

portada

**Universitat Politècnica
de València.**

Facultat de Belles Arts.

Trabajo Final de Máster.

Tipología 4.

València. Julio de 2019.

Dirigido por;

Forriols González, Ricardo.

Nada de esto tendrá

sentido mientras sea leído.

Ascunce Ansoarena, Ana.



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA**
Universitat Politècnica de València



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

índice

1	resumen	4_5
2	prólogo	7_11
3	esquema	13_15
4	proceso	18_43
5	bloqueo	45_48
6	secuelas	50_52
7	conceptualización	54_71
8	revista	73_85
9	razón del título	87_89
10	conclusiones	91_92
11	bibliografía	94_97
12	pautas de descanso	6,12, 17,44, 49,53, 72,86, 90,93, 98.

(nota a futuros interesados en el Máster:

nuevas 12 reglas para una nueva Academia; procura desarrollar un TFM sin alegar a cualquiera de ellas).

resumen

Se presenta en estas páginas el desarrollo de lo que ha sido el transcurso de los problemas de pensamiento a lo largo de este curso, ante la necesidad de defender y representar un trabajo sólido final. Partiendo de un propósito de producción artística objetual, sin una base de concepto ni disciplina fijos; se asimila el hecho que este objetivo se ve impuesto por el titular del propio Máster. Es por ello por lo que se correla el texto de una memoria referida y contrariada a sí misma, protagonizada por el número de citas, que directan su significado a la importancia que burocráticamente se le otorga. Se presenta como disimilitud a intereses artísticos propios reales y se evidencia como el reflejo de un año bañado en una variedad de teorías artístico-filosóficas.

Reforzado todo este hecho con la creación de tres supuestas revistas no impresas; concepto retraído de tres reconocidos artistas conceptuales.

palabras clave

Orden. Supresión. Trámite. Tiempo. Opresión. Resolución.

abstract

The development of what has been the course of thought problems throughout this course is presented in these pages, given the need to defend and represent a final solid work. Starting from a purpose of artistic objectual production, without a base of concept or fixed discipline; understanding the fact that this is imposed by the holder of the own Master. That is why the text of a memory referred to and contradicted to itself is correlated, protagonized by the number of citations, which direct its meaning to the importance that is bureaucratically granted. It is presented as dissimilarity to the own real artistic interests and is an evidence as the reflection of a year bathed in a variety of artistic-philosophical theories.

Reinforced all this fact with the creation of three alleged non-printed magazines; retracted concept of three recognized conceptual artists.

5

kew words

Order. Suppression. Procedure. Time. Oppression. Resolution.

prólogo

- 'La Necesidad del pensamiento complejo no sabrá ser justificada en un prólogo'. (Morín, 1990, p. 10). Explicar no es justificar y justificar no es explicar; fue dicho un día en clase. Que esta afirmación tome presencia salvaguarda al responsable de la explicación de los errores que plantee. Debe decirse que ese auxilio no ampara ayuda, en absoluto.

Esta memoria debería estar siendo leída entonces, desde esta liberación; sin embargo, continuamente se debe aseverar el porqué de cada motivo pensado, cuando ni los pensamientos ni las formas ideadas guardan una estructura concreta dada.

- Rehuyendo de las justificaciones, sigue teniendo que haber una explicación, todavía. Hacerlo debe ser suficiente, al parecer, para clarificar una secuenciación de conocimiento. Responsabilizándose uno, además, de ser entendido por el otro. Hecho del que se difiere, hablando en primera persona; cuando quizá no sea éste un fin primario ni objetivo, ni como proyecto, ni como memoria de proyecto. ¿Debo realmente dar explicaciones?; 'explicaciones ninguna. O tan pocas, densas y fragmentadas que descubrirlas no resulta sencillo'. (Droit, 2006, p. 26).

Establecer un prólogo, no es prologar.

- Es definido el prólogo como el escrito colocado al comienzo de una obra en el cual se plantea una introducción a la lectura, donde toma secuencia un conjunto de comentarios sobre la misma y su contexto; realizado a menudo por una persona distinta al autor propio. Si este apartado se sitúa al comienzo, y se entiende que 'sin distancia no hay representación y sin representación no hay juicio, y por lo tanto no hay mensaje del que propiamente hablar, ni información objetiva, ni sensibilización. (Baudrillard, 2006, p. 65); la funcionalidad de éste no será aclarativa.

- Estas páginas son, como se me presta y obliga, un Trabajo de Fin de Máster. Un Trabajo. Un Fin. Un Máster; de Producción Artística. Ante un incomprensión propia de este concepto, subyace la presuposición de que mi afán por contar algo y hacerme entender va tendiendo al mínimo. 'Es una obra en la que nada sucede'. (Auster, 1992, p.22).

Estas páginas son un trámite, burocrático, que no entiende de contratiempos que no expliquen ni clarifiquen la razón de ser de un notable taco de hojas de papel.



Yves Klein, realizó en 1954, una obra que representa fielmente la intencionalidad de lo que este prólogo y trabajo es. Un folleto titulado 'Peintures', de 24,4 x 19,7 cm; 16 hojas de papel sin encuadernar, cada una impresa por un solo lado y 10 que contienen hojas de papel de colores. Sus caracteres se afirman en un prefacio de tres páginas: un 'texto' sin palabras; líneas horizontales, continuas, con las mismas dos sangrías de párrafo en cada página. Un continuo homogéneo sin principio, medio, ni final aparente.

9

La parodia de un prólogo.

Las planchas de color se presentan de manera similar, como entidades anónimas, cada una de un campo de color plano.

El folleto ofrece una presentación completamente reducida. El arte del arte, no proporciona una prosa reverencial sobre el artista o el arte, ni descripciones embellecedoras destinadas a transmitir un significado o contexto.

Se ha explicado y explicará, que el objetivo se ha de resumir en la solvencia de un proyecto que vacila en su propio exceso, contrariedad y evidencia.

Klein parodió un prólogo al que imita la planitud y la continuidad de líneas horizontales de este trabajo.

batiente al prólogo

Aunque por preferencia en cuanto a la obviedad del título del proyecto; preferiría no hacerse tautología de ello, el sentido correspondiente a la existencia de estas líneas se equiparan a su omisión. Aunque se contraríe este hecho a lo largo de todas las páginas que continúan.

Ya que lo redactado en el prólogo no es 'permisible', se le adjunta este apéndice aclarativo.

Se explicará a lo largo de las siguientes páginas de trabajo, de manera prolongada, las razones de entropía de cada apartado; mi trato ante la resolución de este trabajo durante el curso. Si bien el progreso de comprensión propio de este proyecto, no ha sido presto, tampoco lo será la memoria que presenta y refleja su contenido.

Creo en lo que escribo tanto como la posibilidad más ínfima de hacerlo. Léase con esto, que no habrá posibilidad clara en que el lector crea haber entendido ni descifrado lo que se quiere decir, más bien porque no ha de ser lo relevante en este momento.

Inherente a este hecho, se comparte aquí un espacio de tiempo dedicado, que a breve o extenso, pesado o líbido, parece ser próximo a muchos de aquellos detalles de lo que los artistas que retengo, han hablado en determinado momento.

esquema

- Hacer entrega de un conjunto de pautas ordenadas bajo el título que este quehacer acarrea voluntaria o involuntariamente; Trabajo de Fin de Máster, se entierra indeliberadamente en la lógica del sistema que lo crea. Sea lo que sea conferido, estará clausurado bajo el mismo. 'La coacción de la transparencia nivela al hombre mismo hasta convertirlo en un elemento funcional de un sistema'. (Han, 2013, p. 14). Siendo consciente de ello, cualquier hecho nunca podrá barrer en contra.

- El propósito del esquema partió en procurar esclarecer la nube de contenido que había acumulado, ya no sólo para visualizarla de forma más limpia y concisa a la manera en la que se encuentra en la mente; sino como punto de desahogo, particular, individual. 'Hay cosas que para verlas, uno tiene que cambiar ligeramente su manera de pensar, y entonces se hacen evidentes enseguida'. (McEvelley, 2007, p. 112).

La incapacidad e indisposición a tentarme por caprichos, para orientar con ello cualquier contenido artístico, merma el asentamiento y desarrollo de una idea destacable. Sin embargo, siempre hay resquicios que para con uno mismo, destacan, permanecen y se retienen en lo aleatorio del pensamiento;

- 'Todo el tiempo estaba consciente de seguir desquiciados caprichos sin ser capaz de hacer algo al respecto... A pesar de la enajenación conmigo mismo en ese momento, y aun cuando no era más que un campo de batalla para fuerzas invisibles, me percataba de cada detalle de los que acontecía a mi alrededor'. (Auster, 1992, p. 102).

- Se ambiciona cualquier detalle pormenor; 'si pudiera retener un trocito de carne, produciría su efecto'. (Hamsun, 2004, p. 66).

- I es lo que hago pero no lo que pienso.
- II algunas veces el hacer algo no lleva a nada.
- III hazlo tú mismo.
- IIII por qué no llevaba el periódico como cualquier individuo lo lleva, con el título hacia afuera.
- IIIII hasta dónde somos capaces de ver.
- IIIIII por qué tengo que representar mis ideas y mostrárselas a alguien.

~~detalles~~

bloqueo

desglose del esquema

I al margen pero sin olvidarlo ;
punto fuera de confort ;
pinto pero no soy pintor ;

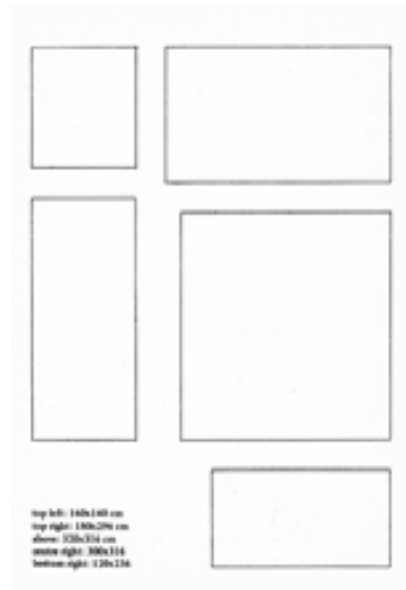
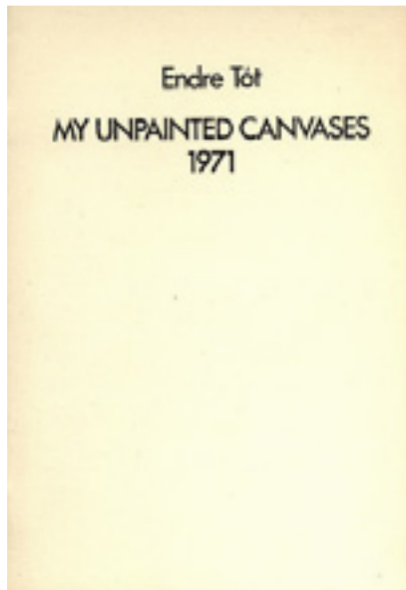
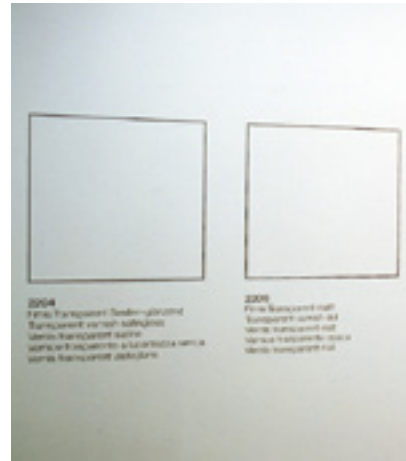
II exceso de información ;
respuesta obligada ;
puedes hacer lo que sea ;
no
no existe un arte en un tiempo pautado ;
¿qué libertad artística hay? ;

III todo debe ser mejorable ;
necesidad de extrapolación continua ;
¿es necesaria? ;
soy la liebre muerta ;

IIII contrario al sistema educativo estandarizado ;
el orden prima, sí o sí ;
aunque no exista ;
¿sin orden, se devaloriza lo hecho? ;

IIIII no tengo ninguna necesidad de titular
conclusiones;
ni de codificarlas, seriarlas ;

IIIIII no tengo ninguna necesidad
colaborativa en el arte ;
contraría el nombre del máster ;
no me reflejo en la figura de artista,
hoy ;



Se reinterpreta el poder de este esquema en tres obras de dos artistas conceptuales; Ignasi Aballí y Endre Tót. ‘Carta de Colores’ (arriba, izquierda), ‘Carta de colores Transparentes’ (arriba, derecha) y ‘My Unpainted Canvases’ (abajo).

Un trabajo tipográfico que remarcó el pensamiento conceptual en torno a la existencia y receptividad de las imágenes. Una estética de ausencia donde su única interpretación posible pasa a través de sus títulos.

Inexactitudes que aún ‘vacías’ de contenido, capacitan ser rotuladas con palabras determinadas.

proceso

No querer hacer un trabajo más teórico que práctico, fue la razón por la que ese esquema pretendía ser alentador en cuanto al rimero de información escrita leída durante el curso. Alentador en cuanto a la ilusión de formalizar no se sabe el qué, de algún modo en concreto e ilucidar alguna idea. Sin embargo, en lugar de esclarecer terminó retroalimentándose hasta entender que escapar de lo que un año entero había ocupado; textos y lecturas, era más inútil que cobarde.

