado otros de catorce litros, toneladas... la diferencia aquí parece obvia, pero y el límite ¿dónde se establece?

Otro ejemplo, muy similar a este razonamiento, es el de la pieza *Agua Ilegal*, cuando el creador de la obra – y único responsable de la extracción ilegal – hurtó el agua de cuarenta fuentes, albercas, surtidores y canales del complejo de La Alhambra⁶², ni una sola vez la presencia del personal que ejerce vigilancia y supervisión de las normas en las instalaciones, procedieron a apercibimiento alguno. En algunas ocasiones este personal se acercó con la intención de reprender el hecho en sí de la cata, pero al ver que lo que se utilizaba era un “cuentagotas” – para retirar el agua – se obvió cualquier apercibimiento. Qué hubiese ocurrido si en vez de usar un cuentagotas, se hubiese utilizado un frasco de doble capacidad, o uno de medio litro, un litro, o una garrafa: los extremos polares – nada o todo – quedan por consiguiente descartados de cualquier decisión, pero la línea a trazar vuelve a ser arbitraria, opinable y cambiante. Si a esto le sumamos otras diatribas como el origen “público” del agua allí vertida, la valoración cuantificativa de criterios previsiblemente subjetivos de cada vigilante, el efecto anodino – pero interpretativo – de la cata, la

⁶² Está prohibido explícitamente coger, o incluso manipular el agua en todo el complejo arquitectónico de La Alhambra. Se realizaron los “hurtos” en los Palacios Nazaríes, Partal, jardines y Generalife. Solo se permite en determinados surtidores de agua potable, ninguno de los cuales fue utilizado.



asimilación de lo incluido en la tarifa de acceso, etc. en el análisis de estas fronteras, entre lo razonable y lo ilógico, se complejiza la decisión a sopesar por el espectador.

Mismo escenario y fundamentación se tuvo en cuenta en *Receptación*, un agua de colonia que, por la simple acción de ser vaporizada, podría interpretarse como hecho punible. En esta paroxística posición, a medio camino entre lo factible y lo jocoso, se ejemplifica de determinadas posiciones imposibles de baremar. Una dificultad que no exime de la habitual rigidez de la Justicia.

Durante la recogida de muestras – pétalos, capullos, flores, brotes, hojas, etc. – se dio la asimétrica circunstancia que varias vigilantes observaron la “infracción” cuando se introducían las muestras en una bolsa transparente, de que unas veces se reprendía la acción y en otras se ignoraba – transigiendo al ver que lo que se recogía era un solo pétalo – y hasta hubo un caso en el que se nos esgrimió la “amenaza” de que esa conducta podría conllevar el aviso a la policía y a ser expulsados⁶³.

Valoración distinta se observa en la obra *El centro del Darro*, en la que las cantidades, origen o métodos de extracción, nada tienen que ver en su argumentación o creación. Aquí, en esta pieza, el cuestionamiento viene de lo que se puede considerar el centro de un todo, de lo que trasluce o se puede interpretar de la semántica: ¿cuál es el centro de un río? Difícilmente se puede dar respuesta a igual pregunta sobre un sólido, menos de algo que muta a cada instante. Con la profundización – también proliferación – de puntos de cuantificación de respuesta, lejos de simplificarse, se vuelve más compleja, resultando al final, que un río o no tiene centro o tiene demasiados: muchos más de los que cada persona puede constatar.

Con la semántica, se juega en la pieza *Abismo*, tanto con su polaridad como con la colocación premeditadamente estratégica de cada palabra. Aquí la línea es tácitamente visible⁶⁴ obligando a que el análisis de la obra sea el inverso de los antes descritas. La primera palabra “incidente”, que no posee prefijo negativo se distancia intencionadamente en su interlineado con las siguientes, para resaltarla como una suerte de título⁶⁵ con una doble función, de anunciado y de punto diferenciador para

⁶³ En una de las catas, concretamente en la realizada en los Jardines Altos, cerca de la entrada del Generalife, una pareja de vigilantes, al ver que yo estaba cogiendo unas flores (muy pequeñas, de unos 2 cm), se me acercaron y de forma tajante se me obligó a tirarlas o avisarían a la policía.

⁶⁴ Línea de planchado vertical de la tela, coincidente con una separación de los prefijos y el resto de cada una de las palabras, excepto en la primera y en la última.

⁶⁵ No coincidente con el título de la obra *Abismo*, pues debe ser la línea la protagonista y no la semántica polar de las palabras con y sin prefijo de negación.



facilitar el contraste comparativo. Según el DLE de la RAE nos dice que *Incidente* “es la disputa, riña, pelea entre dos o más personas” en su segunda acepción, mientras que en la tercera: “En un proceso, cuestión distinta de la principal, pero relacionada con esta, que se resuelve a través de un trámite especial”. Ambos significados son muy pertinentes en la problemática troncal de este TFM, que esta pieza pretende abordar. La última palabra, “irresoluto” tiene la peculiaridad de que su prefijo es irregular. A excepción de estas dos palabras de los extremos, el resto⁶⁶ están situadas a izquierda y derecha condicionada su posición por la ubicación de la línea recta que configura el planchado vertical de la tela negra. Esta línea perceptible separa el prefijo, lo uno de lo contrario, sintetiza la polaridad antitética de su semántica.

Las dos mentadas excepciones son “incidente” – la primera palabra – que se ubica enteramente a la derecha de la línea, e “irresoluto” – la última – que tendrá su primera “r” planchada por la línea abismal que separa y contrapone su semántica. La intencional línea vertical de planchado tiene como consecuencia una colocación heterogénea respecto a ella, pero también en los límites de comienzo y fin – individuales y de conjunto – arrojando un resultado incompleto, no definitivo: “irresoluto”.

Sin embargo, con *BOE* la zona lagunar de la frontera se afronta desde lo ilógico de lo tácito. En la pieza textil se ubican todas las leyes de educación, como anteriormente se explicitó en este trabajo. Al acercarse al conocimiento legal, aún a nivel básico, se puede comprobar que los límites de una norma no empiezan, actúan, sancionan, derogan, cesan, transitan o penalizan de una forma simple y taxativa. Con Estas nueve normas, por ejemplo, se ha dado incluso la nada habitual circunstancia que hasta cuatro leyes – relativas a un mismo objeto a regular – puedan estar aplicándose al mismo tiempo⁶⁷.

Circunstancia nebulosa similar es lo opinable de su aplicación reglamentaria – pues los reglamentos, en ocasiones modifican e incluso reinterpretan la Ley de la que parten – es asimétrica en las diferentes partes del Estado y en determinadas instituciones educativas privadas concertadas. Subyace en la aplicación de cualquier norma, el llamado “espíritu de la ley”, dando como resultado un sinfín de interpretaciones de cada texto legal, tanto en su implantación como en su repercusión penal.

⁶⁶ El listado completo y por su orden de las palabras es: incidente, ilógico, intocable, anormal, incómodo, deshacer, independiente, inmortal, indeseable, inmortal, deshonesto, imposible e irresoluto.

⁶⁷ Las leyes de 1970, 1980, 1985 y 1990 tuvieron artículos y Disposiciones Transitorias aplicables durante dos años (de 1990 a 1992), ocasionando un auténtico galimatías jurídico en su aplicación reglamentaria.



Estas líneas indefinidas, el límite opinable y dependiente de una infinidad de distintos parámetros también se vislumbra en las tres obras consistentes en tiques (*Exanguinación*, *Cohecho* y *Acoso*) en las que superado lo jocoso del planteamiento aparentemente inocente, la duda se incorpora a la valoración de las piezas, acompañado de una falta de credibilidad en el supuesto de adquisición de “vales” en cantidad mínima (uno, dos... diez...), pero que cambia si el número se incrementa. Una falta de credibilidad que también está, de forma subrepticia, en *Clonación de artista*, donde no solo los parámetros de análisis se multiplican, las líneas se solapan cuan palimpsesto: límite de credibilidad, de legalidad, qué implica, cuán incómodo es o se percibe por ambas partes, y otras disquisiciones que incluso pueden lograr por parte de los⁶⁸ “artistas donantes”.

Sin embargo, no se le pueden atribuir demasiados puntos de observación al espectador en la pieza *Transcomunitaria*, justamente porque parte de la puesta en escena consiste en que precisamente pase desapercibida. La interpretación libre de esta especial “bandera patria” en la que se fusionan las de tres autonómicas se fundamenta en la línea troncal de trabajo de este TFM, respecto a la ubicación condicionada para su exposición: suplantar la bandera de España en una institución pública. Cuando se expuso durante todo un día en el Instituto de América⁶⁹ pasó totalmente desapercibida, bien porque estaba entre más de otras veinte banderas distintas, porque no estaba ondeando, o porque determinadas banderas se las supone y no se las necesita concretar.

Tampoco se espera la ausencia de obra en un museo como es el caso concreto de la escenificación de la cartela *Título sin obra*, ubicada dentro del Centro Damián Bayón, en la sala tercera de su planta baja en la que se ubicó esta pieza. Lo paradójico de la pieza, esta “obra” es que su mera presencia se contradice a si misma: si la cartela es la obra, su textualidad queda anulada y a la inversa ocurre lo mismo.

Literalmente en *Todos somos*, en la parte performántica de la pieza⁷⁰ uno de los preceptos condicionantes a los que se somete el artista es seguir la línea, escribir

⁶⁸ En uno de los casos/contratos, una de las testigos (PDI de la Facultad de BBAA) leyó hasta en dos ocasiones todo el contrato, no quería firmarlo hasta que la Artista referida en el contrato a la que se le extraía la muestra capilar, la convenció para que lo firmara y pusiera su DNI.

⁶⁹ El día escogido para tal suplantación fue en el fin de semana en la que se celebraban las Capitulaciones de Santa Fe y la afluencia de público resultó elevada.

⁷⁰ Recordemos que esta obra consiste en una parte de instalación física, además de una pieza de vídeo consistente en la grabación del proceso de rellenar escribiendo a lápiz la frase “todos somos iguales” en cada una de las cartulinas de color.



el texto sugerido por la tipografía impresa en cada unidad de color. La dificultad variable en que este texto impreso fuera visto está relacionado con la coloración, su iluminación, el condicionante del color previo, etc. Lo mismo ocurre con la velocidad y cadencia después de haber repetido determinadas veces la misma acción. Resultantes no conectados – proceso y resultante – pues en ocasiones la legibilidad de la frase en lápiz es opuesta a la previa de la impresión previa. En la pretendida disposición final de esta pieza, completa (cartulinas, vídeo, sillas/pupitre y material para la intervención por parte del espectador), también intervienen otras cuestiones, como la de dimensión, la de definición de happening, conclusión del proceso o incluso a nivel práctico, la de autoría de la pieza.

En *CULTO*, el límite se ubica a varios niveles: la ofensa, el oxímoron textual (semántica encontrada), la tautología devenida o la cumplimentación comparativa entre las dos láminas: obligada o irrelevante. Un cúmulo de límites intencionadamente quebrados o franqueados que vuelven a remitirnos a la sinrazón de la frontera, a sus limitaciones que fundamentan su colocación o pertinencia.

Por último, analizamos *El vientre de la línea*, no tanto en su forma final que ya se ha explicitado arriba, sino en la fundamentación y las consecuencias de las derivas ocasionadas por sus requerimientos procesuales y materiales. La elección de un límite territorial se vio condicionado por las especiales condiciones sanitarias Covid19⁷¹, dándose la circunstancia que para recoger las hojas de la higuera – que ahora obran en el interior de la pieza a exponer – el artista rodeó varias veces este frutal, invadiendo y transitando en ambas partes de esta frontera territorial entre Málaga y Granada. Condicionantes como la duración de la infracción, distancia o intencionalidad son algunas de los condicionantes que surgen en un análisis de aquel hecho concreto.