No querer hacer un trabajo teórico cobraba sentido si hablaba del no querer realizar un trabajo bajo estas condiciones.

■ En su bibliografía, Dan Flavin aseguraba: 'Tuve el valor de desafiar a una de las monjas: dibujé una sola asa en un florero en vez de las dos que me pedía'. (Flavin, 1969, p. 45). Tuve el propósito de proponerme realizar una memoria en lugar de las propuestas que la tipología cuatro, la primeramente pretendida, imponía; obra y memoria. Una lectura que se autorepresentase como icono de muchas de las negaciones y contradicciones que se autodebe un trabajo como el que se está leyendo.

Se prolonga así, a continuación, a texto corrido, cada punto del esquema, amparado mayormente en citas e hilado con un discurso que pretende no serlo.

sumario de citas encubiertas

**‘es lo que hago,
pero no lo que pienso’.**
Francis Alÿs

La pintura centralizó mis intereses durante los cursos de carrera. Acabar agotado por ella, suela ser o no, fue una realidad. Hay que estar preparado para pintar, para esculpir, fotografiar, para reflexionar, para manipular cualquier situación. Aún siendo esto utópico debe haber un comienzo.

¿Debe haberlo?.

‘Desde el momento en que sabemos que un fragmento de paisaje representa la decisión de excluir todo lo que hay a su alrededor, tomamos cierta consciencia del espacio que se encuentra fuera del cuadro.’

- (O’Doherty, 2011, p. 25). Dejarse repercutir por esta necesidad, colapsa el flujo de acción habitual, iluso e irreal, no sólo en cuanto al mundo de la pintura tradicional.

Dar pie al comienzo de un Máster en Producción Artística, habiendo dejado de pintar durante el año y medio vivido en Londres, después de acabar la carrera, y situarse frente a la posibilidad de que ‘un cuadro no podría nunca ni siquiera empezar, si se propusiera hacer visible la pintura.’

- (Pleyner, 1978, p. 197); acecha muchas convicciones, que automáticamente dejan de serlo.

Quizá sea esta la idea principal en la que ha desembocado la pintura en mi persona. Como un jarro de agua fría, la rama teórica del Máster presenta una posibilidad tal. Sabía que se desmitificarían aún más mis ideas preconcebidas, pero no el modo en que sucedería. ‘El Pop Art- que echó por tierra la idea de lo sublime en el logotipo de Brillo. Colateralmente se redujo, como otra reacción, en un intento de no representar nada en absoluto, sino sólo de ser; el minimalismo.’ (McEvelley, 2007, p. 119).

- Capacitarse para una descontextualización total de ideas preconcebidas y asimilar, que su existencia tiene cabida, pero en un plano secundario a mi situación en el máster, es tan arriesgado como pobre en importancia. ‘Se trata de asumir la reflexión del entendimiento, entendida como el principio de la formación cultural, de la manera de ser y pensar de un mundo, de un hacer colectivo en crisis.’ (Montecinos, 2015, p. 38).

Aún con ello, nunca dejaré de creer en la pintura, la que se hace a sí misma y guarda su esencia primera en la relación entre pintor, pintura y superficie.

Habiendo aceptado esa desnudez al hecho reflexivo, el vacío consecuente es tajante.

■ 'Durante tres largos días se aburririeron en la terraza del Café du Louvre y, en realidad, ninguno de ellos, ni tan siquiera Picabia que era quien les había embarcado en la aventura, tenía demasiado claro qué estaban haciendo allí'. (Vila-Matas, 1985, p. 22). Cuatro dadíatas se trasladaron en su día a la ciudad de Port Atif, en busca de la ilusoria recompensa de descubrir nuevas posibilidades reflexivas. Readentrarse en el campo de las artes habiéndose 'desligado' del hecho que más comprendían, hasta reposar en la sensación del no saber qué es lo que uno está haciendo allí.

El hecho de pintar, a título personal, no se consideró nunca como la situación placentera que emana el concepto. Quizá lo fuese durante momentos, pero no lo suficiente como para tomar protagonismo. Sin embargo, es esta la atadura principal por la que entiendo la acción artística; estar fuera de una comodidad vaga que dificulte falsas resoluciones.

■ 'En nuestros días, no se reflexiona sobre el ser, en abstracto, sino sobre el hombre concreto. De modo que la irrupción del Otro, como categoría metafísica, se transforma en un tema ineludible. En resumen, la reflexión sobre el Otro, como alguien distinto de mí, se transforma en una urgencia'. (Higuera, 2014, p. 143).

La pintura, diría, comienza a serlo, cuando se pierde uno en su morada y comienza ella a tomar las riendas de la situación de uno mismo.

■ Es esto, equiparándolo así, un fiel paralelismo a lo que habiendo estudiado en el Máster, la situación derivó en mí. Reflexionar sobre lo no dado, sobre el otro lado de la pintura, sobre el otro lado de lo Otro, sobre lo teórico, en este caso, capacita la versión de un campo de introspección mucho más alto. Desde luego, 'implicarse es descubrir que la distancia no es lo contrario que la proximidad'. (Garcés, 2013, p. 74).

No es nada más esto, que una reflexión en cuanto a características que he descubierto y a las que he debido prestar una salida representativa, encubierta bajo un nombre y una conceptualización. Thomas Shütte deliberaba que pintaba aún sin ser pintor. Nunca diré que este trabajo sea pintura, aunque alusione a ella. Es una redacción escrita, lo requerido por parte de la institución, nada más. ‘El arte conceptual empezó a usar el lenguaje, y empezó a ser usado como lenguaje, para compartir posicionamientos políticos, experiencias, formular actitudes éticas, y, sobre todo, construir una significativa autoconsciencia crítica del campo del arte’. (Kosuth, 2018, p. 14). El contenido sobre el campo artístico que he consumido a lo largo de los pasados nueve meses se ha traducido a textos, lecturas, interpretaciones. Gran parte de las asignaturas que han envuelto mi contacto con el campo artístico han sido tan determinantes como increpantes. Desde luego, resulte como pueda, el lenguaje escrito ha conceptualizado mis últimos meses de ‘experiencia artística’.

■ - Pese a todo, para usted, ¿escribir no es una necesidad?

■ - No, no, en absoluto’. (Droit, 2006, p. 81). Del mismo modo en que Foucault respondía así en determinada entrevista, se transcribe esta contestación a la base de este trabajo.

■ ‘Pero el libro debe desaparecer por su mismo efecto, y en su mismo efecto. <La escritura> es sólo un medio, no el objetivo. Tampoco <la obra> es el objetivo’. (Droit, 2006, p. 83). Este trabajo es lo que no he querido que fuese, hasta que entendí que debía ser así. Comprender que mi posición se encuentra en una perspectiva externa a lo obseso de la producción y vinculada únicamente al deseo de aprendizaje y visualización del campo ‘presente’ y pasado de las artes, haría partir mi estudio desde un punto diferente al esperado por mí misma.

■ Puede así mutar la frase de Thomas Shütte; ‘Escribo, pero no soy escritor’. Comenzar a hacerlo no es tarea fácil, quizá ni siquiera de buen gusto, precisamente cuando el punto más firme del que se parte es el que esta misma cita aguarda. ‘Los pensamientos se perseguían los unos a los otros en su mente tan mecánicamente como bolas de billar, sin ningún principio unificador que los conectara’. (McEvelley, 2007, p. 106).

**'algunas veces,
el hacer algo
no lleva a nada'.
Francis Alÿs**

Lidiar con estos entresijos mentales, sobrepasa desde cualquier visión, las capacidades aceptivas y de recapacitación del contenido y del cambio. El cúmulo de información sobrante a día de hoy no es una novedad. Pautar claves para la resolución de un trabajo en una situación que se presta continuamente al hecho del exceso, entierra al mismo casi antes de que haya surgido.

■ 'El motivo y la metafísica del cuadro van rebasando sus bordes hasta que, como dijo Gertrude Stein de Picasso, ese vaciado se hace absoluto' (O'Doherty, 2011, p. 28). Aún con ello, 'al inconsciente social le es inherente el afán de maximizar la producción. A partir de cierto punto de productividad, la técnica disciplinaria, es decir, el esquema negativo de la prohibición, alcanza de pronto su límite'. (Han, 2012, p. 27); dando pie a un discurso de contraposiciones y nuevas dialécticas.

■ La sociedad de a hoy está expuesta tanto en la parte receptiva como en la productiva. La decadencia de la no oferta no se consiente, aunque al mismo tiempo se comprenda que 'la exposición aniquila precisamente toda posibilidad de comunicación erótica'. (Han, 2014, p. 15).

- El aparente privilegio de capacidad productiva no se convierte más que en la involucración dentro del ciclo y bucle común de sometimiento, a una necesidad constante de resultados aparentemente necesarios. 'En relación con el incremento de productividad no se da ninguna ruptura entre deber y poder, sino una continuidad'. (Han, 2012, p. 28). Sentirse honrado por esta situación evidencia la carga sistematizada que ahoga a la sociedad artística. 'La sociedad del siglo XXI ya no es disciplinaria, sino una sociedad de rendimiento'. (Han, 2012, p. 25).

- Establecerse en ella implica una situación complicada y opuesta a la claridad, rapidez y firmeza con la que se debe manipular; una situación que 'pese a que nos coloca en las fauces de la miseria no ofrece análisis alguno de ésta'. (Hamsun, 2004, p. 101). Un rimero de ideas descontextualizadas, antagónicas entre sí, no tiene cabida.

- Pocos o nadie, tienen ya espacio en un entorno donde 'el juicio filosófico tiende a lo nuevo, y sin embargo no conoce nada nuevo, puesto que siempre repite sólo aquello que la razón ha puesto ya en el objeto'. (Adorno y Horkheimer, 1944, p. 80).

Ante una posición tal, es complicado proseguir.

- 'Lo que está claro para Heidegger es que, en el arte, el desocultamiento, el desvelo no es total, pues precisamente lo que se desvela es la cualidad opaca de las cosas, lo que se abre es la cualidad de no apertura de las cosas, que se muestran en su cerrazón, en su impenetrabilidad, como una esfinge'. (Hernández-Navarro, 2008, p. 6).

Es complejo responder artísticamente salvaguardando este hecho y acarreando todo ese exceso de información.

No vale sin embargo presentar nada más que;

- 'una escritura discontinua, que no tendría conciencia de que lo es y que se serviría del papel blanco o de la máquina, del portaplumas o del teclado, así, en medio de muchas otras cosas como podrían ser el pincel o la cámara. Todo ello pasando velozmente del uno a la otra, una suerte de estado febril y de caos'. (Droit, 2006, p. 86).

- 'El contexto determina todo planteamiento'. (Augé, 2018, p. 102). Kant, prestó atención a la ya inherente cualidad humana de dependencia en el otro. No se hace valer sin él, y en consecuencia, se involucra en él. La capacidad de acción aleatoria planteada en el sistema educativo artístico está tan mitificada que resulta arrolladora y humillante. La constante al dicho de poder hacer lo que sea, desde luego se contraría en todos los sentidos.

- 'Razonad todo lo que queráis o sobre lo que queráis, pero obedeced'. (Kant, 1784, p. 19); la universidad capacita la tenacidad de reflexión, pero se recluta en la acepción al hecho de poder hacia cualquier cosa sin sublimarse al sistema. Véase por ello, la existencia de este trabajo que se está leyendo.
- 'Lo extraño, dice Heidegger, es aquello con lo que no se sabe qué hacer'. (Melich, 2014, p. 212).

- Estudiar una rama artística, sin saber qué hacer, ¿qué es?. 'K no distingue precisamente lo que dice de lo que hace. Y no es que sea por ello un inconsciente, un artista kamikaze. Todo lo contrario'. (Kosuth, 2018, p. 7).

- No poder hacer cualquier cosa, incluye una negación constante. Esa respuesta liga en contenido y forma al porqué de este proyecto. 'La negación surge por el contraste entre lo pensado y lo dado'. (Brauer, 1993, p. 25). Un trabajo teórico que nunca pretendió serlo. La anarquía del no o la nada rotunda, se diluyen sin embargo en su ilusión de resistencia a una realidad presente lejana a todo ello. 'Una obra que presenta las contradicciones entre sus niveles de contenido alcanza por tanto otro nivel más de contenido que implica conceptos como paradoja, lucha interna, tensión y negación de los procesos de significación'. (McEvilley, 2007, p. 116). ¿Será que esto no sirve para nada?

- ¿Quién es capaz de explicar una negación?. 'Las explicaciones del mundo como la nada o el todo son mitologías,[...]. La autosatisfacción del saber todo por anticipado y la transfiguración de la negatividad en redención son formas falsas de resistencia contra el engaño'. (Adorno y Horkheimer, p. 77). Y este hecho debe tomar forma de explicación justificada ante un conglomerado de personas más que ajenas al hecho sobre la preocupación de la negación. '¿Cómo comprenden las personas las oraciones que expresan una negación?' (Orenes, 2014, p. 4).

La sociedad reclama reglas;

- 'las normas de decencia necesitan que los sujetos que conviven en el espacio social confíen en ellas y no las cuestionen. De hecho, si funcionan es porque no son cuestionadas en absoluto y porque no pertenecen al ámbito privado sino al público'. (Melich, 2014, p. 214).