Esta borrosidad en lo tajante de una línea imaginaria o unas coordenadas supuestamente materializadas, se trasladan a la zona expositiva con *El vientre de la línea*. Pieza en la que el espectador introduce otros determinantes en la cuantificación valorativa al sobrepasar esta frontera trasplantada al museo. Si aquel límite resulta virtual, cuán perenne es la pertenencia de las hojas al límite, ¿al ser cortadas? ¿trasladadas?... varias obras, un mensaje de infinitas líneas.

71 Cuando se recogieron las hojas de la higuera en cuestión, había un cierre perimetral en toda la provincia de Granada, que legalmente establecía que no estaba permitido cruzar este límite territorial.



CONCLUSIÓN

Cuando inicialmente se acometió este trabajo de fin de máster, solo se habían fijado unas directrices muy básicas de por dónde se quería transitar. Aquello desencadenó una serie de metalenguaje cuyo léxico y semántica referenciados y analizados arriba, se ha ido transformando, no solo en la base argumental sino en la propia praxis llevada a cabo durante el trascurso de estos meses dedicados a producción e investigación de la temática troncal aquí abordada.

Una deriva que ha sido implementada, más que suplantada, por la palabra. Una palabra, materializada o no en texto, que es percibida como la frontera real, lo que en verdad suele ubicar la línea. La semántica y su interpretación por parte del receptor se ha venido determinando como el factor diferenciador de licuación entre los corpus confrontados. Este campo, el de la membrana reactiva al opuesto, resulta una suerte de palimpsesto nebuloso y turbio, en el que solamente en el *talibanismo* extremo puede uno ser tajante en su inmutabilidad y determinación totémica.

La hipótesis sugerida es, por consiguiente, refrendada y confirmada en los diferentes apartados de esta memoria, no como respuesta simple y/o tajante, sino como suele suceder en el arte: con un sinfín de preguntas emanadas del análisis profundo y ponderado de cada uno de los temas puestos en cuestión. Durante la investigación ha quedado demostrado que la línea limitativa entre distintos puede ser plasmada – tácita, subrepticia o virtualmente – en una obra y que el espectador metabolice una desconfianza en lo extremo, en lo dogmático. Una herramienta de análisis – preexistente o no – que se vale de diferentes resortes detonantes, como son el paroxismo, la lógica, lo legal, lo implícito y el sentido del humor que tiñe gran parte de los planteamientos del libro catálogo, y de las obras materializadas.

El constatable recelo resultante en el acercamiento a las piezas propuestas en el libro catálogo (que también en las quince piezas producidas salidas de él) es el resultado de evidenciar varios de los posibles tipos de línea/frontera/límite en cada pieza. Esta cualidad mutable y opinable conlleva a la determinación de que lo arbitrario, caduco, dogmático y fluido suelen coincidir en un cúmulo de características que acompañan a la línea. Sustantivo y adjetivo se intercambian significantes, obteniendo finalmente una transitoriedad en cada fundamentación resultando como único límite lo opinable, lo individual, la palabra.



El pensamiento gestáltico inicial fue infiltrado, colonizado y finalmente – casi – sobrescrito por uno más lacaniano. Se prefiere focalizar en el disenso para que el consenso quede nítidamente enfocado. El lenguaje ha venido a sustituir aquí a la solidez aparente de la frontera, tanto en su faceta enunciativa como la calificativa. Un hilo trasmisor que comparte con el arte, aunque solo sea para esconder la duda, la indefinición: la falta.

En esta interpretación de este proceso investigador que aquí nos ocupa, resultaría paradójico intentar demostrar lo líquido con un sólido. Esto es quizá una de las mayores limitaciones del límite: a menudo se tiene que argumentar con lo que se está intentando refutar. Acogiéndonos al sistema de relaciones del estructuralismo lingüístico, lo realmente demostrable es lo que en realidad es interpretable y opinable.

La redención discursiva de una pretensión de verdad lleva a la aceptabilidad racional, no a la verdad. [...] El lenguaje entre dos individuos puede ser tan complejo, que ciertos actos sean casi imperceptibles para el resto de [sic] personas. En el lenguaje, lo que no se dice también es importante. (Habermas, 2000)

En lo relativo a los objetivos, se creen alcanzados todos: desde el citado cuestionamiento, hasta en lo relativo a lo metodológico en la praxis. La evolución lógica desde aquel planteamiento se ha visto sometido a otra deriva devenida por la comunión coordinada entre teoría y práctica, teniendo un resultado extra inesperado: no solo se ha refrendado la hipótesis planteada, sino que se han adquirido una serie de herramientas tales que, aplicadas de forma adecuada, someten al escrutinio del método científico analítico a todo el proceso de teoría, investigación, poiesis/praxis, obra, mensaje, etc. No solo se da respuesta a la formulado, también a lo implícito.

Este aparente cambio de trayectoria argumental, no lo es en realidad, es solo una evolución del límite. Se ha percibido que esta última frontera, la de la interpretación opinada, es el campo por abordar en la tesis doctoral cuyo camino se ha orientado (que también condicionado) en esta investigación de este máster. Un terreno ocupado por la palabra, por la imaginación, por la ausencia de límites.

Terreno para la duda, para diluir limitaciones, para dar respuesta con mil preguntas...

Terreno para el Arte.



BIBLIOGRAFÍA

- Anselmo, G., & Moure, G. (1995). *Giovanni Anselmo: 3 May-17 September 1995*. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura.
- Aramayo, R. R. (2018). *Schopenhauer: la lucidez del pesimismo*. Alianza Editorial.
- Augé, M. (2020). *Los no lugares*. GEDISA. <https://bit.ly/35NzbYT>
- Baudrillard, J. (1993). *Cultura y simulacro*. Kairós. <https://bit.ly/3vczgPT>
- Baudrillard, J., & Morin, E. (2004). *La violencia del mundo* (C. Roche, traductor). Paidós.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad Líquida* (M. Rosenberg, traductor). Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Bell, L. (2006). *NeonSense: ways of seeing Bruce Nauman's neon artworks* [Tesis doctoral inédita]. Glasgow University. <http://theses.gla.ac.uk/41013/>
- Berti, G. (2013). *Félix Guattari. Los ecos del pensar: Entre filosofía, arte y clínica*. Hakabooks.
- Borges, J. L. (2013). *El hacedor*. Penguin Random House.
- Bosque Maurel, J. (2011). *Granada: historia y cultura*. Diputación Provincial de Granada.
- Botella Llusíá, J., & Fernández de Molina, A. (1998). *La evolución de la sexualidad y los estados intersexuales*. Ediciones Díaz de Santos.
- Botella Llusíá, José, & Fernández de Molina, A. (Editores). (1998). *La Evolución de la Sexualidad y los Estados Intersexuales*. Ediciones Díaz de Santos.
- Castro Florez, F. (27 de marzo, 2020). "Libros recomendados: ojo con el arte. 176. Jacques Rancière. El espectador emancipado" [vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/3tcAGKO>
- Corbeto, A., & Garone Gravier, M. (2015). *Historia de la tipografía: la evolución de la letra desde Gutenberg hasta las fundiciones digitales*. Milenio.
- De Medici, A. (2021). La pintura rupestre más antigua realizada por Homo Sapiens tiene 45.500 años. *National Geographic*. <https://bit.ly/2SB4u5c>
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Paidós.
- Deleuze, G. (1988). *Diferencia y Repetición*. La diferencia en sí. Jucar.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Grupo Planeta.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Grupo Planeta.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (J. A. Calatrava, traductor). Abada.
- Didi-Huberman, G. (2014). *El hombre que andaba en el color*. Abada.
- Duque, F. (2006). *El cofre de la nada*. Abada.
- Eagleton, T. (2015). *Por qué Marx tenía razón* (A. Santos Mosquera, traductor). Ediciones Península.
- Eliasson, O. (2012). *Leer es respirar, es devenir: escritos de Olafur Eliasson*. Gustavo Gili.



- Eliasson, O. (2021). *Olafur Eliasson* [página web]. <https://www.olafureliasson.net/>
- Encyclopaedia Herder. (2021a). Aufhebung. En *Encyclopaedia Herder* [enciclopedia online]. <https://bit.ly/3zKVMSY>
- Encyclopaedia Herder. (2021b). Hegel: aufheben. En *Encyclopaedia Herder* [enciclopedia online]. <https://bit.ly/3zMa6ux>
- Epicuro. (2005). *Obras completas*. Cátedra.
- Fernández Flores, R. (2018). *Derrotar a la ignorancia: como en el juego de Maratón*. VAS.
- Fernández, L. B. (2015). Posibilidades de arte crítico-político: Rogelio López Cuenca a través de Jacques Rancière. *Res Publica. Revista de Historia de Las Ideas Políticas*, 0(26), 151-162-162.
- Forn, J. (13 de mayo, 2011). La chica de la bañadera. *Página 12* [revista online]. <https://bit.ly/3megDab>
- Foucault, M. (1993). *El pensamiento del afuera*. Pretextos.
- García-Borrón, J. P. (2013). *Semántica de la palabra*. Edicions Universitat Barcelona.
- Habermas, J. (2000). *Aclaraciones a la ética del discurso*. Trotta.
- Han, B.-C. (2015). *La salvación de lo bello*. Hender Editorial.
- Hegel, F. (2000). *Fe y saber*. Biblioteca Nueva.
- Hegel, F. (2015). *Ciencia de la lógica*. Solar.
- Heidegger, M. (1997). *Ser y tiempo*. Editorial Universitaria de Chile.
- Jünger, E. (1990). *El trabajador*. Tusquets.
- Kultermann, U. (1996). *Historia de la Historia del Arte* (J. Espino Nuño, traductor). Akal.
- Lispector, C. (2020). *La pasión según G.H.* Corregidor.
- López Díaz, E. (2005). *Iniciación al Derecho*. Delta.
- López Gradolí, A. (2014). *La escritura mirada. Una aproximación a la poesía experimental española*. Calambur.
- Lozano Aguillar, A. (2018). *Víctimas y verdugos en Shoah, de C. Lanzmann: genealogía y análisis de un estado de la memoria del Holocausto*. Universitat de València.
- Mestre Delgado, E. (2020). *Código Penal: Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre. Actualizada a 3 de septiembre de 2020*. Tecnos.
- Mignolo, W. D. (2015). *Habitar la Frontera: sentir y pensar la descolonialidad (antología, 1999-2014)*. CIDOB. <https://bit.ly/35UcSRH>
- Ministerio de Presidencia, R. con las C. y M. D. (2021). *Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado* [página web] <https://www.boe.es>
- Monereo Atienza, C. (2015). *Diversidad de género, minorías sexuales y teorías feministas. Superposiciones entre las teorías de lesbianas, gays, bisexuales y transexuales y el feminismo en la reformulación de conceptos y estrategias político-jurídicas*. Editorial Dykinson.
- Muñoz Mella, M. (1992). Clarice Lispector. *Festa Da Palavra Silenciada*, 9, 86. <https://bit.ly/3qfDXqX>