Toda esta situación de autoanálisis comienza a remarcar ya no el resultado que oferta, sino el proceso que se causa. Se crean por decirlo de un modo,

■ 'lugares silenciosos en los que no había nada que llamara la atención; también en los contruidos en serie: también en aquellos de los cuales lo único que ha quedado en mi memoria no es ninguna peculiaridad del lugar, ni, por supuesto, su geometría; es el suceso'. (Handke, 2015, p. 34).

■ Teniendo en cuenta que, 'sin distancia no hay representación y sin representación no hay juicio, y por lo tanto no hay mensaje del que propiamente hablar, ni información objetiva, ni sensibilización'. (Baudrillard, 2007, p. 65). Es decir, sería más que inviable pensar no en el proceso sino en el objetivo.

Tomar perspectiva de ello en un tiempo más que acotado, sumado a la malgama de información reciente e incómoda que como alumno en el aula uno recibe, no se acopla a la duración que los buenos trabajos artísticos solicitan. Bien lo sabía Marcel Duchamp, y bien lo expuso en su día; dedicaba dos horas diarias al campo en el que se le reconoce, según él.

■ Aceptar la disposición a recapacitar sobre todo ello, en un contexto donde se incluyen lecturas sobre conceptos sobre la irrealidad del tiempo, entre otros, pesa de forma bastante notoria. El contenido de estas páginas responden directa e indirectamente a la situación tajante de encontrarse en un tiempo donde 'la entropía depende del desenfoque, de aquello que no veo, puesto que depende del número de configuraciones indistinguibles'. (Rovelli, 2018, p. 110).

■ Tratar esas indistinciones, se transforma en readaptar el arte a una situación nubosa. '-La niebla deja el tiempo tal como lo ha encontrado-', dice el proverbio... La niebla de la guerra no nos deja siquiera el tiempo'. (Rovelli, 2018, p. 51). Siendo la guerra, por supuesto, el arte; y lo nuboso, la intederminación de esta redacción.

■ ¿De qué libertad de acción se puede hablar entonces?. ¿De una en que se reflejen conceptos sólidos e indentitarios?. No. '<No me pregunten quién soy, ni me pidan que permanezca invariable.> (Droit, 2006, p. 26).

■ Valorar el hecho de poseer la capacidad de disponer de una libertad artística ilimitada es tan incierta como ilusoria. 'Es imposible pensar desde cero, y es imposible hacerlo rechazando las referencias, rechazando lo ya visto, leído u oído'. (Aballí, 2004, p. 11). Toda esa carga, más que una ayuda, deriva en una indecisión continua. 'El silencio ahora se refuerza por el vacío: la imagen muestra butacas vacías, algunos restos que fueron pisoteados'. (Koolhaas, 2006, 17.1).

■ La crudeza de la negación de la libertad del no hacer, sigue aún sin ser suficiente como valor no productivo. He aquí, una vez más el motivo por el que estas líneas están siendo leídas. '¡Sapere aude! ¡Ten valor para servirte de tu propio entendimiento!, he aquí el lema de la Ilustración'. (Kant, 2007, p. 17). Se debe que actuar y ser resolutivo.

■ 'Ser un artista en el mundo del arte significa tomar posición en relación al pasado y a los contemporáneos en los que la posición vis-a-vis es diferente. La obra de todo artista es consecuentemente una crítica tácita de lo que la precede y de lo que la sigue'. (Aballí, 2004, p. 10).

■ Y de ello, es imposible desligarse; una vez conocida la situación, tomar partida desvinculada, viene a ser una pose ajena a la tensión que se genera en el entorno. Es como bien subraya Virilio, '¡una guerra sin objetivo!' (Virilio, 2006, p. 44).

Desde luego, no es la simulación de un objetivo mi inquietud aquí, a fin de cuentas, bien está siendo visto. No busco libertad artística, es solamente un análisis de la situación a la que me supedito.

hazlo tú mismo.

El resto de los titulares que estructuran el apartado titulado como proceso, no están explicados; se pretende que las alusiones entre ellos y el contenido hablen por sí mismas. Aquí, sin embargo, es necesaria una contextualización del hecho, para que sean más obvias las interrelaciones, ya que, si algo premia en este proceso, es la resolución propia e individual de todo el problema.

La ética DIY; Hágalo Usted Mismo, Do It Yourself; hace referencia a la ética de la autosuficiencia a través de la realización de tareas, sin la ayuda de un especialista con remuneración económica. El empleo de enfoques alternativos en situaciones turbadas por obstáculos burocráticos, modelan la idea primera en torno a este ideario. Para la consecución de unos objetivos modelados fuera del sistema debe erigirse un fuerte empoderamiento del individuo y de las comunidades.

Se liga firmemente toda esta trama a la ideología Punk, al anticapitalismo, a la contracultura, a la independencia. De acuerdo a su estética, uno puede expresarse, brindar un movimiento y crear verdaderas obras serias con medios limitados; reparando y reciclando lo ya dado.

Sin embargo, Do It Yourself, en ocasiones, ha tornado hacia su opuesto, hacia una estrategia de marketing, que maquillada por una autogestión, ha sido utilizada como recurso de venta de productos menguantes. La adquisición de producto para la acción no industrial, ha abarcado el terreno de compra-venta que el sistema tanto anhela constantemente.

Esta situación de inversión de concepto, refleja el contexto de un Trabajo de Fin de Máster; entrometer la acción creativa se transforma en recurso de compra cuando el requisito para obtener la certificación de Máster, se ve filtrada por este trámite burocrático y verdaderamente económico.

■ La solicitud de resultados es inminente, y el proceso de reconducción de las ideas necesita responder de algún modo. '¿Qué no inventarán nuestros sentimientos cuando nos aprieta el hambre!' (Hamsun, 2004, p. 38). Más aún cuando queda prácticamente inscrito, que todo tiene una vuelta de hoja hacia algo mejor y diferente.

■ 'La modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo. Esta revuelta es una forma de neutralizar las pautas de la moralidad y la utilidad'. (Habermas, 1985, p. 22). Es cierto que 'la cultura, en su forma moderna, incita el odio contra las convenciones'. (Habermas, 1985, p. 24). En definitiva, una tentativa a la interrogación constante; 'yo diría que la crítica es el movimiento por el cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder y al poder acerca de sus discursos de verdad'. (Habermas, 1985, p. 11).

■ En cambio, una vez más, el cuestionamiento de todo hecho desemboca en la incapacidad de acción opuesta; es decir, en la obligación de consecuar un resultado. 'Las opiniones carecen de consecuencias. No son tan radicales y penetrantes como las ideologías. Les falta la negatividad perforadora. Así, la actual sociedad de la opinión deja intacto lo ya existente'. (Han, 2013, p. 22).

■ Este proyecto 'no es una ideología, es decir, no esconde la verdad, es un simulacro, es decir, el efecto de verdad que oculta ésta no existe'. (Baudrillard, 2007, p. 39).

Si no es una ideología, y tampoco una opinión, es el contenido adecuado para un Trabajo de Fin de Máster.

Precisamente, esta búsqueda de nuevas identidades, la necesidad de extrapolación de los hechos, de búsqueda de puntos de vista externos, para el logro de una consecuente realidad propia, prima el deber artístico actual. Quizá sea este el recurso ofrecido por el dominante aquí, el Sistema, que de la misma manera por la que deriva en la ética DIY, a la provocación de nuevas dependencias, repite el proceso con la propuesta de una extrapolación reflexiva incesante. 'La supresión de un dominio externo no conduce hacia la libertad; más bien hace que libertad y coacción coincidan'. (Han, 2012, p. 31).

Siendo cierto que el involucrado aquí, 'no está sometido a nadie, mejor dicho, sólo a sí mismo'. (Han, 2012, p. 31) y acepta el hecho por el que 'el sistema social somete hoy todos sus procesos a una coacción de transparencia para hacerlos operacionales y acelerarlos'. (Han, 2013, p. 12).

La implicada se resume en mi persona y proyecto, y este trabajo es consciente de ello.

■ ¿Es realmente necesario, sin embargo, el sometimiento a esta presión de descontextualización de lo dado?, entendiéndose que ‘los acontecimientos pasan sobre los acontecimientos, las olas pasan sobre las olas, el hecho sobrevive siempre entero, sin discontinuidad, sin ruptura’. (Virilio, 2006, p. 35).

Habermas reseña tres cualidades que encauzan el deseo de no ser gobernado. Se citan sin interrupción; necesitan ser comprendidas de modo unitario;

■ ‘No querer ser gobernado era una cierta manera de rechazar, recisar, limitar (díganlo como quieran) el magisterio eclesiástico, era el retorno a la Escritura, era la cuestión de lo que es auténtico en la Escritura, de lo que ha sido efectivamente escrito en la Escritura’. (Habermas, 1985, p. 9).

■ ‘No querer ser gobernado de esa forma, es no querer tampoco aceptar esas leyes porque son injustas’. (Habermas, 1985, p. 9).

■ ‘No querer ser gobernado es ciertamente no aceptar como verdadero lo que una autoridad os dice que es verdad o, por lo menos, es no aceptarlo por el hecho de que una autoridad os diga que lo es’. (Habermas, 1985, p. 10).

No querer extrapolar cada concepto nuevo adquirido define el hecho de que si debo entregar aquello que es burocráticamente un texto escrito; no se vea ello, desvinculado de manera plena, a como se cita en esta página, la autenticidad de la Escritura. Un retorno a ella es aceptar lo que la autoridad dice que es, sin prestarle realmente, ningún apéndice de novedad que tanto viene reclamando.

Quizá no sea posible siempre recontextualizar nuestro entorno y reafirmarlo como obra, cuando se describe una situación como la próxima descrita.

El 11 de Noviembre de 1965, Joseph Beuys dirige su performance contra una civilización muerta. Durante tres horas, paseó por la galería de arte de Düsseldorf, vestido con su habitual traje de fieltro y con la cara untada con miel y espolvoreada de polvo de oro. En sus brazos llevaba una liebre muerta y de vez en cuando le susurraba al oído la explicación de los cuadros expuestos; mientras, el público observaba la escena desde fuera de la galería, estupefacto. Siendo ésta, pieza crucial en la acción artística, en un intento de clausurar lo cotidiano. El reconocimiento del problema que supone explicar las cosas, en concreto las relacionadas con el campo creativo, en un entorno de secretismo empírico, choca de frente con la con la habitual e inútil racionalidad e inconsciencia del amplio público. ¿Cómo explicar el arte a una liebre muerta?. Él mismo describió la obra como un cuadro complejo sobre los problemas del lenguaje y los problemas del pensamiento, de la conciencia humana y de la conciencia de los animales.

■ 'Esperamos que todos lo sean, que sean artistas conscientes de sí, y además, que lo sean también de la cultura, de lo real, que articulen un modelo de arte a propósito del estudio contextual de su tiempo, volviendo explícita su naturaleza.' (Kosuth, 2018, p. 13).

Esta puede que llamada orfandaz, mayoría de edad ilusoria, según la Ilustración, responsabilidad autoimpuesta, reclama un supuesto conocimiento y relato de indentidad absoluto y convincente. Bien se entiende esta confusión en la novela 'Un viaje alrededor de mi habitación';

■ 'estoy persuadido de que quisiera saberse por qué el viaje alrededor de mi cuarto ha durado cuarenta y dos días, en vez de cuarenta y tres, ó de cualquier otro espacio de tiempo; pero ¿cómo lo diré al lector si yo mismo lo ignoro?' (De Maistre, 1794, p. 3).

¿No será que la liebre, haciendo referencia al caso de Beuys, simula nuestra posición, o la mía propia, como productores de arte?. Muchas veces, la creencia de que la responsabilidad de explicar lo supuestamente entendido a un entorno ajeno a ello, puede tornarse en que seamos nosotros quienes no entendamos nada o estemos saturados por nuestra propia situación artística y en consecuencia, vagamos en brazos de los otros.

**¿por qué no llevaba
el periódico como
cualquier individuo
lo lleva, con el título
hacia afuera?
(Hamsun, 2004, p. 11).**

En qué sistema educativo se acepta a modo verdadero la incomodidad del hecho de que 'en todo el universo sólo la discontinuidad es probable'.

- (Baudrillard, 1999, p. 7). El hecho de 'estar "en tránsito" se va convirtiendo
- en una condición universal'. (Koolhaas, 2006, p. 4.2), y esa inconcreción combate los objetivos y patrones de trabajos como este.

'Aunque se suele afirmar que la modernidad, con su exacerbado ritmo de cambio o evolución, ya ha quedado atrás, lo cierto es que ese ritmo de cambio no solo se mantiene, sino que va en aumento'.

- (O'Doherty, 2011, p. 18). La estandarización de las artes, dentro del sistema educativo, se desliga del poder de la improbabilidad.

'El azar ya está en todas partes, no es necesario producirlo mediante el simulacro de una regla impuesta. La arbitrariedad no está en la elección del azar, sino en lo imprevisible tal y como es, en la relación con los demás tal y como son, en las peripecias del mundo y de sus apariencias. En el fondo, la existencia bruta es de una improbabilidad superior a la de los dados, y por ahí pasa la diagonal del destino, sin que dependa de nuestra voluntad o de una voluntad superior'. (Rovelli, 2018, p. 40).

■

Clarificándolo eficazmente;

'el sentido práctico, la competición, el dinero, y otras consideraciones sensatas se interponen en el camino. Tal discontinuidad y especialización produce una sensación de separación de la vida como un todo y vela igualmente la actividad imitativa junto con el disfrute que de ella podría obtenerse. El resultado no es jugar; es trabajo'. (Kaprow, 2007, p. 101).

■

Esta continua tendencia a la proximidad con lo extraño, contrario a las lógicas preconcebidas, reticente a la comunicación lógica, obstaculiza un entorno donde el orden, se vende como cualidad primaria de supervivencia y su contrario, no se entiende. 'La negatividad de lo otro y de lo extraño, o la resistencia de lo otro, perturba y retarda la lisa comunicación de lo igual'. (Han, 2013, p. 13).

- Readaptar todo ello al campo de las artes 'lleva en su seno confusión, incertidumbre, desorden'. (Morín, 1990, p. 10). Capacitados para ello o no, la discontinuidad en el tiempo es ajena a nuestras actuaciones. La imposición de unos objetivos claros, firmes e irrefutables, es antagónico a la verdadera condición del tiempo, ilógico en un campo ordenado . 'La naturaleza y el mundo intuitivos se transforman, sin que se haga de ello expresamente una hipótesis'. (Husserl, 1992, p. 116).

- Como bien redacta Carlo Rovelli en el libro 'El Orden del Tiempo', 'el universo se mezcla sólo, en las interacciones entre sus partes que se abren y se cierran paso a paso en el propio curso de mezclarse'. (Rovelli, 2018, p. 123). Con ello, 'entendernos a nosotros mismos significa reflexionar sobre el tiempo; pero comprender el tiempo significa reflexionar sobre nosotros mismos'. (Rovelli, 2018, p. 133). Y esto, es una sincera reflexión.

- La cualidad del artista se ve oprimida por sí mismo. 'La visión de la realidad es el delirio colectivo que hemos organizado'. (Rovelli, 2018, p. 154).

Llevar a cauce una pintura, fotografía, escultura, por ejemplo, con un constante río de textos diarios leídos, que se emplazan entre citas de este matiz y requerir un resultado artístico objetual, presentable y con sentido, sería más impropio que acertado, en este momento.

Foucault califica el hecho en que;

■ 'si tener sentido en la historia, es tomar la historia acabada, aceptada en la Universidad, añadiendo sólo que se trata de una historia burguesa que no tiene en cuenta la aportación marxista, entonces, ¡es cierto que carezco totalmente de sentido de la historia!' (Droit, 2006, p. 101).

■ Ese vacío de sentido tan contundente, acaba viéndose sin embargo eclipsado; 'en el camino hacia la ciencia moderna los hombres renuncian al sentido. Sustituyen el concepto por la fórmula, la causa por la regla y la probabilidad'. (Adorno y Horkheimer, 1944, p. 61). Digamos que este trabajo carece de sentido; de nuevo, sólo el hecho de que sea leído y aceptado por la Universidad, anula toda esa intención.

■ ¿Se desvaloriza entonces un desorden de contenido?. Reordenar las citas y el contenido teórico acumulado, para todavía creer que debe una respuesta artístico-productiva, satura la capacidad de redacción. 'Me era imposible escribir. Después de algunas líneas ya no se me ocurría ninguna idea: mis pensamientos estaban en otra parte y yo era incapaz de intentar un esfuerzo determinado'. (Hamsun, 2004, p. 10).

Aún de ese modo, se debe que sintetizar todo ello, entendiendo que;

■ 'los modos simplificadores del conocimiento mutilan, más de lo que expresan, aquellas realidades o fenómenos de los que intentar dar cuenta, si se hace evidente que producen más ceguera que elucidación, surge entonces un problema: ¿cómo encarar a la complejidad de un modo no simplificador. De todos modos este problema no puede imponerse de inmediato. Debe probar su legitimidad, porque la palabra complejidad no tiene tras de sí una herencia noble'. (Morín, 1990, p. 10).

**‘¿hasta dónde somos
capaces de ver?’
Francis Alÿs**

- Comprendiendo que 'la complejidad no sería algo definible de manera simple para tomar el lugar de la simplicidad'. (Morín, 1990, p. 10), qué razón hay para imponer, véase por mi parte o por la del sistema, un conjunto de titulares sistematizantes, ligados a reflexiones y actos propios.

- 'Para Lacan, esto pone de relevancia que la pulsión escópica del sujeto es siempre un 'ver más allá', precisamente porque el goce, la jouissance, no lo hace accesible y siempre hay algo que nos lo impide ver del todo'. (Hernández-Navarro, 2008, p. 1). Concluir en un punto las ramificaciones de esta pulsión escópica, retorna al afán de la lógica por adentrarlo todo en un cubículo cerrado.

- 'Deberíamos sospechar de esas lógicas tolerantes que reconocen a lo extraño, que lo aceptan, porque hay algo ahí que no encaja, porque, como vamos a ver más adelante, para la lógica el reconocimiento no es más que el paso previo a la dominación y, por lo tanto, a la disolución de lo extraño, porque la lógica es orgullosa, no puede ser inquietada ni amenazada'. (Melich, 2014, p. 209).

La última necesidad a la que se acercan todas mis reflexiones es a procurar que el individuo ajeno a mi, comprenda lo que yo, o lo que ni siquiera alcanzo tampoco.

- 'También la autonomía del uno presupone la libertad de no entender que tiene el otro. Senett observa: -Más que como igualdad de entendimiento, que es una igualdad transparente, la autonomía significa aceptar en el otro lo que no entendemos, que es una igualdad opaca-'. (Han, 2013, p. 16).

Puede que sea esto un paso hacia lo autónomo, posicionándome en el otro, visualizando lo propio.

No debo ninguna demostración artística, ni siquiera a mí misma.

No debo modelizaciones.

■ 'El pensamiento complejo integra lo más posible de los modos simplificados de pensar, pero rechaza las consecuencias mutilantes, reduccionistas, unidimensionales'. (Morín, 1990, p. 11), y es que 'ninguna línea de conocimiento, ninguna verdad particular debe ser absolutizada ni aislada'. (Husserl, 1992, p. 113), para rondar ninguna idea.

■ 'Al mismo tiempo cuanto más entendemos todo ello, más se nos propone reducir nuestra existencia a sectores limitados del saber y más sucumbimos a la tentación del pensamiento reduccionista, cuando no a una seudocomplejidad de los discursos entendida como neutralidad ética'. (Morín, 1990, p. 9).

■ Un trabajo que se supedita a una seudocomplejidad tan fiel como esta; 'un gato no forma parte de los ingredientes elementales del universo. Es algo complejo, que surge, y se repite, en varias partes en nuestro planeta'. (Rovelli, 2018, p. 101).

**¿por qué tengo
que representar mis ideas
y mostrárselas a alguien?.**

Habiendo entendido que el suceso previo al resultado, incluso en un carácter teorista, puede prolongarse como trabajo para entregar, aclara la sensación de que la necesidad colaborativa a la que el campo artístico somete a uno, es reticente por completo este objetivo de final de Máster. Como bien se relata en el libro 'Introducción al pensamiento complejo', 'su producción teórica no es nunca un intento de ser un logro acabado, sino más bien un proceso que, en su devenir mismo, marca un tumbos cognitivo en el que somos invitados a participar. (Morín, 1990, p. 3).

Ya se había aludido previamente a ello, pero asentar este hecho no ha sido tarea inminente. La repetición de conceptos, la unificación de las páginas, su reducción no a una codificación, sino a una disimilitud común, sea quizá ya no una necesidad colaborativa artística, sino una necesidad colaborativa hacia reflexiones personales. Una comprensión de la situación desde un tercer plano, un reflejo de la constante artística al fin y al cabo.

La respuesta, la conclusión final, empieza a tomar una partida secundaria. 'Más información no condice de manera necesaria a mejores decisiones. La intuición, por ejemplo, va más allá de la información disponible y sigue su propia lógica'. (Han, 2013, p. 17). Puede por tanto, que esta no sea una buena decisión, pero haberla tomado, se hubiese negado a la realización de este trabajo y por tanto, del Trabajo de Fin de Máster.

Colaborar en el arte implica a otro, a fin de término, y el desarrollo de este contenido conceptual, no lleva implícito el interés de nadie externo por entenderlo. 'El instrumento de la Ilustración, se comporta respecto de sus objetos como el destino cuyo concepto elimina: como liquidación'. (Adorno y Horkheimer, 1944, p. 68).

Definitivamente, 'víctima y verdugo ya no pueden diferenciarse'. (Han, 2012, p. 32).

Para Joseph Beuys su actividad docente fue su máxima actividad artística. No tenía ningún plan de estudios preestablecido; aceptó a la víctima y al verdugo en sus clases. Una contradicción que por notoria, no interrumpía el curso de aprendizaje. Y si de algo no se constaba a principio de curso, era de ningún plane artístico fijo;

'Cualquier sistema se inventa un principio de equilibrio de intercambio y de valor, de causalidad y de finalidad, que actúa sobre oposiciones establecidas; las del bien y el mal, lo verdadero y lo falso, el signo y su referente, el sujeto y el objeto; es decir: todo el espacio de la diferencia y de la regulación a través de la diferencia que, mientras funciona, garantiza la estabilidad y el conocimiento dialéctico del conjunto. Hasta aquí, todo va bien. Cuando deja de funcionar esta relación bipolar, cuando el propio sistema entra en cortocircuito, engendra su propia masa crítica y se abre a una desviación exponencial. Cuando ya no queda sistema de referencia interno, ni equivalencia natural, ni finalidad por la que canjearse, como ocurre entre la producción y la riqueza social, entre la información y el acontecimiento real, entonces entramos en una fase exponencial y en el desorden especulativo'. (Baudrillard, 1999, p. 5).

Según parece, cursar un Máster en Producción Artística incluye al alumno en la etiqueta de artista vendido a su época, con un rostro que debe vender y ratificar. Es esto cierto, aunque con este trabajo me autopermi- ta incluirme en las contrariedades de Michel Foucault. ‘Si Foucault tiene tantos rostros, que a menudo no encajan o encajan mal, se debe sin duda a su deseo de borrar las huellas, de establecer espacios en blanco y dejar silencios. Ésa es también una forma de ser libre’. (Droit, 2006, p. 15),

- Hay que abandonarse, hay que abandonarse. ‘Según Schelling, el arte co- minenza allí donde el saber abandona al hombre’. (Droit, 2006, p. 15). De lo contrario, se es producto de comercio. ‘La individualidad y la identidad individual son productos del poder. Ésta es la razón por la que desconfío de él y me esfuerzo en debilitar estas trampas’. (Han, 2012, p. 85).

**deberá ser entendida la
inexistencia de imágenes
en este apartado procesual.**

bloqueo

**‘Creo que no nos quedamos
ciegos, creo que estamos
ciegos. Ciegos que ven.
Ciegos que viendo, no ven’.
(Hernández-Navarro, 2006, p. 73).**

Para escribir estas últimas cerca de veinticinco páginas escritas, el proceso no ha sido holgado ni aliviante. Recopilar información que por inservible, era lo que ocupaba mi tiempo, desembocó en un bloqueo, estrés y desgana que previsiblemente o no, llegó. Leyendo el libro, 'Bartleby, el escribiente', conseguí, al menos, entender que había novelas también escritas en torno a sensaciones similares al caso. 'Preferiría no hacerlo'. (Melville, 1999, pg. 36). Titular cumbre de este concepto 'TFM', hasta este punto, y continuadamente, también.

Paralelamente y aunque en un contexto primeramente distante, Amy Jade Winehouse, cantante británica, humaniza una situación muy similar. A lo largo de su carrera se embarcó en el cuestionario de muchas entrevistas; una, en concreto, define como ninguna otra su situación en ese momento; crítica, no en el mal término de la palabra, sino por el reflejo que evencía unas cuantas preguntas mal expuestas. Véase en esta comparativa, que las preguntas constantes que se han secuenciado y titulado a largo del proceso referente a este proyecto, requerían contestaciones que por serias y contundentes, vencían a lo absurdo.

Poco después de haber planteado el esquema y con el título decidido, una se da cuenta que todo aquel proceso desarrollado después, se resume en el curso de 3.34 minutos de entrevista. Seis preguntas con una misma respuesta.

Nada en esa conversación cobraba sentido porque lo relevante no se podía resumir en unos pocos minutos. Nada de lo que dijese tendría sentido, incluso si se hubiese procurado haberlo hecho. Ella lo sabía, y con ello, respondió de este modo.

Se transcribe en la siguiente página el diálogo de la entrevista.

Entrevistador:

Y finalmente me llegó el disco que envió tu sello discográfico. Cuando comencé a escucharlo en casa, sentí que algo hacía falta, entonces pensé en una botella de vino tinto, porque creí que era eso lo que se necesitaba para secuchar a Amy Winehouse. Pero, me gustaría saber cuál es el estado anímico en el que a ti te gusta salir al escenario o a quién debes tener a tu lado para dar lo mejor de ti.

Amy Winehouse:

- No lo sé.

E. :

Eres muy joven, mucha gente no sabe que sólo tienes 23 años y pareciera que se ha estado creando todo un mito a tu alrededor. ¿Crees que para mucha gente eres este músico misterioso; o te gustaría hablar con ellos y decirles, soy un ser humano, una simple cantante?

A. W. :

- Sí, soy solo una cantante.

E. :

¿Es mejor ser compositora que cantante?

A. W. :

- Sí, está bien, está bien. Ambas bien, ambas están bien.