- Nauman, B. (2005). *Please pay attention please*. MIT Press.
- Nietzsche, F. (2008). *El Ocaso de los ídolos / The Decline of the Idols*. Mestas Ediciones.
- Paltor, P. A. (1997). *Relativismo cognitivo e historicidad (Dilthey, Collingwood, Gadamer)*. Universitat de València.
- Pérez García, J. M. (2015). Los retos de la Educación en España. *Temas Para El Debate*, 246, 21–23.
- RAE. (s.f.)*. Diccionario de la Real Academia Española. <https://www.rae.es/>
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2008). *El maestro ignorante / The ignorant teacher*. Libros del Zorza.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones.
- Real, M. (2019). A filosofía em José Saramago. *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada*, III, 1–16.
- Rojas Marcos, L. (2020). *Optimismo y salud: lo que la ciencia sabe de los beneficios del pensamiento positivo*. Grijalbo.
- Rotstein, J. (2021). *Estudios sobre lo real en Lacan*. Xoroi Edicions.
- Saramago, J. (2010). *El evangelio según Jesucristo* (B. Losada, traductor). Alfaguara.
- Satué, E. (2007). *Arte en la tipografía y tipografía en el arte*. Siruela.
- Savater, F. (2015). *El valor de elegir*. Ariel.
- Savater, F. (2016). *La aventura de pensar*. Debolsillo.
- Schopenhauer, A. (2013a). *El mundo como voluntad y representación* (R. R. Aramayo, traductor). Alianza Editorial.
- Schopenhauer, A. (2013b). *Sobre la visión y los colores. Seguido de la correspondencia con Joham Wolfgang Goethe*. Editorial Trotta.
- Soler Baena, A. (n.d.). *Ana Soler Baena*. www://anasolerbaena.webs.uvigo.es
- Soler Baena, A. (1998). *Luces y sombras en la idea actual de stampa original*. Universidad de Sevilla.
- Soler Baena, A. (2007). *Stabs in the air*. AECl.
- Soler Baena, A. (2008). *Cicatrices invisibles* [exposición]. MACUF.
- Tanizaki, J. (2014). *El elogio de la sombra*. Siruela.
- Vallejo Delgado, C. (2003). Discurso y forma en el Arte y la Estética Contemporánea. *Revista de Retórica y Teoría de La Comunicación*, 5, 261–264.
- Vaz Rodrigues, G. (2018). O último Lacan. *Reverso*, 40(75), 51–55.
- Wischin, K. (2021). Nihilismo semántico y expresivismo pragmático. *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, 19(16), 77–102. <https://bit.ly/2TWa8zj>

* Como se han consultado más de quince palabras en el Diccionario de la Lengua Española de la RAE, se ha visto oportuno referenciarlas, bien en el propio texto, bien en notas a pie de página. Aquí en la bibliografía se engloban en esta referencia bibliográfica genérica.



FIGURAS

- Figura 1.** Botes con tierra de la obra *Derrumbar la Alhambra*.
- Figura 2.** Cuentagotas con agua hurtada en la obra *Agua ilegal*.
- Figura 3.** Flores y frasco-pulverizador con agua hurtada de la obra *Receptación*.
- Figura 4.** Proceso de llenado de la línea con hojas de “la higuera fronteriza” de la obra *El vientre de la línea*.
- Figura 5.** *El vientre de la línea*. Centro Damián Bayón.
- Figura 6.** Sala de museo con la pieza *Título sin obra*.
- Figura 7.** Una de las dieciseis probetas de la pieza *El centro del Darro*.
- Figura 8.** Placa de *Petri* de la pieza *Clonación de artista*.
- Figura 9.** *Riverbed* (2014). Museo de Arte Moderno de Louisiana - Dinamarca.
- Figura 10.** Páginas 44-45 del libro-catálogo, donde se propone la obra #16: *Otredad*.
- Figura 11.** Boceto donde se recrea la propuesta del catálogo #17: *Escalera fantasma*.
- Figura 12.** Páginas 84-85 del libro-catálogo, donde se propone la obra #35: *Versiones*.
- Figura 13.** Obra *Derrumbar La Alhambra*. Centro Damián Bayón-Instituto de América (Santa Fe).
- Figura 14.** Recogida de catas de tierra en la base de la colina Sabika para la obra *Derrumbar La Alhambra*.
- Figura 15.** Exposición de *El centro del Darro*. Centro Damián Bayón (Santa Fe).
- Figura 16.** Recogida de catas en las dieciseis probetas para la pieza *El centro del Darro*.
- Figura 17.** Detalle de la fijación a pared.
- Figura 18.** Obra *Receptación* (Caja, vaporizador y agua de colonia).
- Figura 19.** Recogida de catas para la obra *Receptación* (agua hurtada y flores robadas).
- Figura 20.** Recogida de hojas para la obra *El vientre de la línea* (Límite provincial Málaga-Granada).
- Figura 21.** Obra *El vientre de la línea*.
- Figura 22.** Obra *Título sin obra* en la sala vacía del Museo Instituto de América (Santa Fe).
- Figura 23.** Cartela *Título sin obra* expuesta en el Instituto de América (Santa Fe).
- Figura 24.** Obra *Agua ilegal* expuesta en el Instituto de América (Santa Fe).
- Figura 25.** Registro fotográfico (hurtando agua en La Alhambra) para la obra *Agua ilegal*.
- Figura 26.** Conjunto de tiques sueltos para la obra *Exanguinación*.
- Figura 27.** Conjunto de tiques sueltos para la obra *Cohecho*.
- Figura 28.** Conjunto de tiques sueltos para la obra *Acoso*.
- Figura 29.** Contrato y muestra (1 de 5) para la obra *Clonación de artista*.
- Figura 30.** Registro fotográfico de la extracción de la muestra necesaria para la obra *Clonación de artista*.
- Figura 31.** Exposición de la obra *Abismo*. Centro Damián Bayón (Santa Fe).
- Figura 32.** Obra *BOE* dispuesta en pared.
- Figura 33.** Detalles de la obra *BOE* (bordado, transparencia y cosidos de fijación).
- Figura 34.** Registro fotográfico del proceso de extracción de hojas de la Biblia (también las del Quijote) para recortar las respectivas tipografías de la obra *CULTO*.
- Figura 35.** Láminas de la obra *CULTO* finalizadas.
- Figura 36.** Instalación física de obra *Todos somos* (después de la acción grabada en vídeo).
- Figura 37.** Detalles de la obra *Todos somos* (durante la acción grabada en vídeo).
- Figura 38.** Infografía de la obra *Todos somos* (planteamiento para disposición en sala).
- Figura 39.** Acción de suplantación de la bandera de España por la obra *Transcomunitaria*.

ANEXOS

ANEXO 1 [*Derrumbar La Alhambra*]

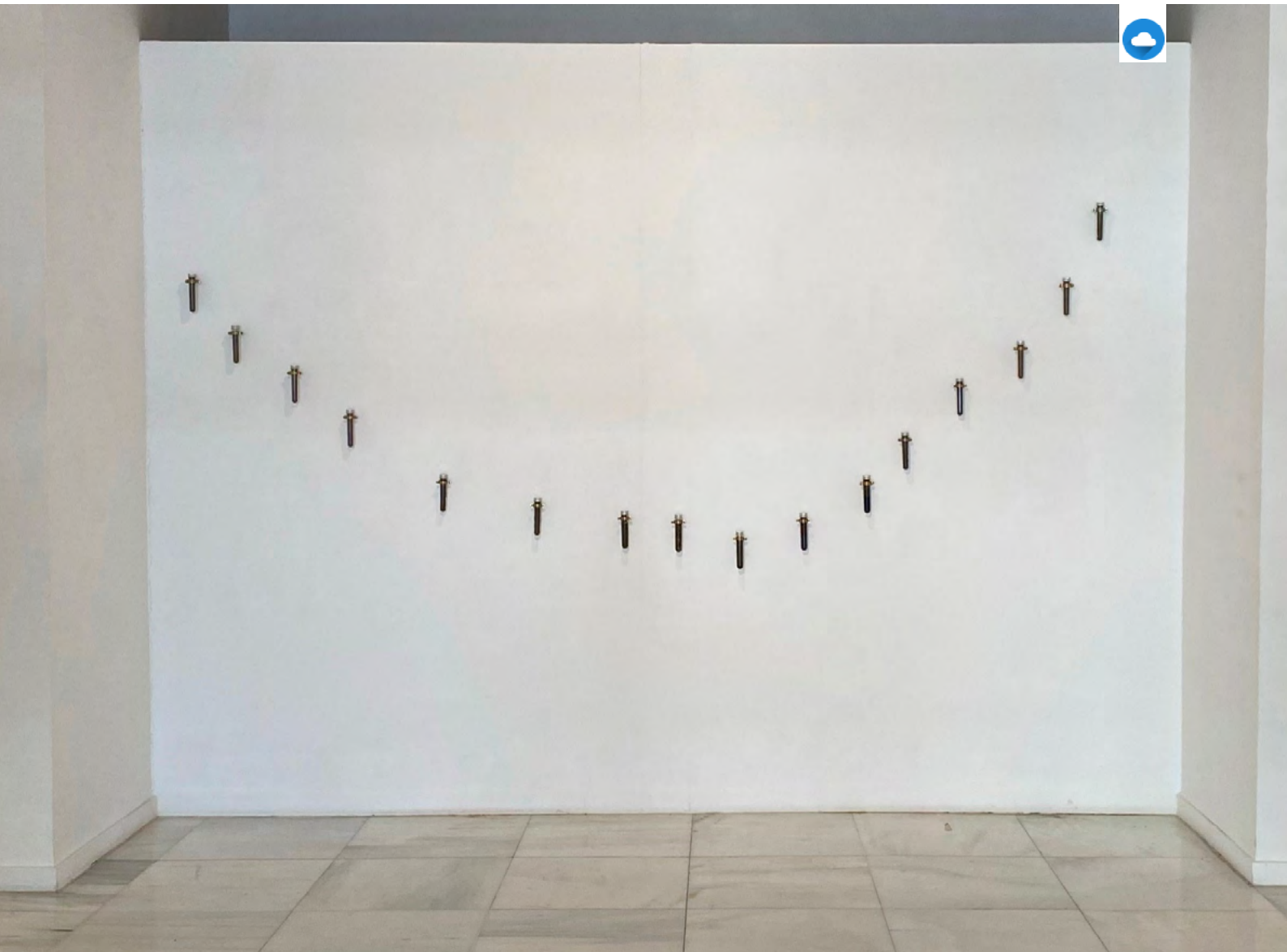
Haga **clic** en la fotografía:
link al banco de imágenes de la obra.





ANEXO 2 [*El centro del Darro*]

Haga **clic** en la fotografía:
link al banco de imágenes de la obra.



ANEXO 3 [Agua ilegal]

Haga **click** en la fotografía:
link al banco de imágenes de la obra.



ANEXO 4 [Transcomunitaria]

Haga **clic** en la fotografía:
link al banco de imágenes de la obra.





ANEXO 5 [Receptación]

Haga **click** en la fotografía:
link al banco de imágenes de la obra.



ANEXO 6 [Abismo]

Haga **clic** en la fotografía:
link al banco de imágenes de la obra.