E. :

Tu productor Mark Ronson dice, y lo cito, que tu has devuelto un espíritu rebelde y muy rockero a la música, que eres brutalmente honesta con tus canciones. ¿Podríamos entonces pensar que por eso no te gusta tanto escuchar la música de hoy? ¿Por esa falta de honestidad, por todo lo malo que tiene la industria, como su música prefabricada?

A. W. :

- No lo sabría, no lo sabría.

E. :

¿Qué piensas de la música de ahora, cómo está yendo?

A. W. :

- De nuevo, no sabría realmente. No lo sé, ¿sabes?, no lo sé.

E. :

¿Qué es lo que hoy disfrutas tanto como la música, el estar casada, quizás?.

A. W. :

- No lo sé, sólo he estado casada durante dos semanas, así que es muy pronto.

Es curioso verse a uno mismo reescuchando esta entrevista tantas y tantas veces, cuando las contestaciones son tales.

Quizá explique ese acto unas cuantas cosas, que deducibles o no, son decisivas en la consecución de este proyecto.

‘Los mismos trechos de camino producen un vasto número de experiencias completamente diferentes: pueden durar cinco o cuarenta minutos; pueden ser compartidos con casi nadie o con toda la población; pueden producir el placer absoluto, o momentos de obstrucción completamente claustrofóbicos’.
(Koolhaas, 2006, p. 3.2).

secuelas

'Nunca me han interesado mucho las prescripciones, dietéticas o de cualquier otro tipo. Las prescripciones ni las leyes. Me interesa más lo que hay detrás de ellas'. (Melich, 2014, p. 230). Quizá haya que mentir algo para hablar de ellas. 'En la guerra -la mentira es la primera protección de la verdad-'. (Virilio, 2006, p. 49).

Mentir, mentí, escribiendo. Mientras, me daba cuenta que 'lo que quedaba de discurso filosófico tradicional me estobaba en el trabajo que había hecho a propósito de la locura'. (Virilio, 2006, p. 65). Una contrariedad en sí.

'¡Basta de tonterías! -me dije-. No es ésta la hora de andarse por las ramas. Me lancé a cuerpo descubierto en mi drama, escribí todo lo que se me ocurrió sólo para acabar cuanto antes y poder marchar. Hubiera querido persuadirme a mí mismo de que me encontraba en uno de mis grandes momentos, me agobiaba de mentiras, me engañaba manifestarme y escribía con facilidad, como si no tuviera que buscar las palabras'. (Hamsun, 2004, p. 90);

Es cierto que 'la gran cháchara es capaz de encontrarte hasta en tu lugar de retiro'. (Handke, 2015, p. 8). ¿Debe escribirse, entonces? 'Tumbado en la cama, repito las palabras y las encuentro aceptables'. (Hamsun, 2004, p. 15).

Cierto es que todo no era más que un drama, pero ocupaba demasiado tiempo en razón a obviarlo.

Aspecto difícil cuando uno se identifica con personajes de la trayectoria de Hamsun, ‘seres impulsivos e irracionales, que odiando la sociedad organizada, escapan, por lo general, a lugares apartados, con el fin de eludir responsabilidades’. (Hamsun, 2004, p. 1).

Aceptar el bloqueo y dilucidarlo mediante algo de escritura, simulaba un par de bolsillos vacíos; ‘mis vacíos bolsillos ya no me pesaban, era un goce para mí volver a encontrarme limpio’. (Hamsun, 2004, p. 60).

¿Qué queda entonces, de todo esto?.

‘Las soluciones existen, si no en la ciudad, al menos en la partida. Pero animados por un orgullo obsesivo, suicida, los actos del joven delatan continuamente un desprecio por su propio beneficio’. (Auster, 1992, p. 102). Beneficioso sería correlar el campo práctico, veáse fotográfico o pictórico, por ejemplo, pero no entendería todo ello, el proceso que he abarcado este año. Detenerse y asombrarse por un texto escrito, nunca va a anteponerse, en caso personal, al poder de una buena fotografía, por ejemplo, pero no jugaría en el campo en el que este trabajo me hace jugar a mí.

Lo único claro ante esta situación barada en la indiferencia, es que este trabajo ‘sólo debe de estar limpio, ser sencillo, preferentemente amplio’. (Kabakov, 2014, p. 4).

¿Qué hacer cuando el estrés amaina el interés?. Puede que la contestación deba ser similiar a esta:

‘-¿No has navegado nunca? –preguntó.

-No, pero como le digo, deme un trabajo y lo haré’. (Hamsun, 2004, p. 93). Nada más que eso.

Continuando con apologías a esta novela, después de concluir este trabajo, ‘¿qué necesidad había de prolongar esa conversación?’ (Hamsun, 2004, p. 41). Ninguna, quién sabe si lo próximo sea navegar, trabajar, hacer y hacer.

conceptualización

A lo largo de estos últimos meses, además de tratar habitualmente con textos, el contacto con el diseño editorial ha sido un punto a destacar. Vivir en casa con una persona estudiando un máster sobre ello, influye en la manera de reconvertir las cosas. ¿Qué hacer con un citario acumulado, -hilado tiempo después-, que para uno mismo, aún por su desorden, tiene coherencias internas, pero no valor como entrega. Aunque 'su principal atractivo es su falta de reglas'. (Koolhaas, 2006, p. 35), debía buscarse una conceptualización cerrada al caso. Se decide por tanto, realizar una serie de tres revistas, interpretadas en un formato peculiar, cuyo contenido acumula primeramente la información citada en la memoria que se lee ahora. Conceptos formales y conceptuales rescatados de los artistas John Baldessari, Yves Klein y Kurt Schitters, mayormente. Comienza en la siguiente página, una contextualización de cada uno de ellos para su posterior analogía, en cuanto las razones metodológicas de las supuestas revistas a diseñar.

El esquema, presentado al comienzo, desglosado en citas descriptivas, ya otorgadas, prosperaría si se adentraba en el campo del diseño. 'Al comprender esto me di cuenta que el espacio real de una habitación podía desaparecer y que se podía jugar con él, gracias a una composición cuidada y profunda del dispositivo luminoso'. (Flavin, 1969, p. 54). Estas, son las claves del diseño, y esto era lo que requería el contenido recopilado. Un juego de composición y desaparición de materia textual.

De este modo el contenido de esta estructura de revistas -explicado su identificación como 'Revista' más adelante-, abarca las bases de la memoria en sí. Se traducirían como una memoria de la memoria, desde tres diferentes puntos de vista. Describiéndose ésta como un conjunto de páginas con contenido escrito titulado y reforzado en base a citas. Contenido que para una misma, aún ya escrito, carece de valor, con lo que llevaría a las mismas citas, una tras otra, relatar sin nexos las ideas tituladas en el esquema; no propias éstas de mayor ni especial significado, tampoco. Al margen se han facilitado una serie de guiones como identificación para su propio 'relato'.

john baldessari

Contextualizando a John Baldessari:

Durante los años sesenta, en Estados Unidos, se comenzó a explorar la conciencia de la pintura, la visualidad y el entorno físico más allá de la representación. Un cúmulo de diversos artistas propusieron estas nuevas formas de pensamiento en el arte, donde las condiciones preestablecidas para el espectador dejaban de existir. La descripción de las obras en términos de materialidad, autonomía y cualidades espaciales, en contraposición a la gestualidad y el temperamento de obras de años anteriores, daba cabida al uso de fórmulas, sistemas, retículas y repeticiones que funcionaban más como proposiciones que como representaciones artísticas.

Baldessari fue uno de ellos. Se encontraba de lleno en la encrucijada entre lo conceptual y lo pop. Entre 1966 y 1968 realizó once obras, todas en blanco y negro, con contenido únicamente textual, donde se involucró todo el trabajo en que se había visto envuelto.

Su interés permanente en el lenguaje, tanto escrito como visual, en la cultura de masas, en los medios de comunicación y en la proliferación de la imagen, inundan gran parte de su obra. Plantear declaraciones de forma tan directa como sincera en un entorno artístico, desafía las teorías asentadas. A finales de los sesenta, se sirvió de una gran variedad de declaraciones que únicamente había leído; declaraciones propuestas para definir las preguntas más esquivas que enfrentan los artistas.

Aislado de los principales centros de arte, entendió que los textos, en ocasiones, traían mejores soluciones artísticas que las pinturas. Su desvinculación fue tal, que contrató a un pintor de carteles comerciales para producir sus nuevos cuadros. Se presentan con la tipografía más clara y directa posible, para informar de la manera más eficaz.

A principios de década había abandonado el concepto de pintura tradicional, dejó de lado la idea de intentar ser una artista para procurar comunicarse con la gente en un idioma que se entendiese.

Tiempo después, quemó toda su obra comprendida entre los años 1953 y 1966.

1

PAINTING FOR KUBLER

THIS PAINTING OWES ITS EXISTENCE TO PRIOR PAINTINGS. BY LIKING THIS SOLUTION, YOU SHOULD NOT BE BLOCKED IN YOUR CONTINUED ACCEPTANCE OF PRIOR INVENTIONS. TO ATTAIN THIS POSITION, IDEAS OF FORMER PAINTING HAD TO BE RE THOUGHT IN ORDER TO TRANSCEND FORMER WORK. TO LIKE THIS PAINTING, YOU WILL HAVE TO UNDERSTAND PRIOR WORK. ULTIMATELY THIS WORK WILL AMALGAMATE WITH THE EXISTING BODY OF KNOWLEDGE.

2



3

COMPOSING ON A CANVAS.

STUDY THE COMPOSITION OF PAINTINGS. ASK YOURSELF QUESTIONS WHEN STANDING IN FRONT OF A WELL COMPOSED PICTURE. WHAT FORMAT IS USED ? WHAT IS THE PROPORTION OF HEIGHT TO WIDTH ? WHAT IS THE CENTRAL OBJECT ? WHERE IS IT SITUATED ? HOW IS IT RELATED TO THE FORMAT ? WHAT ARE THE MAIN DIRECTIONAL FORCES ? THE MINOR ONES ? HOW ARE THE SHADES OF DARK AND LIGHT DISTRIBUTED ? WHERE ARE THE DARK SPOTS CONCENTRATED ? THE LIGHT SPOTS ? HOW ARE THE EDGES OF THE PICTURE DRAWN INTO THE PICTURE ITSELF ? ANSWER THESE QUESTIONS FOR YOURSELF WHILE LOOKING AT A FAIRLY UNCOMPLICATED PICTURE.

4

QUALITY MATERIAL ---
CAREFUL INSPECTION --
GOOD WORKMANSHIP.

ALL COMBINED IN AN EFFORT TO
GIVE YOU A PERFECT PAINTING.

5

WHAT IS PAINTING

DO YOU SENSE HOW ALL THE PARTS OF A GOOD PICTURE ARE INVOLVED WITH EACH OTHER, NOT JUST PLACED SIDE BY SIDE ? ART IS A CREATION FOR THE EYE AND CAN ONLY BE HINTED AT WITH WORDS.

6

WHAT THIS PAINTING AIMS TO DO.

IT IS ONLY WHEN YOU HAVE BEEN PAINTING FOR QUITE SOME TIME THAT YOU WILL BEGIN TO REALIZE THAT YOUR COMPOSITIONS SEEM TO LACK IMPACT-- THAT THEY ARE TOO ORDINARY. THAT IS WHEN YOU WILL START TO BREAK ALL THE SO-CALLED RULES OF COMPOSITION AND TO THINK IN TERMS OF DESIGN. THEN YOU CAN DISTORT SHAPES, INVENT FORMS, AND BE ON YOUR WAY TOWARD BEING A CREATIVE ARTIST.

7



7



1 Painting for Kubler,

2 A painting is its own documentation,

3 Composing on a canvas,

4 Quality Material,

5 What is a Painting,

6 What this painting aims to do y

7 Boîte Verte,

secuencian el proceso en que todo este texto pueda tomarse como diseño.

Siete pinturas de John Baldesari, que deben su existencia a trabajos anteriores, documentadas en un periodo de tiempo determinado, bajo una secuenciación y análisis de las partes segregadas al máximo. Procurando guardar no una presencia cualquiera; englobadas en en el campo textual, aún habiendo tomando una fisicidad diferente, que surge tras haber investigado previamente en la pintura, disciplinaria. Y que aludiendo a otro artista, Marcel Duchamp, sobreviven independientemente como texto autónomo que alude a un proceso superado o sin superar.

Este párrafo correla las obras numeradas, y encaja con el contexto de las citas que se han recopilado en este trabajo para reagruparlas de una manera concreta, que no definitiva. 'El aspecto más fascinante de todas las infraestructuras es esencialmente su flexibilidad'. (Koolhaas, 2006, p. 4.4).

analogía a baldessari

Si el conjunto de este trabajo, tanto la memoria, como la práctica, se priva casi por completo del color y hace uso de una sólo tipografía, es claramente por el protagonismo textual que necesita y por la cualidad de interrelación que consigue el uso de una misma letra. Del mismo modo que el artista, este proyecto no hace más que servirse de declaraciones textuales impropias, reconstruídas para que su cohesión fuese lo suficientemente autónoma como para que en la comunicación tuviese el menor hueco la palabra personal.

Es una correlación de texto que ha surgido, igualmente, habiendo dejado la pintura de lado, resposando, para que sea esto lo que se pueda quemar, y volver quizá algún el campo pictórico anterior.

nuevo realismo.

Contextualizando a Yves Klein.