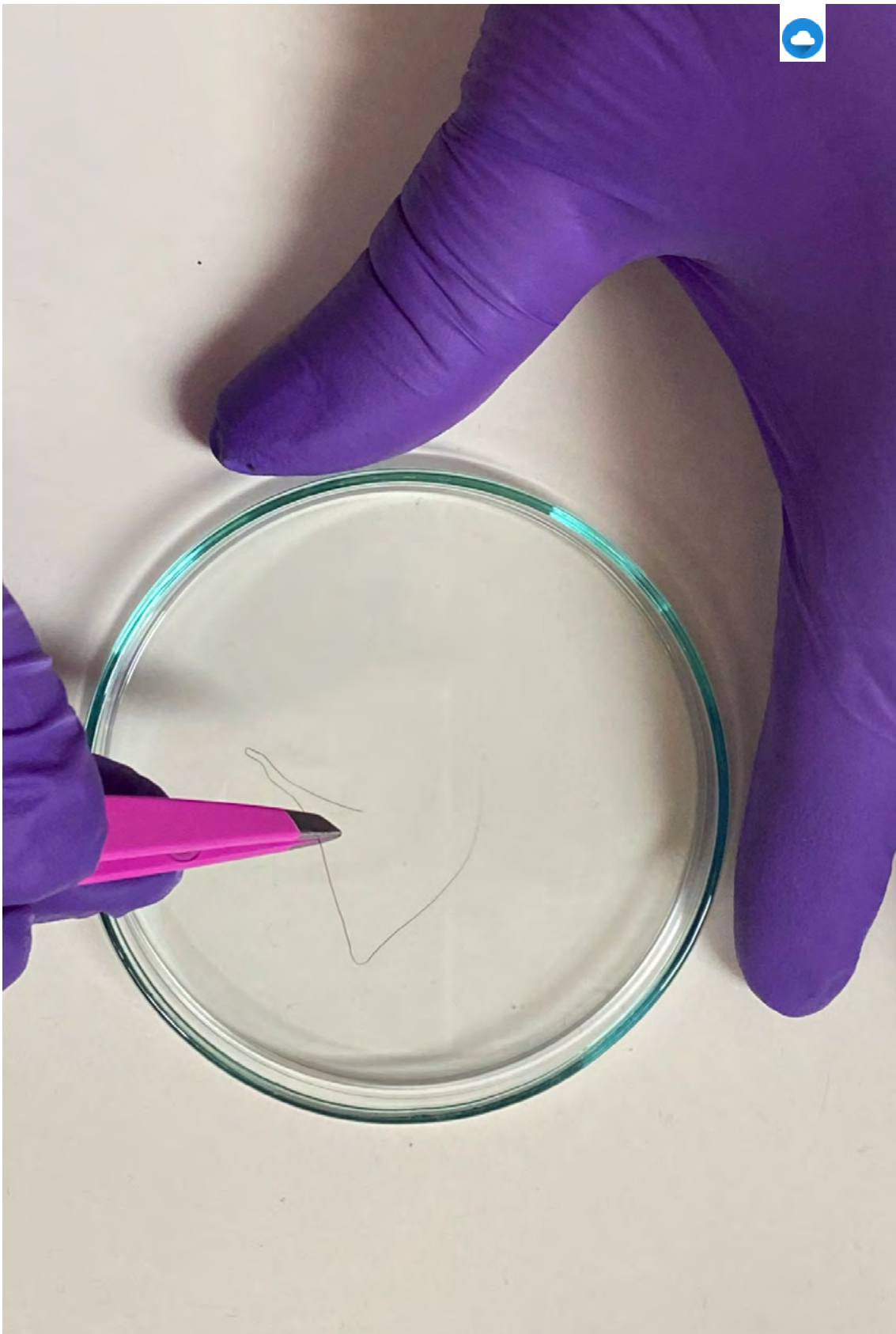
ANEXO 7 [BOE]

Haga **clic** en la fotografía:
link al banco de imágenes de la obra.



ANEXO 8 [Clonación de artista]

Haga **clic** en la fotografía:
link al banco de imágenes de la obra.



ANEXO 9 [Exanguinación]

Haga clic en la imagen:
link al banco de imágenes de la obra.



ANEXO 10 [Cohecho]

Haga clic en la fotografía:
link al banco de imágenes de la obra.



ANEXO 11 [Acoso]

Haga clic en la fotografía:
link al banco de imágenes de la obra.



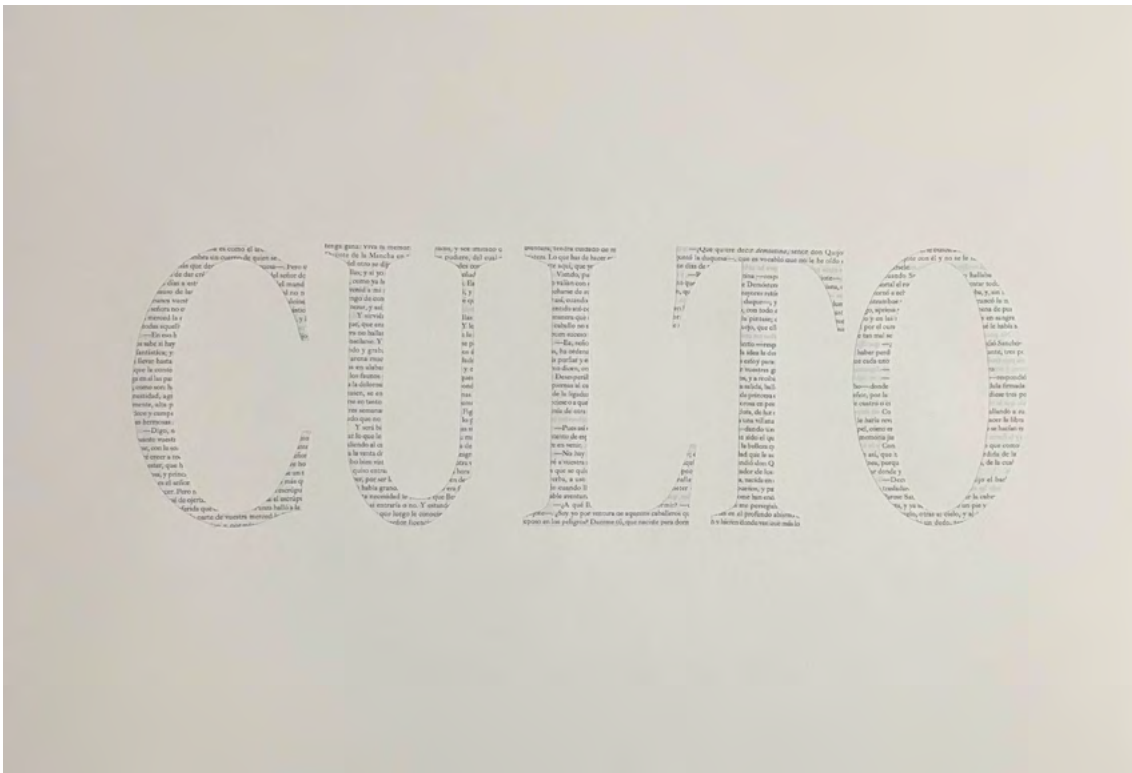
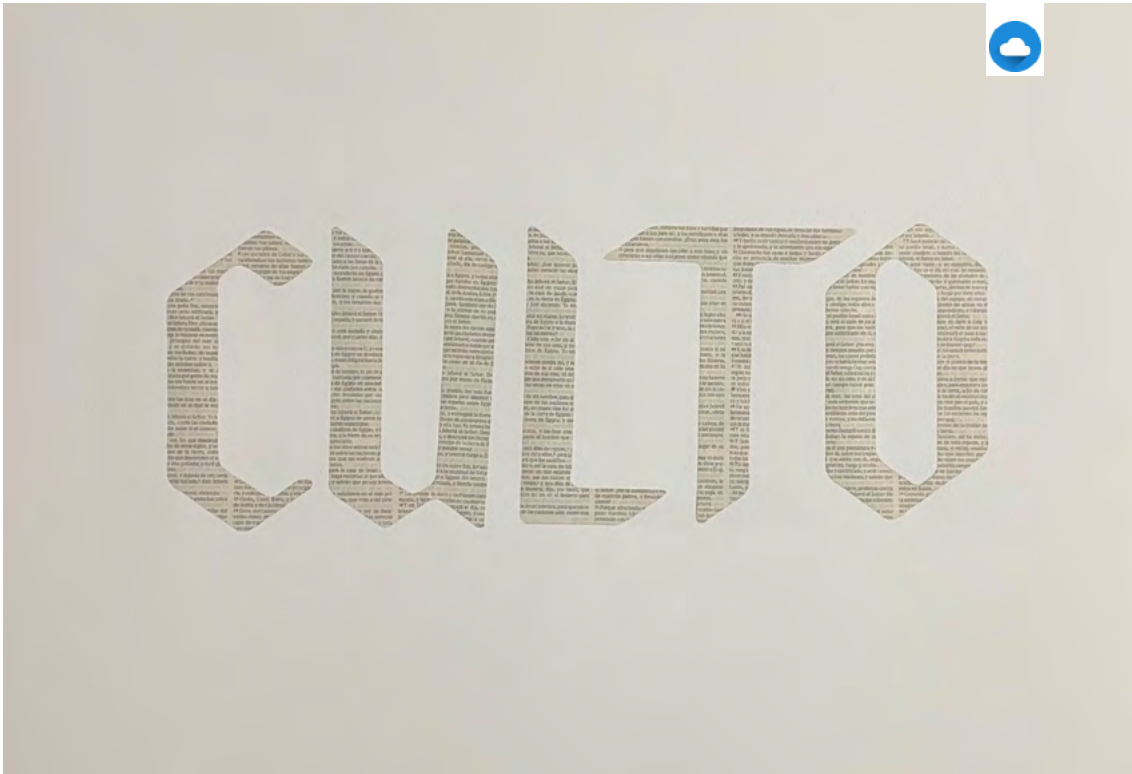
ANEXO 12 [*El vientre de la línea*]