Años previos a la secuenciación de esas obras, el nuevo realismo se fundaba en 1960, por parte del crítico de arte Pierre Restany y el pintor Yves Klein, -figura que se desarrollará más tarde-.

El 27 de octubre de 1960, nueve personas firmaron en el taller de Yves Klein, el Primer manifiesto del Nuevo Realismo, escrito por el crítico de arte Pierre Restany, en proclama de un nuevo enfoque de lo real. El término hacía referencia a las obras expuestas en Milán, por Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Jean Tinguely, Jacques Villeglé e Yves Klein. Grupo que aumentó con la unión de artistas, posteriormente.

60

Los miembros del grupo veían el mundo como una imagen, de la que se pudiesen tomar partes, para incorporarlas a su obra; estableciendo una unión entre vida y arte.

Estos artistas declararon que se juntaron sobre la base de su 'singularidad colectiva'. Percibían la existencia de un núcleo común para su obra, a pesar de la diversidad de su lenguaje plástico.

En términos de Pierre Restany, se basaban en un reciclado poético de la realidad urbana, industrial y publicitaria.

Abogaban por un regreso a la realidad, en oposición al lirismo de la pintura abstracta, pero evitando las trampas de arte figurativo, al que consideraban realismo socialista.

Hacían uso de objetos ajenos a su campo para explicar la realidad de su tiempo. En oposición al collage, primó la técnica del 'décollage', basándola en el uso de carteles rasgados o lacerados. Técnicas promovidas bajo nombres como François Dufrêne, Jacques Villeglé, Mimmo Rotella y Raymond Hains. Artistas que colaboraron entre sí y presentaron sus obras en la ciudad parisina, de manera anónima.

.pop.dadaísmo

En paralelo a este movimiento nace el Pop Art estadounidense, a menudo vinculado de manera muy cercana a ese nuevo realismo francés, por aquella crítica a los objetos comerciales producidos en masa. Se prestan como ejemplo las colecciones de escombros de Arman o los carteles cinematográficos de Villegé. Sin embargo, esta tendencia vanguardista tiene a la parte más brillante del consumo; mientras que el Nuevo Realismo remarca la parte más oscura del capitalismo. Situaciones opuestas, más que similares.

Con ello se puede decir, que el Nuevo Realismo estrechó sus actos de manera cercana al dadaísmo. Haciéndose este hecho patente en 1961, en la redacción de su segundo manifiesto, titulado '40° au-dessus de Dadá', es decir, 40° por encima del Dadá. Si se quisiese determinar la posición exacta de este movimiento en un mapa imaginario de los movimientos.

Es, no obstante ésta, una generalidad, con la que el mismo Yves Klein discrepó, alejándose de esta creencia de herencia dadaísta.

Poco tiempo después, en 1970, se disolvió.

Éste es el transcurso vanguardístico al que va a aludir las revistas que se presentan.

yves klein

Durante un viaje a Cascia, Klein diseñó un escultura aeromagnética. Jean Cocteau, al visitar su exposición 'La forêt d'éponges', en junio de 1959, le sugirió que las esponjas que exponía cobrarían mayor fuerza si no tuviesen apoyo ninguno; si levitasen. Rescatando esta opinión, Klein caviló en la idea de llenarlas de hidrógeno o helio y una de pieza de metal, para colocarlas después sobre un electroimán oculto y así regular la altura a la que se colocase la pieza final.

Este arquetipo nunca se llevó a cabo, aunque Klein sí que solicitó y recibió una patente el 30 de junio de 1959. Con ella en mano, contactó con su comerciante Iris Clert y le redactó por escrito su proyecto. A su vez, le pidió que no se refiriese a ella en sus conversaciones con la artista Takis; y es que ella, así mismo, experimentaba habitualmente con esculturas aéreas.

Este favor llevó a una discusión entre Klein y Clert, quien defendió la posición de Takis. La controversia fue tan fuerte que Yves Klein retiró todas sus obras de la galería de Irisen en agosto de 1962, indicándole a su asistente que a todo aquel interesado en la compra de una de sus obras, debía indicarle que sus pinturas ahora eran invisibles. En caso de pretender la adquisición de una de ellas, bastaría con redactar un cheque notificando la transacción, precisando explícitamente que éste fuese muy visible.

Esta nueva conceptualización, una zona de sensibilidad inmaterial pictórica, involucró la venta de documentación de propiedad de espacio vacío; tomando la forma de un cheque, el cual se vendería a cambio de láminas de oro. Estos recibos verifican de manera formal la existencia de una obra de arte invisible y la compra de una zona de sensibilidad pictórica intangible. Un lugar parisino, visiblemente vacío.

En su ritual de reglas a razón de su obra, se posibilitan dos maneras de compra-venta.



En su ritual de reglas a razón de su obra, se posibilitan dos maneras de compra-venta.

Por una parte, el comprador podía pagar el oro convenido y conservar el recibo, sin terminar de adquirir por completo el valor inmaterial del trabajo; o por el contrario continuar con el ritual de Klein.

Para que este valor le pertenezca definitivamente, el adquiriente debería quemar su recibo. En caso de llevar a cauce esta decisión, Yves Klein debería, en presencia de un Director de Museo de Arte, de un crítico o comerciante de arte destacado y de dos testigos, arrojar la mitad del peso del oro recibido al mar, a un río o a cualquier lugar de la naturaleza donde nadie pueda recuperar el oro derramado.

Oro, el único pago aceptable, de acuerdo con el ideal alquimista de dicho elemento, como material áureo que representa lo absoluto. Un pago donde éste representa el vacío, siendo la única pureza aceptable a cambio, acompañado por la quema del recibo como un sacrificio de energía por la transacción.

Debe saber el comprador a su vez, que pagar y aceptar el cheque por cada área de sensibilidad pictórica intangible desestima el verdadero valor inmaterial de la obra, aún siendo el propietario.

En su encargo, Clert informó a varios de los visitanes de su galería sobre este hecho. Uno de ellos; el galerista italiano Peppino Palazzoli, se interesó en la compra de uno de estos nuevos talones; suceso sobre el que Iris informó a Klein, en un intento de sanear aquella enemistad surgida.



Con este movimiento, Palazzoli se convirtió el 18 de Noviembre de ese mismo año en el primer propietario oficial de una Zona Invisible, tras la compra de una obra por 20 gramos de oro; -ponderando esta cantidad en los 466, 20 dólares en el año 2008-.

Poco después de estas conveniencias entre Klein y su galerista, su relación terminó. El artista prosiguió con su trabajo en diferentes galerías, dando paso a sus 'Anthromométries de l'époque bleue', entre otras obras hoy reconocidas.

Arbitrando esta propuesta, se logra una inmaterialización perfecta y definitiva, así como la inclusión tajante del comprador en lo inmaterial. Klein presenta estrategias comerciales capitalistas y se recrea en el valor indefinible del arte dentro de un sistema que especifica un precio a absolutamente todo. El artista burló el juego del mercado, que establece la venta de cualquier objeto para convertirse en propiedad privada. Su obra descubrió que la intencionalidad del artista basta para lógica de este sistema y que bajo su criterio, privilegiaba lo simbólico, el ritual, la crítica y el concepto del arte como la máxima experiencia invaluable de la vida humana.

El conjunto de la obra incluye, siete series numeradas, de las cuales cada una incluye diez zonas no materiales, individualizadas en base a una indicación propia de su peso en oro.



UNION SUÉDOISE
DE LA SCIENCE EN RAPPORT AVEC L'INDUSTRIE SCIENTIFIQUE

Les soins de maintenance générale consistant à faire passer les appareils dans un état de parfaite propreté, à leur donner une sensibilité maximale et à leur assurer une stabilité parfaite, sont effectués par nos soins, ainsi qu'il résulte de la présente facture. Les appareils sont remis en état de marche et prêts à être utilisés à l'expiration de la période indiquée.

Cette facture est établie contre un bon de commande.

Les appareils livrés sont garantis pendant la période indiquée, à compter de la date de livraison, sous réserve de l'absence de toute manipulation abusive de la part de l'utilisateur. Les réparations effectuées pendant la période de garantie sont gratuites, à l'exception des pièces de rechange et des matériaux consommés. Les réparations effectuées après l'expiration de la période de garantie sont facturées à l'utilisateur.

Les appareils livrés sont garantis pendant la période indiquée, à compter de la date de livraison, sous réserve de l'absence de toute manipulation abusive de la part de l'utilisateur. Les réparations effectuées pendant la période de garantie sont gratuites, à l'exception des pièces de rechange et des matériaux consommés. Les réparations effectuées après l'expiration de la période de garantie sont facturées à l'utilisateur.

S. S.



analogía a klein

Y en consecuencia al Nuevo Realismo. La firma previa del manifiesto en propósito de una reconstrucción de lo real, no es más que la firma económica que en el proceso de matrícula se lleva a cabo por parte del alumnado. Una firma ilusoria.

La visualización de cada uno, del todo reflejado en una imagen, se presenta como una realidad posible en clase, mediante el mismo reciclado poético, usando el decolláge en pro a unos intereses.

Yves Klein, por su parte, se desliga de la asociación que el nuevo realismo toma con el ya pasado dadaísmo; no acepta el apodo 40° au dessus du Dadá. Desligarse del hecho productivo, sería el logro de estas páginas.

Los cheques puestos en venta, las zonas de sensibilidad inmaterial como material pictórico, no es más que una fiel simulación de esos quince o veinte minutos inateriales dispuestos a la exposición y defensa de un trabajo, que por práctico que represente ser, se vacía en la invisibilidad de una redacción escrita que parece sustituirlo con el mismo carácter interpretativo.

El cheque es el intento de 'venta' de un documento que representa lo que no aguardan unas hojas escritas. Un montón de papel que se formaliza con la misma fiabilidad y superficialidad que la entrevista transcrita sobre la cantante Amy Winehouse. Ninguna y toda al mismo tiempo. En definitiva, una estrategia comercial a la que responde tanto este mismo trabajo, como a aquel que lo acepta, abra la primer página y lea la primera línea.

La exposición oral de unos objetivos, un proceso y unas conclusiones, no es otra cosa que una venta capital de una matrícula pagada, que debe de ser concluida para que el supuesto lado interesado reciba un discurso que se reduce a las pocas palabras que por aún estudiadas carecen del contenido real de todo el suburbio implicado.

•••

Cuando el propietario, dueño del cheque, de la pintura invisible, acepta quemar el papel para hacerse dueño y señor de la zona inmaterial, no simula más que el mero trámite en el que se adentra uno cuando el lector de la memoria ve la última página y pase al próximo texto, tan divagante como cualquier otro.

Sea quien fuere el tribunal de la exposición oral, no se va a distanciar fríamente del Director de Museo de Arte, crítico o comerciante especializado y pareja de testigos que presencian la escena de quema del cheque.

Al fin y al cabo, cualquier documento es aceptado para tomarse como propiedad privada de un sistema que interpone un precio a todo.

kurt schwitters

En 1918, Kurt Schwitters; pintor, escultor, poeta, tipógrafo, artista gráfico y diseñador comercial, fue expulsado del dadaísmo berlinés. Como respuesta creó el Dadá Hannover, en la ciudad con el mismo nombre. Las concepciones bajo las que se regía el dadá en la capital alemana se caracterizaban por su politización subversiva. Por contra, la mentalidad y los valores de Kurt se dimanaba del apoliticismo, razón suficiente, al parecer, para desvincular a un miembro de dicho grupo. Este nuevo dadaísmo asentaba sus pilares sobre intereses que revocasen a una revolución artística, aún siendo consciente del hecho que ésta nunca sucede de forma aislada.

La recurrencia continua al collage y al arte encontrado; por el cual se sintetiza la reutilización de materiales de desecho y de residuos, priman su actividad artística. Conceptos desarrollados en paralelo a las inquietudes de Marcel Duchamp. Incluye sobre sus telas trozos de periódicos, lana o botones entre un conjunto de eslóganes aparentemente espontáneos y poéticos.

Durante este proceso, de forma azarosa, siete años después de la primera reunión dadaísta en el Cabaret Voltaire de Zúrich, Kurt dará lugar una nueva casualidad convertida en concepto e hito editorial vanguardista; una revista experimental, revista titulada con el nombre de 'Merz'. Libre de convenciones artísticas tradicionales, sinónimo del nuevo arte multidisciplinar, elemento revolucionario. Desde 1923 hasta 1932, estas ediciones se erigirían como un medio de manifestación del dadaísmo alemán desde una óptica crítica y de replanteo de sus manifiestos originales.

El significado de su nombre es banal e incierto. Del mismo modo que la palabra Dadá carece de significado etimológico, Merz tiene un origen espontáneo. Se dice que Kurt Schwitters encontró en el suelo un trozo de papel de un talón bancario, el cual tomaba el nombre de 'Kommerz Bank'. Estaba rasgado, y el único fragmento de palabra que aún se visibilizaba, fueron aquellas cuatro letras; Merz. Sin más entresijos, adoptó este espontáneo. Se dice que Kurt Schwitters encontró en el suelo un trozo de pepel



de un talón bancario, el cual tomaba el nombre de 'Kommerz Bank'. Estaba rasgado, y el único fragmento de palabra que aún se visibilizaba, fueron aquellas cuatro letras; Merz. Sin más entresijos, adoptó este nombre como encauce para el título de la revista que había comenzado a llevar a cabo.