Haga **clic** en la fotografía:
link al banco de imágenes de la obra.



ANEXO 13 [CULTO]

Haga clic en la fotografía:
link al banco de imágenes de la obra.





ANEXO 14 [Título sin obra]

Haga **click** en la fotografía:
link al banco de imágenes de la obra.



ANEXO 15 [*Todos somos*]

Haga **clik** en la fotografía:
link al banco de imágenes de la obra.





CURRICULUM VITAE



JOSE EIRAS MARTÍNEZ

PERFIL

Con el objetivo de profundizar en la teoría y en la práctica de las diferentes opciones artísticas, se retoman los estudios humanísticos casi treinta años después.

El arte como fin y disfrute.

TELÉFONO

622 55 44 63

DIRECCIÓN

Avda. de San Telmo 50
Chapela – 36.230 – Redondela
Pontevedra

CORREO ELECTRÓNICO

joseeiras@hotmail.es

EDUCACIÓN:

Auxiliar Administrativo en F.P. (Noia)
Tres cursos Escuela de Artes y Of. "Mestre Mateo" (Santiago)
Curso avanzado de Fotografía analógica (ETGC)
Curso de Renderización Imágenes 3D en interiorismo (JOMAN)
Curso Avanzado de Diseño de interiores (JOMAN)
Curso de Enología (UNED)
Curso Básico de cocina (ESHG)
Curso de Iniciación a la Psicología (UNED)
Curso de Iniciación a la Geografía Física (UNED)
Curso de Problemáticas en Identidad de Género (UNED)
Curso de dibujo (UNED)
Curso B1 de inglés (CUID-UNED)
Curso de Iniciación a la electrónica (MEC)
Curso de Iniciación en Iluminación profesional (MEC)
Curso de equipos de audio y wifi (MEC)
Curso de Iniciación a la Impresión 3D (BBAA-UVIGO)
Curso Práctico de Impresoras 3D (UVIGO)
Curso Iniciación Microprocesadores-Arduino (UVIGO)
Graduado en Bellas Artes (UVIGO)
Máster en Producción e Investigación en Arte (UGR) [en proceso]

ARTE:

Fotografía *Vieja Camionera* en *Problemáticas de género* (Uvigo)
Happening *GastroArt* (BBAA PO)
Cortometraje seleccionado *Cátedra José Saramago* (C.J.Saramago)
Ponencia en *Jornadas Internacionales Saramago* (Casa das Campás)
Instalación *Fahrenheit 451* (BBAA PO)
Prácticas extracurriculares (voluntarias) en Museo de Pontevedra
Obra *Detracción III* seleccionada en *Novos Valores 19* (Dip. PO)
Exposición colectiva *Tactilicia 2017* (ONCE - PO)
Exposición colectiva *Proxecto Táctil 2018* (Sala X PO)
Publicación *El sofisma tatuado* (web de la Diputación PO)
Exposición colectiva *Círculos* (Galería Musarte PO)
Seminario impartido sobre *Arte digital* (BBAA PO)
Docencia (20h) sobre *Técnicas Escultóricas* (BBAA PO)
Prácticas curriculares en Instituto de América (Santa Fe – GR)
Exposición colectiva *Unha odisea no pazo* (Pazo de Cultura – PO)
Exposición colectiva *Error de sistema* (Damián Bayón Santa Fe – GR)



AGRADECIMIENTOS

A Candela, por estar siempre aquí y a 8900 Km.

A Chelo, por sembrar el germen de esto.

A Larü, mi referente vital.

A Lara y Noa por su apoyo y los debates eternos.



Granada - 2021