Bajo este nombre se embarcaría ya todas su ejecución, no sólo la impresa, sino también su teatro, sus construcciones y sus poemas. Su arte era una provocación constante a la sociedad, un ataque personal a los bastiones de la conciencia. Actitud artística definida como consecuencia al momento histórico que contextualizaba el momento en que vivió, el ambiente revolucionario de la Alemania de la posguerra.

Multiplicidad de artistas de la época, participaron en el contenido de la revista. A través de sus textos estructurados en su mayoría en forma de manifiesto, muy enboga en el contexto de principios del siglo XX, expresaban una toma de posición crítica frente a la realidad de entreguerras.

El diseño siempre había estado supeditado a la obra de Kurt Schwitters y en concreto, el modo en que hacía uso de la tipografía englobaba todo un discurso compositivo asentado por la sensibilidad y el conocimiento del artista sobre esta rama. La calidad estética y el carácter rupturista de la propuesta editorial, diferenciaba el contenido de estas publicaciones, que influenciaron en el diseño de muchas otras posteriores.

Siendo una publicación ecléctica, sin frecuencia de salida fija, se elaboraron 24 ejemplares durante nueve años, sin embargo el número 10, el 22 y el 23 nunca fueron publicados, saliendo 21 de ellos los únicos accesibles. En el segundo, varios autores, entre ellos Theo Van Doesburf, Hans Arp, Tristan Tzara y el mismo Kurt Schitters, firmaron el manifiesto Proletario, considerando el concepto de arte fuera de categorías ideológicas y asumiendo toda mercancía dispuesta a ser ponderada; negado así jerarquías y reduciendo la obra a un mero proceso.



portadas de las 21 ediciones publicadas

analogía a kurt

Lidiando ya con el protagonismo de Kurt Schwitters en este proyecto, debe anteponerse la situación en la que el contenido de cualquier propósito educativo debe sea arropado por una identificación específica y comprensible como conjunto. Debe disciplinarse, a fin de cuentas. Tome el contenido la forma que tome, se ha de reducir a palabras como pintura, fotografía, performace, libro editorial, escultura, revista... Incluso aunque su propósito venga de las facilidades de estas disciplinas. Visto así, una vez se estableció el contenido, texto citado; darle forma y estructura fue una cuestión de búsqueda; hasta el punto en que en un apartado de un esquema estudiado en clase, se recupera el nombre del artista Kurt Schwitters.

Se desvinculó del Dadá berlinés, el tradicionalmente político; fue expulsado. No intencionarse al hecho de producir, expulsa a aquel que toma la decisión, del primer lugar artístico educativamente aceptado. Ser apolítico no se entiende en las políticas educacionales.

La revista que creó cooperó en el collage que abarcó la obra de artistas tan similares como dispares. Este proyecto no aúna otra cosa que la reutilización de opiniones y sentencias de una variada cantidad de artistas, críticos y escritores, que colaboran con citas, de manera directa, para concluir una síntesis tenue y vacía, que quizá no especule a más.

El uso de un sobrenombre, -que no título-, Merz, como identidad contextualizada en el tiempo, responden a la obligación del nombrar y titular el conjunto del proceso.

Fueron 21 las ediciones publicadas en los años en que la revista se mantuvo activa. ¿Por qué hubo tres que no se publicaron?. 'Su punto de mira no estaba enfocado hacia los objetos de arte sino hacia la interrogación del campo en el que esos objetos funcionaban'. (Kosuth, 2018, p. 10).

Lo presentado a continuación simula las tres ediciones que en aquella época no fueron editadas, recondicionadas al contexto actual en que este trabajo se ha llevado a cabo.

1RA revista, MERZ 10.

Las páginas ejemplificadas en los próximos cinco folios, -esquematzadas un hoja después y ordenadas de izquierda a derecha-, representan a tamaño real, la estructura de lo que sería alguna parte de la primera revista, la número 10.

Se ejemplifican sólomente unas páginas, ya que la disposición del folleto -identificado como revista, por ello la portada se clarifica con el nombre Merz-, constaría de la misma estructura que la memoria oficial presentada, con el contenido resumido principalmente en el conjunto de todas las citas de cada apartado, titulares, paginación, nombre y número de la revista, título del proyecto y bibliografía.

Las páginas ausentes de citas en la memoria se presentarían vacías.

El hecho por el que el título oficial del proyecto, -nada de esto tendrá sentido mientras sea leído-, tome espacio en la última página, procura concluir todo un recorrido teórico en una contrariedad opresiva final, similar al bloqueo que protagonizó el proceso de asimilación teórica.

En cuanto a la importancia de la paginación en negro, no sólo interpretada trasbase de un campo al próximo, sino como recapitación densa de lo que ha sido leído. Bien se se metaforiza en palabras del protagonista de 'Hambre';

■ 'La misma función podían cumplir espacios que en realidad, por sí mismos, no eran propiamente tales: la simple vista del espacio vacío que había debajo de una rampa, la rampa de carga de una lechería, de una empresa de transportes o simplemente cualquier otra rampa, podría anunciar un posible refugio o una zona donde retirarse'. (Handke, 2015, p. 17).

El "reverso a citas" señalaría mediante guiones, en la parte trasera a una página con citas, el número de ellas que protagonizan ese apartado; guiones que se identifican, como ya ha sido nombrado, en la parte izquierda de todo el texto corrido de la memoria que está siendo leída.

Seguramente, si fuesen impresas estas revistas, aunque las citas estén ordenadas de tal modo en que su lectura se alberga el relato del contenido,

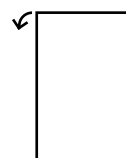
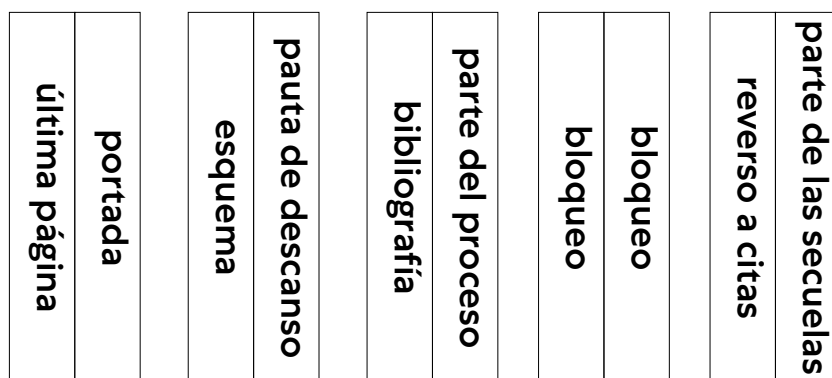
éste no sería entendido en su totalidad. Este hecho conyugaría a la necesidad de recurrir a la lectura de la memoria oficial, que si tanta importancia se le otorga, se constataría con este caso.

El motivo por el que no se haya impreso toda la estructura, y no existan estas revistas, de nuevo, pretende remarcar el hecho de que la presentación y defensa de una memoria como trabajo final adjunta la característica de que cualquier objeto u obra material realizada aparte, deba ser presentada así, mediante fotografía documental. Reside aquí su omisión; un hecho que no pretende ser la conceptualización de un proyecto con proyección de realización futura, sino la evidencia de en qué contexto una memoria es requerida, para poder ser tomada como protagonista total, tanto por su importancia, como por su contrario. Conceptos que simulan una falta de manualidad, con lo que se interpreta un resultado fruto de seguir una serie de instrucciones que resultan de procesos de acumulación y recolección de datos.

El interés por el que la estructura de cheques es relevante aquí, incluye la línea de puntos por la que cada página puede cortarse, individualizarse, descontextualizarse y cambiar de posición en cuanto al resto de contenido. Importante por el hecho de que la imposición que se le ha dado a este conjunto escrito guarda un orden concreto, pero salvaría su significado igualmente si se reordenase a modo diferente.

Además, la posición en la que consta la referencia a cada cita, con su autor, año y página, se ocultarían, por superposición de una y otra hoja, presando más protagonismo al relato de cita tras cita.

75



VISUALIZAR HORIZONTALMENTE LAS SIGUIENTES 5 PÁGINAS

NADA
DE
ESTO
TENDRÁ
SENTIDO
MIENTRAS
SEA
LEÍDO

MERN

07 2019

desglose del esqu

**I al margen pero sin olvidarlo ;
punto fuera de confort ;
pinto pero no soy pintor ;**

**II exceso de información
respuesta obligada ;
puedes hacer lo que se
no
no existe un arte en un
¿qué libertad artística**

**III todo debe ser m
necesidad de ex
¿es necesaria? ;
soy la liebre mue**

**IIII contrario a
el orden p
aunque no
¿sin orden**

**IIII no t
con
ni d**

respuesta obligada

[MERZ]
‘En relación con el incremento de productividad no se da ninguna ruptura entre deber y poder, sino una continuidad’.
‘La sociedad del siglo XXI ya no es disciplinaria, sino una sociedad de rendimiento’.
‘Pese a que nos coloca en las fauces de la miseria no ofrece análisis alguno de ésta’.
‘El juicio filosófico tiende a lo nuevo, y sin embargo no conoce nada nuevo, puesto que siempre repite sólo aquello que la razón ha puesto ya en el objeto’.
‘Lo que está claro para Heidegger es que, en el arte, el desocultamiento, el desvelo no es total, pues precisamente lo que se desvela es la cualidad opaca de las cosas, lo que se abre es la cualidad de no apertura de las cosas, que se muestran en su cerrazón, en su impenetrabilidad, como una esfinge’.
‘Una escritura discontinua, que no tendría conciencia de que lo es y que se serviría del papel blanco o de la máquina, del portaplumas o del teclado, así, en medio de muchas otras cosas como podrían ser el pincel o la cámara. Todo ello pasando velozmente del uno a la otra, una suerte de estado febril y de caos’.

25

10

(Han, 2012, p. 25).
(Hamsun, 2004, p. 101).
(Adorno y Horkheimer, 1944, p. 80).
(Mernández-Navarro, 2008, p. 6).
(Droit, 2006, p. 86).

95

10

Aballí, I. *Nada-para-ver*. Santander: Museo de Bellas Artes.
Adorno, T. y Horkheimer, M. (1944). “Concepto de Ilustración”, en *La dialéctica de la Ilustración*, 1994 (9ª ed., 2009), pp. 59 - 95. Madrid: Trotta.
Augé, M., (2018). “El planeta, ¿lugar o no lugar?” y “Conversación con Marc Augé”, en Gimenez Beltrán, Ester y Lacalle, Carlos (Eds.), *Los lugares del futuro*. Encuentro con Marc Augé, (2), 2 - 23. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura.
Auster, P. (1992). *El arte del hambre*. Barcelona: Edhasa.
Baudrillard, J. (1999). *El intercambio imposible*. Madrid: Editorial Ediciones Catedra.
Baudrillard, J. (2006). *El juego del antagonismo mundial o la agonía del poder*. *Violencia contra la imagen*. *Violencia contra la imagen*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
Baudrillard, J. (2007) *De la seducción*. Madrid: Catedra.
Brauer, D. (1993). *El* [MERZ]

[MERZ]

'Preferiría no hacerlo'

'Creo que no
nos quedamos
ciegos, creo
que estamos
ciegos,
ciegos que ven,
ciegos que
viendo,
no ven;'
[MERZ]

'fingía, pero con elegancia.'

'Nunca me han interesado mucho las prescripciones, dietéticas o de cualquier otro tipo. Las prescripciones ni las leyes. Me interesa más lo que hay detrás de ellas'. 'En la guerra -la mentira es la primera protección de la verdad-'

'Lo que quedaba de discurso filosófico tradicional me estobaba en el trabajo que había hecho a propósito de la locura'.

'¡Basta de tonterías! -me dije-. No es ésta la hora de andarse por las ramas. Me lancé a cuerpo descubierto en mi drama, escribí todo lo que se me ocurrió sólo para acabar cuanto antes y poder marchar. Hubiera querido persuadirme a mí mismo de que me encontraba en uno de mis grandes momentos, me agobiaba de mentiras, me engañaba manifestarme y escribía con facilidad, como si no tuviera que buscar las palabras'.

'No es una ideología, es decir, no esconde la verdad, es un simulacro, es decir, el efecto de verdad que oculta que ésta no existe'.

'La gran cháchara es capaz de encontrarte hasta en tu lugar de retiro'.

[MERZ]
'Tumbado en la cama, repito las palabras y las encuentro aceptables'.



2DA y 3RA revista.

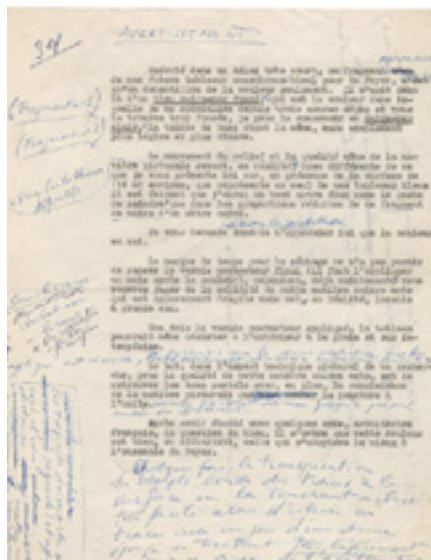
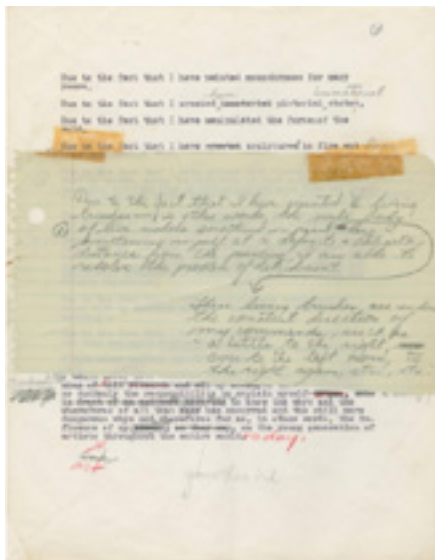
(supuestos)

2DA, MERZ 22.

La segunda revista, que mantiene la misma estructura en cuanto a número de hojas y secuenciación de contenido que el primero. Sería la evolución del citario y su transformación en memoria, en memoria oficial.

A fin de cuentas, el transcurso de este trabajo comenzó con la selección y acumulación de citas que referenciaban pensamientos aleatorios, para su posterior conceptualización y conjunción como proyecto a presentar. Transformar cada apartado del esquema, cambiar su forma y fondo y confeccionarlos como ideas, ha constituido un gran número de escritos y vinculaciones aclaradas a mano, que se traducen en archivos y papeles personales 'aclarativos'. Toda esa información extra, que construye el total de la memoria, se pretende señalar en esta segunda revista, Merz 22, del mismo modo en que operaban Kurt Schwitters e Yves Klein, en los ejemplos próximos. Apéndices desordenados que ligan el conjunto; 'a diferencia de sus obras de arte anteriores, en las que el cuerpo había sido simplemente implicado como una ausencia sublime, aquí dejó algunos rastros de desorden bastante específicos'. (Mance, 2012, p. 81).

Sin embargo, ya que la revista Merz 10, como se ha explicado, no ha sido llevada a imprenta, todo ese adjunto escrito manualmente, queda en la suposición de que fuese hecho. Queda en realidad plasmado, en el contenido completo de la memoria, y en aquello que mis apuntes fueron y son, en la misma invisibilidad que estas revistas, que por no impresas, mantendrán su vigencia.



3RA, MERZ 23.

En relación a la tercera revista, dos obras de Ignasi Aballí; Corrección y Gran Error, -arriba en la próxima página- y Malgastar, -abajo-, junto a una de Robert Raushemberg, -en el medio-; sintetizan el porqué de esta tercera revista. Omitir la mayor parte del texto para rescatar lo que uno considera que merece la pena de todo aquel entremado; el título, se resume en esta parte.

Esta sería la revista Merz 23. La tercera que no se publicó, y que por la misma razón que la segunda revista, esta tampoco se publicará. Y por ello, no hay fotografías propias. Es sencillo imaginarse, aún así, su imagen. Un folleto, una vez más del mismo número de hojas que los otros dos, y con una sola hoja escrita; la última, el título.

El hecho de rescatar información masiva de lecturas realizadas, y mano-spearla creando contenido intermedio para explicar conceptos saturantes, claudican en un texto denso y largo, que no se sabe si para el lector, pero para una misma descansan en el poder de lo que referencia el título. Nada de esto tendrá sentido mientras sea leído. Es probable que todo lo relevante esté fuera de este conjunto de texto. Es por ello, que su objetivo tiende a su omisión.

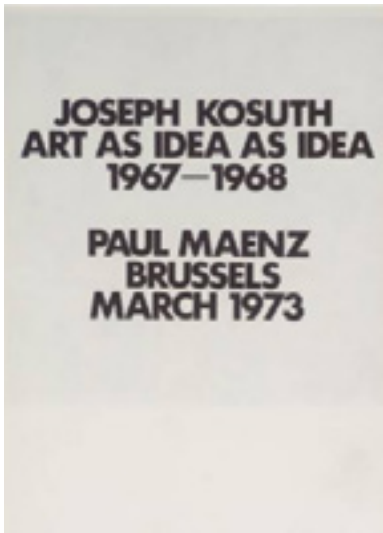
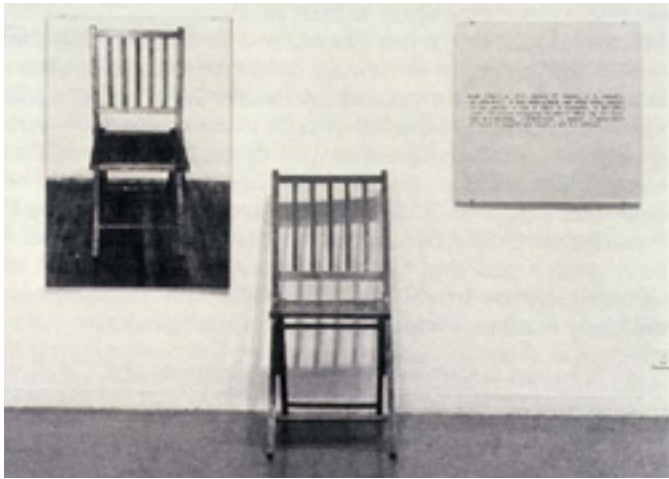
84

■ 'La temporalidad está profundamente ligada al desenfoque. Y el desenfoque es el hecho en que ignoramos los detalles microscópicos del mundo'. (Rovelli, 2018, p. 107). Se debe prestar atención al desenfoque, a la omisión de detalles; que quizá aguardan más de lo que omitan. 'El silencio ahora se refuerza por el vacío: la imagen muestra butacas vacías, algunos restos que fueron pisoteados'. (Koolhaas, 2006, p. 17.1).

Conceptos que están acabados mucho antes de llegar a estar hechos.



razón del título



;

El título del proyecto: Nada de esto tendrá sentido mientras sea leído, no va a ser desligado en más explicaciones que todas las que se le ha dado. Sólo se prestan unas imágenes, en la página anterior, que aluden al título de forma más clara que directa.

Un título que va a valorar el lugar y compromiso desde el que el lector piensa y toma esta memoria, sin retribución de contenido clara regala a cambio.

■ 'Dice Cioran, "si la vida tiene un sentido, entonces todos somos unos fracasados. Es como decir que la hipótesis final es desesperada'. (Baudrillard, 1999, p. 8).

conclusiones

Reducir todo este entremado a un apartado de conclusiones, sería incoherente, cuando si algo se esclarece aquí, es la imposibilidad de concluir ningún apartado. Aún con ello, la burocracia cree necesario este punto como cierre final; por ello se dirá que, esta serie de texto ha procurado asentarse en la fidelidad de lo que un conjunto de asignaturas teóricas ha vinculado y correlado en mi persona durante este curso.

Admitir que un conjunto de obstáculos de pensamiento, derivarían en temas teóricos, siendo ello dispar a los principales intereses artísticos a nivel individual; da pie al origen de este trabajo.

Al fin y al cabo, lo único predominante aquí; o bien dicho, aquello a lo que se le da predominancia, es la memoria que se ha sido leída, ya que es lo único que consta como entrega real y aquello donde todo debe cobrar espacio y tiempo. Es esta, pues, la obra en sí, si es que la tipología número cuatro debe contenerla. Reduciéndose todo, siempre, al alusivo del título.

Procurar instar de inutilidad al aspecto memorístico, al mismo tiempo de dotarle de un máximo protagonismo, ha sido el punto de inflexión de este proyecto.

bibliografía

Aballí, I. (2004). *Nada-para-ver*. Santander: Museo de Bellas Artes.

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1944). "Concepto de Ilustración", en *La dialéctica de la Ilustración*, 1994 (9ª ed., 2009), pp. 59 - 95. Madrid: Trotta.

Augé, M., (2018). "El planeta, ¿lugar o no lugar?" y "Conversación con Marc Augé", en Gimenez Beltrán, Ester y Lacalle, Carlos (Eds.), *Los lugares del futuro. Encuentro con Marc Augé*, (2), 2 - 23. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura.

Auster, P. (1992). *El arte del hambre*. Barcelona: Edhasa.

Baudrillard, J. (1999). *El intercambio imposible*. Madrid: Editorial Ediciones Cátedra.

Baudrillard, J. (2006). *El juego del antagonismo mundial o la agonía del poder. Violencia de la imagen. Violencia contra la imagen*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Baudrillard, J. (2007) *De la seducción*. Madrid: Cátedra.

Brauer, D. (1993). El secreto de la negación: Investigaciones epistemológicas acerca de las formas negativas del discurso y de la acción. *Revista de Filosofía y Teoría Política* (30), 4 - 57. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2423/pr.2423.pdf (accedido 29. 01. 2019).

De Maistre, J. (1794). *Viaje alrededor de mi habitación*. Madrid: Almena Ediciones.

Droit, R. P. (2006). *Entrevistas con Michel Foucault*. Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (2003). "¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)", en *Sobre la Ilustración*, pp. 3 - 35. Madrid: Tecnos.

Flavin, D. (1969). *A la luz del día o del neón*. Ottawa: National Gallery of Canada.

Garcés, M. (2013). "La politización del arte" e "Interrumpir el sentido del mundo", en *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.

Habermas, J. (1985). La modernidad, un proyecto incompleto, en Foster,

Hal, *La posmodernidad*. (5ª ed., 2002), pp. 19-36. Barcelona: Kairós.
Hamsun, K. (2004). *Hambre*. Madrid: Ediciones De la Torre.

Han, B. C. (2012). “Más allá de la sociedad disciplinaria”, en *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.

Han, B. C. (2013). “La sociedad positiva”, en *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.

Han, B. C. (2014). *Agonía del Eros*. Barcelona: Herder.

Handke, P. (2015). *Ensayo sobre el lugar silencioso*. Madrid: Alianza Editorial.

Higuera, E. (2014). *Negación del ser para el reconocimiento del Otro. Sophia; colección de filosofía de la educación*, 17 (2), 139 – 158. Recuperado de file:///C:/Users/ana/Downloads/73-Texto%20del%20art%C3%ADculo-139-1-10-20150604.pdf (accedido 28. 01. 2019).

Hernández Navarro, M. Á. (2006). “El procedimiento ceguera. Antivisión en el arte contemporáneo” en *La So(m)bra de lo Real. El Arte como Vomitorio*, (6), 73 - 110. Valencia: Alfons el Magnánim.

Hernández – Navarro, M. A. (2008). *Más allá del placer de la visión. Apuntes sobre 'lo escondido' en el arte contemporáneo*. Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas.

Husserl, E. (1992). “La filosofía en la crisis de la humanidad europea”. (Fragmento), en *Invitación a la fenomenología*. 2001, pp. 110-128. Barcelona: Paidós.

Kabakov, I. (2014). *Sobre la instalación total*. México: Cocom Press.

Kant, I. (1784). “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?”, en *¿Qué es la Ilustración?*, 1988 (5ª ed., 2007), pp. 17-25. Madrid: Tecnos.

Kaprow, A.(2007). *La educación del des-artista*. Madrid: Ediciones Árdora.
Koolhaas, R. (2006). *La ciudad genérica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Kosuth, J. (2018). *Escritos (1966 - 2016)*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Mance, I. (2012). Fusnota O Umjetnosti Kraja Devedesetih. Zivot Umjetnosti, 90, 76 – 87. Recuperado de <https://poliformat.upv.es/access/content/user/73120411/INFORMACI%C3%93N%20METOD./WEB.pdf> (accedido 28. 01. 2019).

McEvilley, T. (2007). *De la Ruptura al “Cul De Sac”*. Arte de la Segunda Mitad del Siglo XX. Madrid: Akal Ediciones.

Melich, J. C. (2014). *La lógica de la crueldad*. Barcelona: Herder.

Melville, H. (1999). *Bartleby, el escribiente y otros cuentos*. Madrid: Valdemar (Enokia S. L.).

Montecinos Fabio, S. (2015). *La asunción de la reflexión finita en la filosofía de G.W.F. Hegel: Aportes para su estudio en clave metodológica*. (Tesis). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid. Madrid. España.

Morin, E. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

O'Doherty, B. (2011). *Dentro del Cubo Blanco. La ideología del Espacio Expositivo*. Murcia: Cendeac.

Orenes, I. (2014). Explorando la negación a través de la mirada. Ciencia Cognitiva, 8:2, 49 – 52. Recuperado de <http://www.cienciacognitiva.org/files/2014-8.pdf> (accedido 14. 01. 2019).

Pleynet, M. (1978). *La enseñanza de la pintura. Ensayos, 1971*. Barcelona, Gustavo Gili.

Rovelli, C. (2018). *El orden del tiempo*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Vila – Matas, E. (1985). *Historia de la literatura portátil*. Barcelona. España: Editorial Anagrama.

Virilio, P. (2006). “La democracia de emoción”, en *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*. Buenos Aires: Libros del zorzal.

•
;

‘Sin duda, todo lo que escribe
le cuesta esfuerzos:
pero es usted demasiado violento.
¡Si pudiese usted ser un poco más circunspecto!:
hay siempre demasiado nervio.
Pero lo leeré.

Se volvió hacia la mesa’.
(Hamsun, 2004, p. 39).

contraportada

**Universitat Politècnica
de València.**

Facultat de Belles Arts.

Trabajo Final de Máster.

Tipología 4.

València. Julio de 2019.

Dirigido por;

Forriols González, Ricardo.

Nada de esto tendrá

sentido mientras sea leído.

Ascunce Ansoarena, Ana.



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA**
Universitat Politècnica de València



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES