

TFG

IDENTIDADES Y ESPACIOS. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS SOBRE ESPACIALIDADES DISIDENTES

**Presentado por David Díaz Sánchez
Tutor: Pepe Miralles Crisóstomo**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2020-2021**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

Identidades y espacios es un proyecto artístico interdisciplinar que aborda cuestiones sobre el espacio desde el arte de archivo.

Este trabajo consta de una serie de proyectos que provienen del ámbito de la performance y la escultura, registrados en forma de fotografías y archivados de manera física y digital. El objetivo principal es explorar la idea de *espacialidad disidente*, ayudándonos de procesos metodológicos como la autoetnografía o la fenomenología.

Asimismo, se pretende explorar el uso del arte de archivo como consecuencia del acto performativo, tratando de mostrar la presencia y repercusión del archivo en nuestros días.

Palabras clave: Instalación, espacio, escultura, disidente, cuidados, archivo, identidad.

ABSTRACT

Identidades y espacios is a multidisciplinary artistic project which presents questions about space from archive art.

This final degree project is made up of performance and sculpture works, registered in pictures, physically and digitally. The main objective is to explore the idea of *dissident spaces*, using autoethnography and phenomenology as methodological processes.

In addition, we expect to explore archive art as a consequence of performance, trying to show the presence and impact of archive art today.

Keywords: Installation, space, sculpture, dissident, care, archive, identity.

*A mi familia,
a mis amigas, en especial a Sebas,
a Sara y Eva, por su desinteresada colaboración,
a todas las personas que colaboraron en las acciones
y a mi tutor.
Gracias.*

Me gusta andar, pero no sigo el camino, pues lo seguro ya no tiene misterio.

Facundo Cabral

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. OBJETIVOS	5
3. METODOLOGÍA	5
3.1. Autoetnografía	5
3.2. Mapas conceptuales	7
4. MARCO CONCEPTUAL	9
4.1. Fenomenología del espacio disidente	9
4.1.1. Orientaciones, objetos, otros	9
4.1.2. La intuición	12
4.2. La institución	13
4.2.1. La no profesionalización: Ana Laura Aláez e Isidoro Valcárcel Medina	15
4.3. El entorno natural	18
4.4. Arte de archivo como consecuencia	19
5. REFERENTES ARTÍSTICOS	21
5.1. Fina Miralles	21
5.2. Agnès Varda	22
5.3. Bobby Baker	23
5.4. Martin Creed	24
6. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	26
6.1. Antecedentes	26
6.2. <i>Espacios archivados</i>	27
6.2.1. <i>Sistema Solar</i>	27
6.2.2. <i>Las espigoladoras</i>	32
7. CONCLUSIONES	40
8. BIBLIOGRAFÍA	42
9. ÍNDICE DE IMÁGENES	45

1. INTRODUCCIÓN

Este Trabajo Final de Grado es un proyecto artístico interdisciplinar que aborda cuestiones sobre el uso del espacio desde el arte de archivo. Asimismo, se pretende explorar el uso del archivo como consecuencia del acto performativo, tratando de mostrar su presencia y repercusión en nuestros días.

El punto de partida de este trabajo es una búsqueda sobre la percepción de los espacios en el ámbito artístico, académico y social. Los espacios, públicos o privados, se proyectan con una finalidad concreta, lo cual a veces se ve frustrado por intervenciones que desvinculan al espacio en cuestión de su uso habitual, como una manifestación en una calle abierta al tráfico. Vivimos en espacios porque no conocemos otra forma de hacerlo, así que resulta evidente que haya espacios donde se subvierta la norma, donde se coexista de forma “errónea”, donde se frustren las expectativas sistémicas de qué es un espacio.

El archivo, en este trabajo, es una consecuencia de la producción artística. La obra final es la documentación de ésta, pues se compone en su totalidad de acciones efímeras que tuvieron lugar en el pasado, así que la única forma de conservarlas en el tiempo y en el espacio es documentándolas, es decir, archivándolas, guardando el tiempo y el espacio de lo que ya ocurrió en un archivo, lo que convierte a este TFG en un archivo de experiencias.

El marco conceptual de este TFG tiene como premisa cumplir el primero de los objetivos específicos, es decir, analizar qué entendemos por espacios disidentes como punto de partida conceptual. Para ello, abordaremos algunas cuestiones sobre fenomenología con *Fenomenología Queer: Orientaciones, objetos, otros* de Sara Ahmed, lectura de cabecera para este TFG. Además, trataremos puntos clave de este trabajo, como la crítica institucional o el arte de archivo, entre otros.

En el capítulo de referentes se tratarán temas relacionados con artistas y obras que inspiraron este TFG en líneas generales, pues en el apartado de producción artística se especificarán otras artistas que nos han servido de inspiración de manera puntual.

El apartado de producción artística se divide en dos partes: Los antecedentes, que son las obras previas a la producción final, y la serie *Espacios archivados*, que no es otra cosa que la producción artística de este TFG.

Finalmente, en las conclusiones comprobamos si se han cumplido los objetivos propuestos, así como reflexionamos brevemente sobre los procesos del trabajo presentado y sobre los resultados finales del mismo.

2. OBJETIVOS

Los objetivos de este proyecto han sido determinados por el proceso de trabajo que hemos seguido, por lo que estos cambiaban conforme cambiaron nuestras necesidades:

Objetivo general:

-Realizar diferentes intervenciones artísticas que exploren la idea de espacialidad disidente.

Objetivos específicos:

-Analizar qué entendemos por espacios disidentes como punto de partida conceptual.

-Consolidar conocimientos teóricos complejos y trasladarlos a una obra física concreta.

-Explorar las capacidades técnicas y conceptuales de diferentes materiales.

3. METODOLOGÍA

A continuación, explicaremos los procesos metodológicos con los que se ha llevado a cabo este TFG, así como mostraremos un compendio de mapas conceptuales, que harán más fácil la comprensión de nuestra metodología.

3.1. AUTOETNOGRAFÍA

La autoetnografía ha sido el método principal que hemos seguido para abordar la investigación del marco conceptual de este TFG. Esta base autoetnográfica nos ha servido como punto de partida en el proceso de la producción artística, aunque la metodología imperante en esta fase ha tenido más que ver con el “pensamiento en marcha” (Sanzo San Martín, 2020) y con el desarrollo de la intuición.

Entendemos por “autoetnografía” a todo aquel “acercamiento a la investigación y la escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) experiencias personales (auto) para entender la experiencia cultural (etno)” (Ellis, Adams y Bochner, 2019, p.18). En otras palabras, la autoetnografía es un método de investigación en el que la investigadora parte de sí misma para entender una experiencia colectiva y, por ende, para tratar campos que le atraviesan. Así, nos encontramos con un método que pone a la investigadora en

el centro, por lo que el tema a tratar se encuentra en el entorno inmediato de quien coordina la investigación (Ellis, Adams y Bochner, 2019).

La autoetnografía asume que la investigadora es un sujeto susceptible de ser subjetiva, de mostrar sus emociones y de involucrarse de forma activa en la investigación (Ellis, Adams y Bochner, 2019). Además, este tipo de metodología asume una manera no convencional de trabajar, lejos del periodismo de investigación, en el que cualquier persona puede abordar cualquier problemática, convirtiéndose en *outsiders*, perpetuando “formas canónicas de hacer y escribir la investigación” (Ellis, Adams y Bochner, 2019, p.20), respaldando “una perspectiva blanca, masculina, heterosexual, de clase media alta, cristiana y corporalmente capaz” (Ellis, Adams y Bochner, 2019, p.20).

Con el objetivo de abordar la investigación del marco conceptual desde una perspectiva autoetnográfica, hemos considerado algunos factores que nos atraviesan y, por lo tanto, entendemos que esta introspección es un buen punto de partida con el que continuar en la producción artística. Entre estas cuestiones, se encuentran la pertenencia al colectivo LGTBIQ+, la gestión corporal del espacio, el acercamiento a la naturaleza, la institución como sujeto de crítica, el archivo o la identidad.

La producción artística de este TFG encarna, como comentamos al principio de este capítulo, una metodología de corte más experimental, valiéndonos del pensamiento en marcha y de la intuición, sin dejar atrás la influencia autoetnográfica del marco conceptual.

El sujeto de la investigación se encuentra en la duda, como nos dice Derrida (2009), “ahí donde la mano tiembla” (p.27). En otras palabras, las respuestas de la investigación son las propias preguntas que constituyen la misma. El proceso de la investigación, la inestabilidad del camino es sin duda material susceptible de ser denominado como “resultado” (Sanzo San Martín, 2020). “[...] No se trataría tanto de llevar a cabo una investigación, sino de dejarse llevar por ella, es decir, de explorar a través de ella distintas situaciones [...] con el objetivo de que estas situaciones devengan actos” (Sanzo San Martín, 2020, p.137).

La metodología usada para la producción artística de *Identidades y espacios* refleja precisamente la relevancia del propio proceso metodológico, pieza clave para entender las derivas finales de la producción artística. No obstante, conocemos las posibles problemáticas de este tipo de trabajos, como la predictibilidad del resultado final, ya que el resultado es el propio proceso de trabajo (Sanzo San Martín, 2020). Es por eso por lo que decidimos investigar

acerca del archivo, procedimiento por el cual se registra el proceso de trabajo, el método, el camino.

3.2. MAPAS CONCEPTUALES

En este subepígrafe presentamos los mapas conceptuales de los procesos metodológicos que hemos seguido para la realización de *Identidades y espacios*.

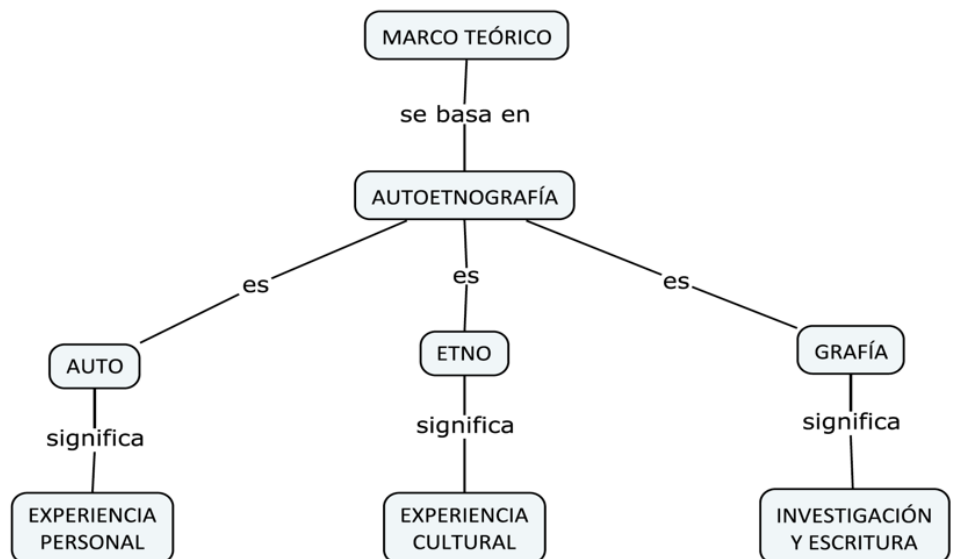


Fig. 1. Mapa conceptual sobre la metodología del marco conceptual.

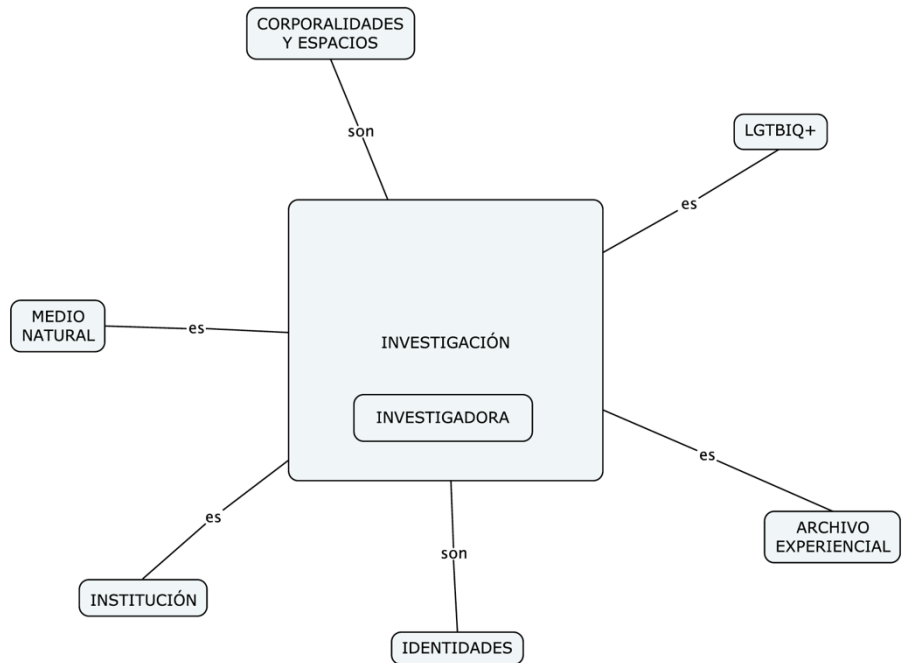


Fig. 2. Mapa conceptual sobre la metodología del marco conceptual (segunda parte).

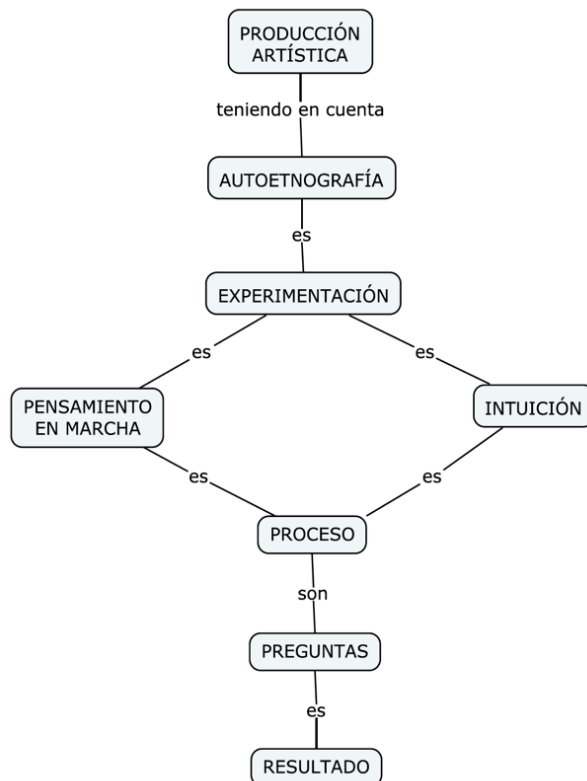


Fig. 3. Mapa conceptual sobre la metodología de la producción artística.

4. MARCO CONCEPTUAL

En este capítulo abordaremos los principales conceptos que giran entorno a este TFG, así como el impacto que ha tenido el desarrollo de estas ideas sobre la producción artística.

4.1. FENOMENOLOGÍA DEL ESPACIO DISIDENTE

La fenomenología de Edmund Husserl (1859-1938) supuso un cambio de paradigma, un giro del rumbo de la filosofía a finales del siglo XIX y a principios del XX. Husserl huía de las ciencias que no prestaban atención al sujeto, que no asumían la importancia de la postura (física y cognitiva) del ser. A Husserl le preocupaba el positivismo de las ciencias de su época, pues consideraba que se alejaban de los pensamientos y acciones del ser humano (Bolio, 2013).

El estudio de la fenomenología en sí resulta ser bastante espacial, pues en él se tiene en cuenta al ser humano como sujeto y objeto de la acción, es decir, de la orientación (Bolio, 2013). En este sentido, Sara Ahmed (2019) afirma: “Las orientaciones implican direcciones hacia objetos que afectan lo que hacemos y cómo habitamos el espacio. Nos movemos hacia los objetos y nos alejamos de ellos según las emociones que nos producen” (p.46).

A propósito de Husserl, Ahmed explica que este filósofo consideraba que su mundo comenzaba en el escritorio de su estudio, lugar “desde donde el mundo se despliega” (Ahmed, 2019, p.47). Husserl entendía la creación de una forma muy espacial, comenzando desde el escritorio y expandiéndose por toda la sala de estudio. En este sentido, los cuerpos (vivos) que habitan el espacio lo determinan, y se acaban convirtiendo en parte intrínseca del mismo. Husserl insiste en que los objetos son alcanzables por nuestro cuerpo en la medida en que lo orientemos a ellos, es decir, que la orientación del cuerpo perfila el acceso a los objetos que componen un espacio (Ahmed, 2019, p.80).

4.1.1. Orientaciones, objetos, otros

En el punto anterior se subraya la relevancia de las orientaciones y los objetos, pero ¿y los otros?¹ Entendemos por “lo otro”, o “la otredad” a aquello que se aleja, que diside de la norma.

Bachelard (1975), citando a Van Gogh, dice: “La vida es probablemente *redonda*” (p.271). Nos interesa de esta afirmación las relaciones conceptuales

¹ El título de este apartado ha sido obtenido de la obra citada de Sara Ahmed: *Fenomenología Queer: Orientaciones, objetos, otros*.



Fig. 4. Ahmed, Sara: *Fenomenología Queer: Orientaciones, objetos, otros*, 2019.

que esto puede tener con la idea de espacialidad disidente. Desde un punto de vista lingüístico, la palabra “recto” se traduce al inglés como “*straight*”, palabra que, a su vez, significa “directo/a, en orden, sincero/a, franco/a, convencional, derecho/a, coherente, serio/a, limpio/a, heterosexual o hetero” (WordReference, s.f.), entre otras acepciones. No cabe duda entonces que la definición de “curvo” o “redondo” es exactamente lo contrario, lo que nos lleva a pensar que en la curva está la disidencia, es decir, que todo aquello que se escapa a la heteronorma tiene tintes curvados, torcidos, mordidos, sacados, metidos, enquistados, rescatados, reinterpretados, recolocados, arriesgados, emancipados y, como consecuencia, *queer*.

Ahmed coincide con estos postulados al afirmar que la palabra “directo” tiene su raíz etimológica en “recto”. También significa “ir directa al grano”, es decir, seguir el camino pautado, sin desvíos. En otras palabras, avanzar por el camino trazado (*straight* / recto) es perpetuar la matriz heterosexual. En relación con las direcciones, sostiene que el camino por seguir es visible porque alguien ha caminado ya sobre él, porque hay una zona clara de paso y porque se observan huellas de quien lo hizo antes que nosotras. Las direcciones hacia las que orientamos el cuerpo tienen mucho que ver con las direcciones que ya han tomado otras personas (Ahmed, 2019).

En un sentido no tan lingüístico como espacial, dice Lefebvre: “La actividad en el espacio está restringida por dicho espacio; el espacio “decide” lo que puede ocurrir realmente, pero incluso esta “decisión” tiene límites por encima de ella” (Ahmed, 2019, p.79).

En estas líneas, Lefebvre propone que los espacios están diseñados para el desempeño de ciertas labores. En este sentido, queremos proponer algunas formas de ocupación del espacio de manera disidente, siendo conscientes de las limitaciones legales del espacio público. Para el filósofo, por ejemplo, se entiende el estudio como el espacio de escritura, en concreto el escritorio, pues la mesa de la cocina (donde se atiende a los cuidados) nunca será un espacio en el que el filósofo derroche creatividad. En otras palabras, para que el filósofo (siempre masculino) tenga la oportunidad de desarrollar su trabajo con desparpajo, las tareas de los cuidados han de estar cubiertas, por lo general, por sujetos femeninos.

Hoy, los cuidados se encuentran relegados en “la otredad” que mencionamos anteriormente. Para tratar de dar con una definición de este fenómeno, podemos aproximarnos a los postulados de Michel Foucault en relación con los espacios heterotópicos. Foucault entiende por este término a todo un conjunto de espacios absolutamente distintos entre sí, que conviven en un mismo espacio físico, con un único común denominador: están creados para apartar de la sociedad a todos aquellos colectivos que disiden del modo de vida blanco y

europeo de las ciudades occidentales. Estos “espacios otros” se generan para apartar a la “otredad” de la sociedad en general (blanca, capaz, etc.) (Santiago Martín de Madrid, 2020).

Foucault insiste en la heterogeneidad del espacio urbano, pues vivimos en una “red de relaciones” imposibles de aislar entre sí. Estos espacios se colocan en los márgenes de las urbes, para así apartar de la sociedad a colectivos como: enfermas (hospitales), pobres (barrios degradados y vivienda pública), okupas, personas racializadas, personas mayores (residencias), etc. (Santiago Martín de Madrid, 2020).

Sin duda estos espacios se relacionan íntimamente con las personas que los habitan, en algunos casos, conectando las otredades con la desorientación del espacio. Según Ahmed, esta desorientación es sufrida siempre por algunos cuerpos más que por otros, por lo que esto explicaría las relaciones de poder ejercidas por sujetos blancos y heterosexuales, erguidos y “en la buena dirección” (Ahmed, 2019, p.220), que viven en un mundo hecho a su imagen y semejanza, siempre orientados, nunca se salen del camino (Ahmed, 2019).

Además de los espacios heterotópicos y desorientadores de la ciudad, el hogar es un lugar susceptible de ser *queerizado*.

En relación con el mobiliario del hogar, Ahmed apunta hacia las mesas con un punto queer muy importante. Las mesas “sostienen” acciones e ideas que pueden relacionarse con lo *queer* en la medida en que los cuerpos (humanos y no humanos) utilicen esas mesas de forma *queer*. Ahmed no solo apunta a las reuniones de cuerpos *queer*, en las que se orbita entorno a una mesa, sino también al planteamiento de ideas sobre esas mesas. Al mismo tiempo, el hecho de que el mobiliario del hogar sea, precisamente, móvil, hace de estos cuerpos no humanos objetos que *queerizarían* a los seres que los habitan (Ahmed, 2019).

En este sentido, Paco Vidarte (2010) afirma:

Nuestro código de valores, nuestras pautas de conducta, todo lo que hacemos y pensamos, lo queramos o no, siempre lo medimos a la luz de planteamientos y propuestas éticas heteronormativas. [...] Me planteo la necesidad, no voy a decir la urgencia, de una Ética Marica hecha por nosotros y para nosotros. Una ética que sea realmente autónoma y no deudora de valores, situaciones, contextos que no son los nuestros. (p.18)

Coincidiendo con Vidarte, Ahmed apoya la existencia de una fenomenología *queer* como un espacio que dé apoyo a las personas *queer* cuando se salgan del camino. Ella propone al mobiliario como cuerpos susceptibles de encarnar un planteamiento desorientador, “móvil” y absolutamente cambiante. La

fenomenología *queer* integra estas relaciones entre los cuerpos vivientes y los no vivientes, legitimando el acceso *queer* a todo lo que nos rodea (Ahmed, 2019).

4.1.2. La intuición

Las orientaciones corporales tienen que ver también con la percepción intuitiva de los espacios. Esto supone “un conocimiento de aquello que todavía permanece inexplorado” (Ferrando, 2012, p.28). Es también el poder de apreciar lo ínfimo, lo pequeño, lo invisible, lo cotidiano (Ferrando, 2012).

Bartolomé Ferrando, escritor y performer, considera que la intuición, sin duda, es “una forma de conciencia ampliada” (Ferrando, 2012, p.91). La intuición se aleja de la razón, de la lógica y del conocimiento valorativo; la intuición no discrimina, fragmenta o jerarquiza, sino que acoge y recoge los estímulos del mundo de forma orgánica (Ferrando, 2012). Pudiendo establecer relaciones con los postulados de Ahmed, la intuición tiene que ver con la orientación del cuerpo mismo, es decir, que nuestros movimientos y direcciones determinan nuestro sentido de la intuición.

En el ámbito de lo cotidiano, la aplicación de la intuición resulta importante, pues verdaderamente la usamos a la hora de caminar, hablar, escuchar y, sobre todo, tomar decisiones (Ferrando, 2012). Nos interesa esta aplicación de la intuición en lo cotidiano en relación con el hecho artístico, pues consideramos que lo cotidiano deviene hecho artístico en tanto esa sea nuestra intencionalidad, por lo que la intuición juega un papel clave en determinar nuestras decisiones en la producción artística. Obras como *Conexiones mentales* (2012) del artista Juan Sánchez² (Murcia, 1987), reflexionan sobre los procesos mentales asociativos, en los cuales relacionamos conceptos o imágenes entre sí, gracias a la puesta en marcha de la intuición como metodología.

Así como afirmaba Derrida (2009), el hecho artístico se encuentra “ahí donde la mano tiembla” (p.27), o como decía Malevich, “[...] ahí donde existen formas inconscientes y sin respuesta” (Ferrando, 2012, p.93). La artista (a través de la intuición) llega a serlo justo en sus límites, en sus imperfecciones. Al margen de la clásica romantización de la figura de la artista, creo que esos “límites” se hacen muy presentes en la academia. Nadie nos dice que es bueno que la mano tiemble, y si lo hacen, es para recordarnos que la mano nunca debe de temblar.



Fig. 5. Juan Sánchez: *Nuevos sistemas de recogida de residuos sólidos urbanos*, 2012.

² Página web de Juan Sánchez. [Consulta: 28 abril 2021]. Disponible en: <https://adondelohago.blogspot.com/search/label/Conexiones%20mentales%20%282012%29>.

El sistema educativo español no brilla por su ímpetu en el desarrollo de la intuición en el alumnado, es más, desde bien pequeñas se nos orienta hacia los campos del conocimiento cuya aplicación es productiva para el mundo, o más bien, para el lugar que ocupamos en el mundo (Ferrando, 2012). Esta irresponsabilidad educativa nos aboca a un futuro en el que el desarrollo de nuestra creatividad se vea reducido a una práctica de manual, creyéndonos ajenas a las prácticas derivadas de las metodologías de corte intuitivo.

Las lógicas de la inteligencia humana perciben la realidad de forma distinta a la intuición. Mientras el intelecto hace uso de racionamientos lógicos, contrastados con el mundo que nos rodea, el pensamiento intuitivo no se acoge a ninguna lógica o razonamiento, sino que navega en los márgenes del subconsciente (Ferrando, 2012). A pesar de ello, advierte Ferrando (2012), “comprender intuitivamente no implicará aniquilar el absurdo, sino más bien aceptarlo en toda su dimensión” (p.97), es decir, asumir las lógicas irracionales de la intuición en favor de sus posibilidades creativas. En este sentido, John Cage hablaba del “misterio” como algo que preservar, algo que no desvelar (Ferrando, 2012), tesis que compartiría Byung-Chul Han (2013) en relación con lo que él llamó “La sociedad porno”:

La tensión erótica no brota de la exposición permanente de la desnudez, sino de la puesta en escena de una aparición-desaparición. [...] No hay ninguna erótica en la transparencia. Precisamente allí donde desaparece el misterio a favor de la total exposición y del pleno desnudamiento comienza la pornografía. (pp.51, 52)

4.2. LA INSTITUCIÓN

Remedios Zafra entiende la academia como una institución basada en tres pilares: “precariedad, burocracia y objetivación numérica” (Zafra, 2019, p.78). Con esta afirmación, la autora de *El entusiasmo* nos recuerda que el conocimiento está sufriendo una estandarización y optimización sin precedentes, valiéndose de bases de datos y frívolas clasificaciones que nos hacen perder el saber por el camino (Zafra, 2019). Recordamos las múltiples protestas en contra de la LOMCE³ en las que participamos, protestas que se desarrollaron con el objetivo de la desestandarización del aprendizaje, en búsqueda de un sistema educativo en el que se prime y se premie la crítica y, cómo no, la experimentación.

Para explicar las consecuencias de este sistema de manera más gráfica, Zafra nos habla del “hombre fotocopiado”. Este personaje no es más que alguien que



Fig. 6. Zafra, Remedios: *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, 2019.

³ Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa.

“se mimetiza con la institución que le acoge” (Zafra, 2019, p.83). Este personaje es, sin duda, todo lo que se espera de él. Basándose en la repetición de la matriz de la institución en la que trabaja, el hombre fotocopiado es capaz de absorber el trabajo en su vida, traspasando fronteras, sin agotamiento, sin desilusión, con motivación; con entusiasmo (Zafra, 2019).

En opinión del artista visual Carlos Correcher (València, 1992), la institución es una burbuja, un lugar hermético que ofrece “una sensación de protección falsa” (Saurí, 2021). Dentro de la institución (en nuestro caso, la universidad) se nos alienta con falsas expectativas de futuro, que en muy pocos casos son realmente plausibles. Correcher recuerda con desazón el fin de sus estudios académicos, un momento en el que advirtió del espejismo constante que supone una carrera artística basada en el entusiasmo de nuevos perfiles creativos, a punto de caerse de bruces contra un mundo ficticio, un mundo en el que no solo aspiraríamos a puestos de trabajo absolutamente precarios, sino que se nos obviaría como personas creadoras (Saurí, 2021).



Fig. 7. *Las mediocre* en una publicación de Instagram de @albertofejoo.

Seguiríamos en la misma línea si hablamos de *Las mediocre*⁴, un colectivo que nació en nuestra facultad. Las mediocre comparten un espacio-tiempo alrededor de los cuidados y del trabajo colectivo, en el que las dinámicas cotidianas (fiestas, meriendas) se convierten en sujeto artístico extraacadémico.

⁴ Colectivo artístico formado por Nuria, Ana, Elena O, Olga, María, Elena P, Lucia y Sara.

Su objetivo principal es “cuidarse como colectivo” (Saurí, 2021), pues hoy las dinámicas del neoliberalismo debilitan y dificultan estos lazos afectivos (Saurí, 2021).

Sus acciones se basan en las relaciones que tienen entre ellas mismas, guiándose de la intuición como creación y de sus necesidades como sujetos emocionales y, más concretamente, como colectivo. Esto se materializa en lo que llaman “rituales de la amistad” (Saurí, 2021), en los que festejan su propia amistad a través de celebraciones que se centran en el desarrollo de un espacio íntimo (Saurí, 2021).

Para ellas, el humor es un elemento desinstitucionalizador, pues en él se recogen aquellos temas que pueden ser difíciles de tratar, para así construir las bases de una amistad que se sale de la rentabilidad que nos ofrece la institución. En este sentido, la academia nos habla constantemente de esa idea abstracta del “éxito” como fin último, como lugar al que llegar sin disfrutar del camino. En cambio, las Mediocre rompen con ese entusiasmo inducido para elaborar un discurso en el que priman las relaciones entre ellas mismas (Saurí, 2021).

Sin duda, la academia ha apostado por enfocarse al mercado y, a su vez, a la “digitalización del mundo” (Zafra, 2019, p.86), convirtiendo “las cosas en datos” (Zafra, 2019, p.86). Según Zafra (2019), el neoliberalismo e internet arrastran “problemas derivados de clásicas formas de poder” (p.88). El mercado en la era de internet nos aboca a un hipervisualización en la cual ni vemos ni somos vistas (Zafra, 2019). Este escenario se traduce en un presente (y futuro) en el que generaciones de entusiastas creen, creemos, o nos hicieron creer, que el sistema nos acogería con los brazos abiertos, sin doblegarnos, sin molestarnos, sin quitarnos el tiempo que, supongo, es lo que nos queda.

4.2.1. La no profesionalización: Ana Laura Aláez e Isidoro Valcárcel Medina

El crítico de arte y comisario Andrew Berardini, en un artículo que tituló *How To Be an Unprofessional Artist*⁵, definía la no profesionalización como “estar por debajo o contrario de los estándares de una ocupación remunerada” (Berardini, 2016). En el mismo artículo aclara que defiende que las artistas cobren una cantidad digna por sus obras, pero subraya que el valor del objeto artístico no ha de depender de las convenciones institucionales y del mercado del arte (Berardini, 2016).

Buenos contactos, una página web clara y aseada, una presencia diaria en redes, hablar inglés o responder rápido a los correos son algunas de las características

⁵ “Cómo ser un artista no profesional”. Traducción del artículo en castellano en: <https://esferapublica.org/nfblog/artista-no-profesional/>

que Berardini encuentra en la profesionalización. El artista profesional nos recuerda bastante al hombre fotocopiado de Remedios Zafra, una casualidad que no lo es tanto si tenemos en cuenta que hablamos de la misma persona. “El profesionalismo -sentencia Berardini- hace de una persona una marca” (Berardini, 2016).

En consonancia con Berardini, el artista murciano Isidoro Valcárcel Medina llevó a cabo en 2011 una obra para el proyecto "Constitución 1812" del MACBA. Debido a que el artista pretendía que lo que hiciese “no fuera coleccionable” (Radio Web MACBA, 2011), decidió pintar una pared del museo, de manera que se repintase unos meses más tarde, siendo una obra, según el artista, “incoleccionable”. Valcárcel Medina se aleja a toda costa de la institución y del término “artista”, tanto que cobró por su trabajo con honorarios de “pintor de brocha gorda” (Radio Web MACBA, 2011).

A pesar de ello, Valcárcel Medina se considera artista de profesión, pero esto no quiere decir que comulgue con los estándares que inundan las instituciones de nuestro país (Radio Web MACBA, 2011).

Valcárcel Medina reniega de la romantización de la figura del artista, del “estatus” del artista en sociedad. El artista considera que este estatus viene del sistema de mercantilización del arte, pues rechaza a toda costa a los artistas que pretenden lucrarse sobremedida del dinero que les es ofrecido. Insiste en que no hay mucha diferencia entre un artista que se enriquece con su arte y un banquero, ansioso de ganar más y más (Radio Web MACBA, 2011). Cree, también, que los artistas tienen un papel activo dentro de la sociedad, una responsabilidad con la que no estamos del todo de acuerdo.

Este desacuerdo con los postulados de Valcárcel Medina sobre la responsabilidad social del artista se repite en las tesis de Ana Laura Aláez, artista vasca. En la conferencia *Asignatura suspendida*, organizada por la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, Aláez afirmaba que “una perspectiva desde el reconocimiento social y el currículum nunca es la adecuada” (Aláez, 2017), algo que sin duda compartimos. Sin embargo, el desacuerdo comenzó, al igual que con Valcárcel Medina, con su opinión acerca del papel del artista en sociedad. Aláez explicita su negativa a observar al mercado del arte desde una perspectiva pesimista, como ella misma dice, se niega a decir “qué mal está el arte” (Aláez, 2017). Nos preocupa, precisamente, su despreocupación a unas problemáticas que han existido siempre, ahora agravadas con una crisis de corte sanitario, pero también económico y social⁶. En cualquier caso, creemos que una visión excesivamente positiva del mercado del arte (y del futuro de las artistas en

⁶ Nos referimos a la crisis derivada de la pandemia de la COVID-19 (2020).

general) se enmascara en el entusiasmo de muchas personas que ven frustrados sus proyectos creativos a consecuencia de las políticas neoliberales que, a su vez, atraviesan de lleno las instituciones relacionadas con la creación artística contemporánea. Con este panorama, ¿acaso alguien se atrevería a sucumbir a ese entusiasmo inducido? Creemos que, por desgracia, este futuro prometido (o prometedor) es una de las grandes mentiras que se construyen desde la academia. “¿Quieres ser tu propio jefe?” y otros leitmotiv que nos recuerdan a eslóganes de grandes empresas de reparto a domicilio, orientadas a crear falsos autónomos, resultan ideas pretenciosas y peligrosas a nuestro juicio.

También crítico con la profesionalización, pero centrándose más en la figura del artista, podríamos mencionar a Allan Kaprow, escritor y performer estadounidense. Kaprow (2019) entiende el arte en tres subcategorías: el “no-arte”, el “anti-arte” y el “arte Arte”. El “no-arte” (p.15) es todo lo que no se acepta como arte, pero que, de algún modo, llama la atención de una artista. El “anti-arte” (p.19) es un arte más intencionado que el no-arte, pero que aun así bordea los límites de la institución y de las convenciones generales del arte. La tercera categoría (para nosotras, la más reveladora) es el “arte Arte” (p.20), que presupone un cierto estatus, una romantización casi mitológica. El “arte Arte” es profesional, se expone en todos aquellos lugares en donde se expone arte.

[...] Se trata de algo innovador, por supuesto, pero principalmente en términos de una tradición de movimientos y referencias profesionalizadoras: el arte engendra arte. Sobre todo, el arte Arte retiene para su uso exclusivo ciertas disposiciones y formatos sagrados transmitidos tradicionalmente: exposiciones, libros, grabaciones, conciertos, auditorios, santuarios, monumentos cívicos, escenarios, proyecciones, las secciones culturales de los medios de masas. Todos estos contextos mediáticos legitiman la presencia del arte del mismo modo que las universidades conceden titulaciones. (Kaprow, 2019, pp.20, 21)

Kaprow nos habla también de una posible hibridación, del traje nuevo del emperador que puede que llevemos puesto. Él nos habla del “arte Arte” disfrazado de “anti-arte”, es decir, de todas aquellas propuestas supuestamente subversivas, pero que operan bajo el paraguas de la institución (Kaprow, 2019). Pensamos que podría ser el caso de Valcárcel Medina o de Aláez, y sin duda podría ser el caso de este TFG.

En este sentido, sería oportuno hablar sobre la cuarta y última concepción de Kaprow sobre el arte: la figura del “des-artista”. Kaprow nos alienta a “des-artear” (Kaprow, 2019, p.26) todo lo que nos rodea, renegando de la estética o el concepto, desprofesionalizándonos y desvirtuando nuestra mirada con el objetivo de prescindir de la figura del artista, o del arte mismo (Kaprow, 2019).

Ser no profesionales es un derecho que nos reservamos en calidad de cuidados (Berardini, 2016). Si la institución nos quiere como máquinas, respondiendo, enviando, yendo, viniendo, nosotras responderemos cuidándonos, porque el amor es probablemente el elemento más disruptivo del mercado.

4.3. EL ENTORNO NATURAL

El acercamiento a la naturaleza es un sentimiento que hemos experimentado en los últimos meses, probablemente a consecuencia de las restricciones de movilidad o las cuarentenas derivadas de la crisis de la COVID-19. Este último curso ha estado marcado por estas circunstancias, lo que ha perpetuado el aislamiento y la distancia en sociedad. Vemos a la naturaleza como a una “eterna olvidada” a la cuál nos acercamos siempre por interés, porque las ciudades no están hechas para las personas.

Según la escritora estadounidense Judith Heerwagen, los seres humanos necesitamos estar en contacto con la naturaleza, pues esto no se trata de un rasgo cultural propio de algún lugar del mundo, sino que hay un común denominador biológico en los seres humanos que hace imposible vivir sin ella (Heerwagen, 2009).

Heerwagen entiende que es importante estar en contacto con la naturaleza, y si ahora vivimos en ciudades, quizás sería oportuno repensar nuestras urbes desde una perspectiva menos antropocéntrica, lo que sería tarea de la biofilia. La autora insiste en la idea de que no toda la población que vive en ciudades (a menudo precarizada) tiene acceso a parques o entornos naturales en las proximidades de su hogar, por lo que se hace necesario entender la ciudad como un espacio común, lejos del artificio, en el que todas las personas puedan vivir en comunidad, sin importar su género, edad, etnia, orientación sexual, etc. (Heerwagen, 2009).

Las relaciones que tenemos con el entorno natural son problemáticas que hemos tratado de abordar en la producción artística de este TFG. La falta de pertenencia al entorno, en un lugar tan connotado como *l'horta* (lugar donde se encuentra nuestra facultad) es uno de los temas centrales de la producción de *Identidades y espacios*.

Romina Jacklyn Rebolledo Bastias, en *El excavar como un medio para "urbanizar" otros territorios. Un recorrido por las vetas de la memoria de un proceso*, que fue su Trabajo Final de Máster, tomó la decisión de llevar a cabo una excavación del espacio en el territorio de nuestra universidad (Rebolledo Bastias, 2011). Rebolledo Bastias se basaba en las tesis sobre el “Tercer paisaje” de Gilles Clément para asumir su obra dentro de “un espacio de naturaleza; un espacio de ocio; un espacio improductivo o un espacio” (Clément, 2007, pp.6,7).



Fig. 8. Romina Jacklyn Rebolledo Bastias: *El excavar como un medio para "urbanizar" otros territorios. Un recorrido por las vetas de la memoria de un proceso*, 2011.

Fig. 9. Romina Jacklyn Rebolledo Bastias: *El excavar como un medio para "urbanizar" otros territorios. Un recorrido por las vetas de la memoria de un proceso*, 2011.

La excavación no solo fue un agujero en el suelo, pues también pretendía excavar en la idea de “la construcción de un espacio residual pensada y realizada por el sujeto, en favor de la diversidad y deseos de los individuos dentro del orden y límites de la ciudad” (Rebolledo Bastias, 2011, p.66).

La definición que hace la artista de su intervención espacial es fácilmente extrapolable a nuestras tesis sobre espacialidad disidente. En otras palabras, al igual que en la obra de Rebolledo Bastias, la producción artística de este TFG ha bebido de ese “espacio residual”, con el objetivo de construir espacios y situaciones temporales en las que los sujetos puedan hacer del espacio un refugio de lo natural, haciendo uso de los espacios institucionales como espacios propios en los que homenajear y trabajar con la naturaleza, valiéndonos de recursos respetuosos con el entorno.

4.4. ARTE DE ARCHIVO COMO CONSECUENCIA

La producción artística de este TFG ha sufrido algunas modificaciones durante el proceso de trabajo, pero el método de recogida de información siempre estuvo muy claro: El archivo. Para nosotras ha sido todo un descubrimiento encontrar en el arte de archivo algunas soluciones a las problemáticas del registro de la acción. Es decir, en el caso de *Identidades y espacios*, el archivo resulta una consecuencia de la acción, pero es tan importante que es parte de la producción en sí misma.

Siguiendo en la línea de Rebolledo Bastias, podríamos hablar de cómo Foucault entiende el archivo. “Es la frontera -el límite- del tiempo, que rodea nuestra presencia, que sobresale por encima de ella y que la señala en su otredad: es lo que fue, fuera de nosotros mismos, nos delimita” (Guasch, 2011, p.47).

Foucault entiende el archivo como una serie de reglas que limitan, que analizan “todo cuanto ha sido dicho” (Guasch, 2011, p.47). Para él, su función no es otra que la de ordenar la información dada en una época concreta, pues considera que este tipo de documentos no son sujetos dados a la interpretación, pues fueron concebidos en un momento muy concreto y solo se debe consultar de manera “arqueológica” (Guasch, 2011, p.47), sin interpretaciones. Por otra parte, Foucault entiende la biblioteca como un sistema archivístico-aristocrático. En esta afirmación podemos entender que Foucault aboga por una “excavación arqueológica” en la cuál se busca lo que queda en la memoria colectiva, frente al “saber absoluto” del concepto bibliotecario. En otras palabras, el archivo es entendido como cobijo del saber, de la investigación y de la memoria colectiva (Guasch, 2011).

En consonancia con Foucault, Rebolledo Bastias lleva a cabo una excavación en la que explora la diversidad y los límites de la ciudad, alejándose de una

excavación universal y despersonalizada en favor de la memoria colectiva, en este caso sobre el espacio de nuestra universidad, lugar en el que se centra la producción artística de este TFG.

Con el objetivo de archivar nuestras acciones, decidimos darle relevancia a la fotografía dentro del arte de archivo. Según Anna María Guasch (2011):

[...] la fotografía no se define únicamente como un documento objetivo que evidencia la existencia de lo real, sino que opera como la huella de lo que ya no existe; es decir, se convierte en testigo de lo ya pasado. (p.241)

Esta afirmación nos interesa en tanto que la producción artística de este TFG se compone de acciones efímeras, llevadas a cabo en el pasado, por lo que “[...] existe solamente como una huella archivada” (Guasch, 2011, p.241).

El archivo como huella del pasado, como registro de una acción efímera, es un recurso al que se acogen algunas artistas. Es el caso de Douglas Huebler, que habla de sus obras fotográficas como un residuo del tiempo y el lugar en el que las hizo. Insiste en el absurdo del archivo, cómo él mismo decía, “el mundo esta lleno de objetos más o menos interesantes [...] Prefiero, simplemente, dejar constancia de las cosas en términos de tiempo y/o lugar” (Guasch, 2011, pp.114, 115).

Huebler afirma que usa la fotografía “como un documento, [...] no como un ornamento” (Guasch, 2011, pp.114, 115). En este entendimiento de la fotografía como archivo, observamos que Huebler dispone de la cámara fotográfica como de una herramienta más, por lo que nos parece una posición que se relaciona con la idea de la fotografía en este TFG. La fotografía es justo lo que ésta documenta, lo que ésta archiva.

5. REFERENTES ARTÍSTICOS

En este capítulo repasaremos las principales referencias de *Identidades y espacios*, teniendo en cuenta que también han influenciado este trabajo las artistas de las que se habla en marco conceptual.

5.1. FINA MIRALLES



Fig. 10. Fina Miralles: *Dona arbre*, 1973.

Fina Miralles (Sabadell, 1950) es una artista que comenzó a trabajar en los 70. Desde que estudiaba en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, Miralles se ha desviado del tradicional camino institucional con el objetivo de encontrarse más libre en su creación, y no hacer de la labor artística una profesión con la que enriquecerse. Para dar prueba de ello, solo nos bastaría con saber que donó toda su obra al Museo de Arte de Sabadell en 1999, pues pretendía que ésta fuera accesible a todos los públicos (Espino, 2020).

En sus inicios, Miralles llevó a cabo obras que ponían en cuestión los convencionalismos de la academia, siendo muy crítica con las instituciones, algo visible si observamos obras como *Natura morta* (1972), en la que hace una crítica a los bodegones que le hacían pintar en la Facultad de Bellas Artes. En esta obra, la artista distribuyó una serie de elementos naturales (como arena, o algas) sobre una mesa, clasificándolos y exhibiéndolos como si de un bodegón clásico se tratase. Miralles defiende el retorno a lo natural, a lo inclasificable, a lo ínfimo dentro de un mundo hiperconectado (Espino, 2020).

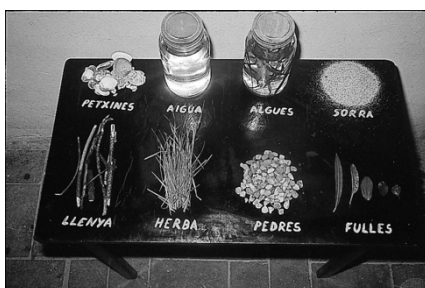


Fig. 11. Fina Miralles: *Natura morta*, 1972.

Miralles no se considera una artista profesional, pues cree que alejarse de las instituciones le ha ayudado a ser fiel a sí misma, permitiéndose una mayor introspección en su forma de trabajar y en ella misma (Espino, 2020). Centrarse en sí misma como artista y como persona le ha ayudado a encontrar relaciones entre el cuerpo humano y la naturaleza, llevando a cabo obras como *Dona arbre* (1973) o *Relació del cos amb la palla* (1974), que consisten en series fotográficas que devienen de acciones en las que la propia artista se integra en el ambiente que la rodea, plantándose en el suelo como un árbol, o cubriendo su cuerpo de paja hasta desaparecer.

La obra de Fina Miralles ha sido un importante aporte a este TFG, pues consideramos que es una artista con un gran compromiso con el entorno en el que vive. Miralles se acerca a la naturaleza, asume su importancia en nuestra

vida, algo que hemos tratado de evidenciar en la producción artística de este TFG.

5.2. AGNÈS VARDA

Agnès Varda (Ixelles, 1928 – París, 2019) fue una importante directora de cine que formó parte de la conocida como *Nouvelle Vague* francesa. En su cine primaban las personas y el amor, llevando a cabo filmes muy honestos que jamás le permitieron enriquecerse, pero sí ser capaz de mostrar realidades ocultas a la vista de todas, denunciando todo tipo de desigualdades y violencias estructurales, como el racismo o el machismo.

Varda fue una cineasta muy particular. Trató de comprender la vida a través del lenguaje cinematográfico, encontrándose en un cuestionamiento permanente, moviéndose de un lado hacia otro formulándose diferentes preguntas, comprometiéndose con su entorno (promoviendo ecologismos y estilos de vida sostenibles) así como haciendo un uso performativo de su cuerpo, mostrándose frente a la cámara tal y como era, y haciendo un uso disidente del espacio.

La cineasta rehuía de la violencia y del cine que emana odio, en favor del amor y de la sorpresa, el humor, la libertad o la fluidez creativa, sin olvidar las duras críticas hacia el sistema. A pesar de ello, Varda es consciente de que ha pasado mucho tiempo desde que llevó a cabo sus primeras célebres películas, como *Cléo de 5 a 7* (1962), por lo que insiste en que trata de ser “una cineasta de su tiempo” (Días de cine, 2019).



Fig. 12. Agnès Varda.



Fig. 13. Agnès Varda: *Les glaneurs et la glaneuse*, 2000.

Varda asume que, a pesar de haber realizado ficciones, siempre vuelve al formato documental. Del documental dice que no hay un control absoluto del guion, por lo que ocurren acontecimientos impredecibles que ella está dispuesta a asumir como parte de la obra. Creemos que esta mirada tan abierta a las circunstancias podría extrapolarse fácilmente a las ideas de “happening” a las que nos acogemos para llevar a cabo las acciones comprendidas en este TFG. Varda pone en valor las ideas de las personas que ella decide incluir en sus documentales. La cineasta dio voz a gente sin poder, a historias que hablan de la vida de la gente (Días de cine, 2019).

Recordamos *Les glaneurs et la glaneuse* (2000)⁷, un documental de Varda que ha vertebrado la acción *Las espigadoras*, incluida en este TFG. El documental en cuestión es un recorrido por el norte de Francia, en el que se busca dar voz a las personas que, hoy en día, espigan en los campos y en las ciudades, recogiendo lo que para otras personas son “desechos”. Varda denuncia la sobreproducción de alimentos y el derroche de estos. En este filme se saca a la luz la problemática sobre la estandarización de los alimentos, como el desecho de las patatas que no cumplen con las medidas estándar que marca la industria (Días de cine, 2019). La cineasta nos enseña entonces que, al igual que esas patatas desechadas, su cine no cumple con los estándares de la industria, sintiéndose libre de poder mostrar su desestandarizada forma de hacer cine y de vivir la vida.

5.3. BOBBY BAKER

Bobby Baker (Kent, 1950) es una artista multidisciplinar y activista que actualmente reside en Londres. Su obra abarca un amplio abanico de disciplinas, pero sobre todo se centra en acciones relacionadas con los cuidados desde una perspectiva feminista, poniendo en valor tareas cotidianas como cocinar, limpiar, ordenar o cuidar en general. También es la directora artística de *Daily Life Ltd.*⁸, una asociación financiada por el gobierno inglés que ayuda a las artistas que han sufrido o sufren algún tipo de neurodivergencia, alentando además a la desestigmatización de las enfermedades mentales (La Casa Encendida, 2019).

Al igual que Agnès Varda, Baker fue obviada durante muchos años en el mercado del arte contemporáneo, debido a que era mujer y en los 70 no había prácticamente representación femenina en las artes plásticas. Baker utilizó una estrategia de subversión que nos interesa especialmente: Utilizó sus



Fig. 14. Bobby Baker.

⁷ “Los espigadores y la espigadora” (Traducción propia).

⁸ Página web de Daily Life Ltd: <https://www.dailylifeltd.co.uk/>

conocimientos en la cocina para hacer obras con comida, al principio, con tartas. Se valió del humor que tanto la caracteriza para ocupar el espacio de una forma distinta, algo que le costó varios rechazos para entrar en el Royal College of Art de Londres (La Casa Encendida, 2019).



Fig. 15. Bobby Baker: *Drawing on a (Grand) Mother's Experience*, 2015.

Hoy, a pesar de su éxito, algunos críticos subestiman el valor del trabajo de Baker, un valor que hemos querido reconocer en este TFG. Baker ha supuesto un soplo de aire fresco, un reconocimiento a las labores de los cuidados. Performances como *Drawing on a (Grand) Mother's Experience* (2015), heredera de su celebrada performance *Drawing on a Mother's Experience* (1988), nos han hecho reflexionar acerca de los “desechos” de las acciones. En estas performances, Baker cubre todo el suelo con un plástico transparente, ya que trabaja principalmente arrojando comida y productos orgánicos hacia el suelo (La Casa Encendida, 2019). Lo interesante de todo esto es su experiencia como trabajadora de su propio hogar; siendo ella quien limpia, reconoce el trabajo de quienes lo hacen, así que su humilde aportación es dejarlo todo igual (o quizás mejor) de como se lo encontró. Estas máximas han sido adoptadas en las acciones de este TFG, sobre todo en *Las espigoladoras*, ya que, al igual que Baker, trabajamos con materia orgánica en el espacio público.

5.4. MARTIN CREED

Martin Creed (Wakefield, 1968) es un artista interdisciplinar. Ganador del premio Turner en 2001, hoy es un artista que trabaja en campos tan amplios como el dibujo, la pintura, la música, el vídeo o la performance, dejando espacio al error y a la improvisación.

A Creed le interesa la vida cotidiana, se maravilla con los acontecimientos que ocurren en el día a día. Quizás es por eso por lo que no es capaz de diferenciar



Fig. 16. Martin Creed.

entre el arte y la vida, así que prefiere englobar el hecho artístico en su vida cotidiana. En su página web⁹ podemos apreciar cómo lo cataloga todo, desde sus exposiciones individuales hasta su propia guitarra, sus zapatos, fotografías, vestimentas, pinturas o esculturas, todo ordenado y enumerado de una forma que desconocemos, comenzando siempre por las palabras *Work No.*¹⁰ (por ejemplo, 3071) (Fundación Botín, 2020).

La importancia de expresar los sentimientos en la obra de Creed es clave para nuestro trabajo. El artista permite que las personas puedan interactuar con su obra y se expresen como deseen, algo que tratamos de conseguir con *Sistema solar*, una de las acciones que forman parte de la producción artística de este TFG.

⁹ Página web de Martin Creed: <http://www.martincreed.com/site>

¹⁰ “Obra número” (Traducción propia).

6. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

6.1. ANTECEDENTES

Los antecedentes de la producción artística de este TFG se encuentran en el marco de la asignatura “Estrategias de creación pictórica”, impartida por el profesor Javier Claramunt. Cursamos esta asignatura durante el segundo cuatrimestre del curso 2019-2020, por lo que buena parte de la materia fue impartida online debido a la repentina llegada de la pandemia de la COVID-19. Estas circunstancias nos hicieron observar la creación desde un punto de vista inédito para nosotras, pues nos encontrábamos en un espacio que, en primera instancia, no parecía favorable para el desarrollo de nuestra creación artística. Sin embargo, fuimos capaces de afianzar nuestra capacidad de intuición para llevar a cabo diferentes propuestas que finalmente han antecedido lo que ha acabado siendo este TFG.



Fig. 17. David Díaz: *Cebollas plastificadas*, 2020.



Fig. 18. David Díaz: *SIMILARITIES*, 2020.

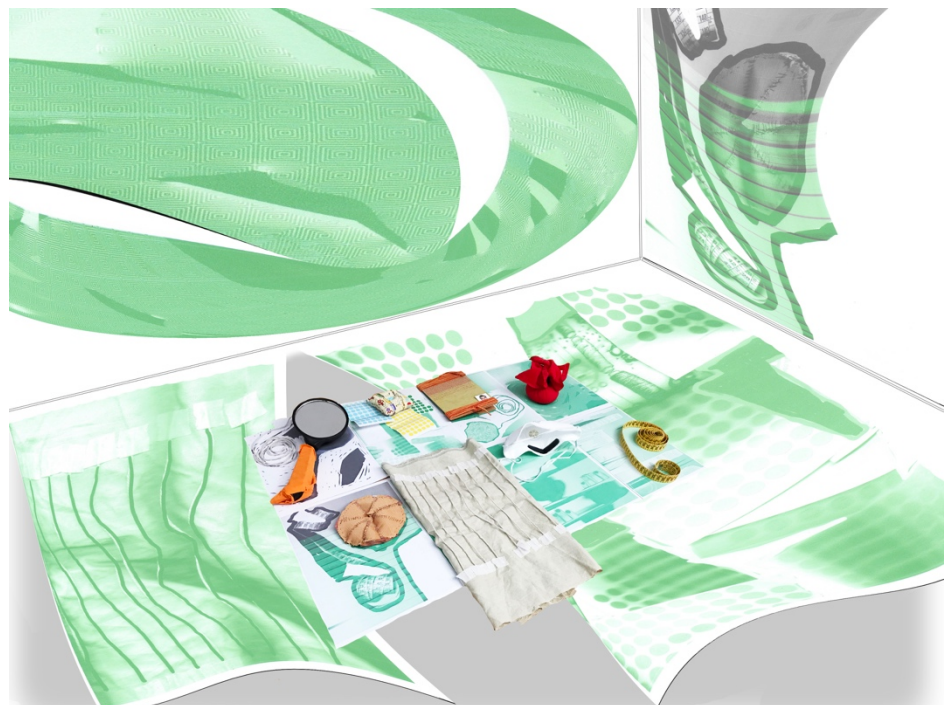


Fig. 19. David Díaz: *Mantel de cosas*, 2020.

Estos trabajos comenzaron siendo ejercicios para “desbloquear” la creatividad, y tratar de tomarnos la creación como un disfrute y no como una obligación. Durante la creación de estos trabajos surgieron también algunos términos que, más tarde, se convirtieron en el marco conceptual de este TFG. Hablamos de diferentes maneras de ocupar el espacio institucional, el desarrollo de la

intuición como motor creativo, el retorno a lo natural y el archivo fotográfico como consecuencia de la acción efímera.

6.2. Espacios archivados

Espacios archivados es una serie compuesta por las dos acciones que componen este TFG: *Sistema solar* y *Las espigoladoras*. En este capítulo explicaremos en qué consistieron ambas acciones, así como un compendio de fotografías y textos con el objetivo de presentar las obras de la manera más clara posible.

6.2.1. Sistema solar



Fig. 20. David Díaz: *Sistema solar*, 2020.

“La instalación consistía en una serie de plantas, componente biológico, que fueron arrancadas, trasplantadas en cemento, positivado en envases de productos de consumo como lejía, bricks de leche, etc., y repartidas por la sala. Estos restos simbolizaban individuos [...] movidos por el viento, unidos en multitud.

De esta manera, el artista describe como a través de la unión y la colectividad un mensaje aúna fuerzas (lo que podríamos considerar biopolítica o potencialidad de la multitud frente al biopoder), o, mejor dicho, cómo sin esa cooperación, las plantas prevalecen muertas y pasivas.

El propio título remite al paisaje seco típico de la Región de Murcia, de la cuál es originario Díaz, pero también funciona como una especie de chiste o juego de palabras entre ese solar o descampado y el sistema solar interplanetario [...], aplicable también a los movimientos de traslación y rotación de los planetas.

El aspecto sonoro y performativo de la obra, increpa a estas plantas individuales a producir sonido mediante la efímera relación que el artista mantiene con cada una, “entrevistándolas” en cierta manera rozando o golpeando con el micro la superficie del cemento, del suelo o de las ramas de las plantas.

Sin la acción de Díaz o la interacción del público con el micrófono [...], la obra permanece en silencio. Esto puede interpretarse como una metáfora, no sólo de

las multitudes, sino también de ese clinamen tan aleatorio e improvisado y del papel del sujeto activo en sociedad.

Libres de hacer ruido no lo hacemos, pero el artista nos libera, nos insta a producir sonido que en esencia es tomar parte del asunto que es la obra, en resumidas cuentas, arte”.¹¹



Fig. 21. David Díaz: *Sistema solar*, 2020.

En este texto, Sebastián Escudero analizó esta acción de manera muy acertada. En nuestras palabras, definimos *Sistema solar* como una performance sonora archivada en el tiempo como objeto fotográfico. La acción se llevó a cabo en diciembre de 2020, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, teniendo como pretexto la investigación matérica y sonora de un espacio compuesto por 17 tallos plantados en cemento que, a su vez, se acabó convirtiendo en un archivo fotográfico que narra tanto el transcurso de la performance como detalles del espacio en cuestión.

Debido a las restricciones sanitarias, a causa de la COVID-19, la performance se repitió durante todo un día, con un aforo máximo de 4 personas. La acción comenzaba con la llegada del público, solicitándoles ocupar el espacio de manera más o menos equidistante, y pidiéndoles que se sentasen en el suelo. La sala, cubierta por 17 tallos secos plantados en cemento, ocupaba la mayoría del espacio, obligando al público a sentarse en los sitios donde no había plantas. La altura de las plantas y de las personas sentadas era similar, por lo que la inclusión de las personas en el espacio resultaba evidente. Un micrófono, conectado a una mesa de mezclas y a un altavoz, amplificaba el sonido de todo lo que tocaba, desde el suelo del espacio hasta las plantas o las personas que

¹¹ Fragmento de un texto escrito por Sebastián Escudero en el marco de la asignatura “Estética y cultura visual en la era digital”.

ocupaban la sala. La persona que guiaba la acción (David Díaz) era quien dirigía el micrófono, quien marcaba los tiempos y quien elegía qué sonidos registrar. Al final de la acción, se les acercaba el micrófono a las personas allí presentes para que tuvieran oportunidad de hacer una aportación sonora, lo que cerraría la performance. (Vídeo disponible en: <https://vimeo.com/490228796>).



Fig. 22. David Díaz: *Sistema solar*, 2020.



Fig. 23. David Díaz: *Sistema solar*, 2020.



Fig. 24. David Díaz: *Sistema solar*, 2020.



Fig. 25. David Díaz: *Sistema solar*, 2020.



Fig. 26. David Díaz: *Sistema solar*, 2020.



Fig. 27. David Díaz: *Sistema solar*, 2020.

6.2.2. Las espigoladoras

Las espigoladoras fue una acción llevada a cabo en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles, en colaboración con Sara F Cuesta y Eva Piay.

El proceso de trabajo comenzó con el espiguelo de materia orgánica encontrada en el área de la universidad y en sus inmediaciones, como por ejemplo hojas secas, patatas, naranjas, pinocha, cañas o limones. Los antecedentes de esta intervención pueden ser obras como *Les glaneuses* de Jean-François Millet (1857), o el documental *Les glaneurs et la glaneuse* de Agnès Varda (2000), en el cuál la directora recorre el norte de Francia en busca de las espigadoras de nuestros días, de las personas que dan valor a los desechos de otras, que no es otra cosa que espigar. La relación que encontramos entre estas obras y nuestra intervención es, sin duda, el planteamiento conceptual, pues no solo pretendemos dar valor a la materia prima recogida, sino también al lugar en donde se expone: la plaza del semicírculo de nuestra facultad.



Fig. 28. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.



Fig. 29. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

Los materiales orgánicos fueron recogidos íntegramente en nuestra universidad y en sus inmediaciones, y ocuparon el espacio del semicírculo de nuestra facultad (concurrida plaza central con suelo de hormigón armado), lo que antes solía ser *l'horta nord*. Este nuevo espacio, ahora casi convertido en una verdadera heterotopía, pasó a ser cubierto por la materia orgánica que siempre había tenido ese lugar. La intervención culminó con una danza alrededor de esta

materia orgánica recogida, ahora distribuida por esta plaza. Posteriormente fue recogida para evitar trabajo extra a las trabajadoras de la limpieza del entorno de nuestra facultad.



Fig. 30. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.



Fig. 31. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.



Fig. 32. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.



Fig. 33. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.



Fig. 34. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.



Fig. 35. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

La exposición podría considerarse una segunda parte de este proyecto. Consistió en distribuir por los edificios de nuestra facultad cincuenta de las fotografías que fueron tomadas durante la acción de *Las espigoladoras*. El objetivo de esta “exposición sin permiso” era el de ocupar nuevamente el espacio de la facultad, tal y como lo hicimos con la materia orgánica, pero esta vez con algo menos orgánico (fotografías impresas en papel), de modo que se invirtiera el sentido

del espiguelo, pues habrá fotografías que desaparezcan y otras que se queden, pero las razones de desaparición o permanencia serán distintas en todo caso. Este nuevo material fotográfico (archivo, consecuencia de la performance) podrá ser leído como residuo, como fetiche, como premio, como publicidad, como hecho artístico, como una llamada de atención, como fotografía en blanco y negro, como nada.



Fig. 36. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.



Fig. 37. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.



Fig. 38. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.



Fig. 39. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.



Fig. 40. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

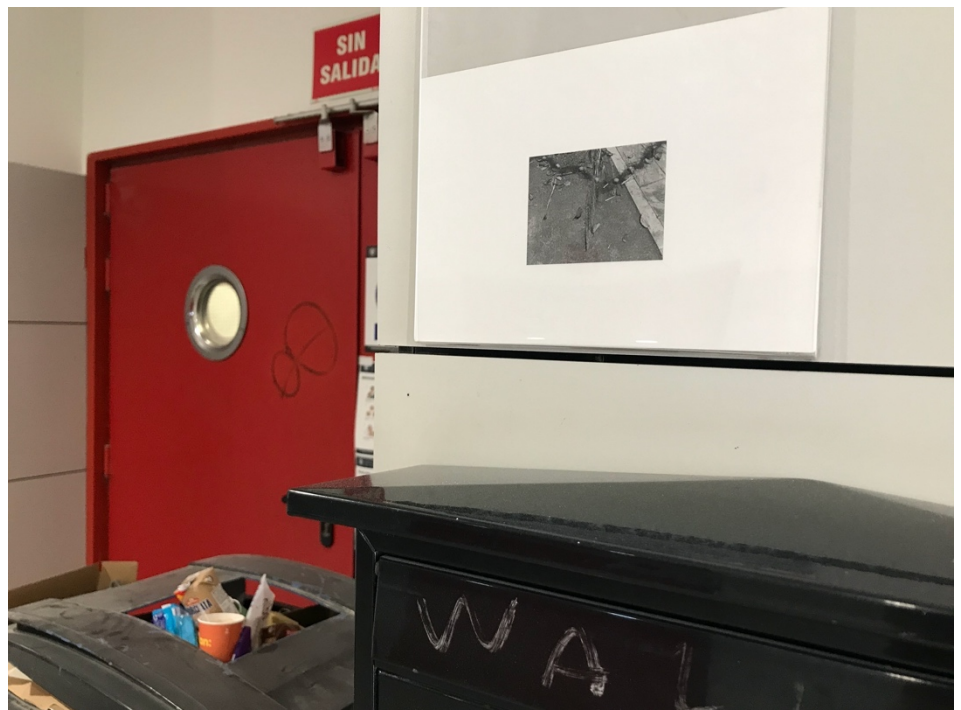


Fig. 41. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.



Fig. 42. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.



Fig. 43. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

7. CONCLUSIONES

Identidades y espacios ha sido un proyecto que ha sufrido muchas modificaciones desde sus inicios, quizás por su naturaleza compleja. Creo que hemos cumplido satisfactoriamente el primer y único objetivo general, que consistía en explorar la idea de “espacialidad disidente” mediante diferentes intervenciones artísticas.

Una metodología de carácter autoetnográfico nos ha posibilitado explorar lo que se nos movía por dentro, para luego tratar de explorar el espacio de ahí fuera. No es casualidad, desde luego, que el espacio elegido para hacerlo sea precisamente la Facultat de Belles Arts de Sant Carles. Este espacio es un lugar muy connotado, imposible de obviar si nos remitimos a los inicios de nuestra creación artística. Sin embargo, creo que quizás hemos sido demasiado críticas con la institución en el marco conceptual de este TFG. Los años que han transcurrido desde que empezamos a estudiar en esta facultad han sido determinantes en nuestra evolución como creadoras y, por supuesto, como personas. Al mismo tiempo, consideramos que esta institución orienta al alumnado hacia un futuro poco realista. Como decía Carlos Correcher, es esa burbuja que te ampara cuando estás dentro, pero nunca más cuando sales. Es por eso por lo que nos urgía la necesidad de enfocar la creación precisamente en los lazos afectivos, poco rentables para el mercado del arte. En la producción artística de este TFG no se han valorado las dinámicas de competitividad o productividad que tanto imperan en la institución Arte.

Ambas acciones han bebido de una sensación imperante de pertenencia (o retorno) a la naturaleza. Creemos que hablar de *l'horta* en este TFG tiene sentido en tanto que las acciones se centran en el perímetro de nuestra universidad, lugar donde siempre se ha encontrado parte de la huerta de València. Nos preocupaba especialmente la pérdida de *l'horta* en la memoria colectiva, por lo que estas acciones han tenido también cierto carácter de homenaje.

Consideramos que fue realmente satisfactoria la participación en las acciones por parte de estudiantes de nuestra facultad. Diferentes personas se unieron de manera espontánea para participar en las acciones, sobre todo en *Las espigoladoras*. Cada persona hizo distintos usos del espacio en cuestión, de manera que la importancia de la libertad en el proceso creativo condicionó el resultado final de las acciones.

El archivo final de las acciones son las fotografías que se tomaron durante el proceso de estas. No obstante, somos conscientes que el archivo de la obra *Las*

espigoladoras tuvo una relevancia mayor que el archivo de *Sistema solar*, pues en *Las espigoladoras* existe una devolución matérica en los edificios de nuestra facultad, en forma de fotografías. Algunas de estas fotografías desaparecieron, pero otras seguirán presentes en nuestra facultad durante mucho tiempo.

El espacio es aquel lugar en el creamos, en el que pensamos, en el que existimos. Creemos que es importante advertir del poder que suscitan los espacios en nosotras, y a su vez tratar de ocuparlo creando nuestras propias redes y estrategias de ayuda, comprensión, amistad, amor. El espacio es nuestro. Hay que ocuparlo.

8. BIBLIOGRAFÍA

Ahmed, Sara (2019). *Fenomenología Queer: Orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Bellaterra. ISBN 978-84-7290-926-7.

Bachelard, Gastón (1975). *La poética del espacio*. 2ª ed. México D.F.: Fondo de cultura económica. ISBN 950-557-354-5.

Berardini, Andrew. (23 de marzo de 2016). How To Be an Unprofessional Artist. *Momus*. Recuperado el 20 de junio de 2021 de <https://momus.ca/how-to-be-an-unprofessional-artist/>

Bolio, José Antonio Paoli. (2013). Husserl y la fenomenología trascendental. *Reencuentro. Análisis de problemas universitarios*, (65), (pp.20-29). Recuperado de: <https://reencuentro.xoc.uam.mx/index.php/reencuentro/article/view/812>

Clément, Gilles. (2007). *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: GGmínima.

Derrida, Jacques. (2009). *¿Cómo no temblar?* Acta Poética, 30-2, pp. 19-34.

Días de cine. (8 de abril de 2019). Agnès Varda (1928-2019) [Vídeo]. RTVE. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/agnes-varda/5127445/>

Espino, Luisa. (2020, 3 de noviembre). Fina Miralles: “Antes que artista soy una mujer de la tierra”. El Cultural. Recuperado de <https://elcultural.com/fina-miralles-antes-que-artista-soy-una-mujer-de-la-tierra>

Ellis, Carolyn; Adams Tony E. y Bochner, Arthur P. (2019). Autoetnografía: un panorama. En: Bénard Calva, Silvia M. Autoetnografía. Una metodología cualitativa. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, (pp. 17-42).

Ferrando, Bartolomé. (2012). *Arte y cotidianidad. Hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Ardora. ISBN: 978-84-88020-47-5.

Fundación Botín. (18 de abril de 2020). Martin Creed: AMIGOS. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wTOG77vSZx0>

Guasch, Anna María. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.

Han, Byung-Chul. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder Editorial. ISBN: 9788425432521

Heerwagen, Judith. (2009). Biophilia, health and Well-being. En Campbell, Lindsay y Wiesen, Anne (Ed.), *Restorative commons: Creating health and well-being through urban landscapes* (pp.39, 57). Delaware: USDA Forest Service

Kaprow, Allan. (2019). *La educación del des-artista*. Madrid: Ardora Ediciones.

La Casa Encendida. (2019). Bobby Baker. Tarros de chutney [Folleto].

Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa. *Jefatura del Estado «BOE» núm. 295*, de 10 de diciembre de 2013. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/pdf/2013/BOE-A-2013-12886-consolidado.pdf>

Página web de Juan Sánchez. [Consulta: 28 abril 2021]. Disponible en: <https://adondelohago.blogspot.com/search/label/Conexiones%20mentales%20%282012%29>.

Rebolledo Bastias, Romina Jacklyn. (2011). *El excavar como un medio para "urbanizar" otros territorios. Un recorrido por las vetas de la memoria de un proceso* (Trabajo Final de Máster). Recuperado de: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12663/el%20excavar%20com%20un%20medio%20para%20urbanizar%20otros%20territorios.%20U.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Santiago Martín de Madrid, María Paula, (2020). *Lugares y relaciones. Michel Foucault y la Heterotopía*. En: Universitat Politècnica de València [vídeo en línea]. Publicado el 7 de julio de 2020 [consulta: abril de 2021]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/147578>.

Sanzo San Martín, Irantzu. (2020). *Hacia una investigación artística sin concepto, ni método, o sobre cómo acariciar una mesa*. *AusArt Journal for Research in Art*. 8 (1), (pp. 129-143). Disponible en: www.ehu.es/ojs/index.php/ausart

Saurí, Carles Àngel. (2021). Carlos Correcher: imágenes deshechas, pintura rápida y samplers noventeros. En: Culturplaza [En línea]. Disponible en: <https://valenciaplaza.com/carlos-correcher-imagenes-deshechas-pintura-rapida-y-samplers-noventeros> [Consulta: 30 abril 2021].

Saurí, Carles Àngel. (2021). Tú me cuidas, yo te cuido: dime mediocre al oído. En: Culturplaza [En línea]. Disponible en: <https://valenciaplaza.com/tu-me-cuidas-yo-te-cuido-dime-mediocre-al-oido> [Consulta: 30 abril 2021].

WordReference [En línea] [Fecha de consulta: 22 abril 2021] Disponible en:
<https://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=straight>.

Zafra, Remedios. (2019). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. 3ª ed. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-6417-5.

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Mapa conceptual sobre la metodología del marco conceptual.

Fig. 2. Mapa conceptual sobre la metodología del marco conceptual. (segunda parte).

Fig. 3. Mapa conceptual sobre la metodología de la producción artística.

Fig. 4. Ahmed, Sara: *Fenomenología Queer: Orientaciones, objetos, otros*, 2019.

Fig. 5. Juan Sánchez: *Nuevos sistemas de recogida de residuos sólidos urbanos*, 2012.

Fig. 6. Zafra, Remedios: *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, 2019.

Fig. 7. *Las mediocre* en una publicación de Instagram de @albertofeijoo.

Fig. 8. Romina Jacklyn Rebolledo Bastias: *El excavar como un medio para "urbanizar" otros territorios. Un recorrido por las vetas de la memoria de un proceso*, 2011.

Fig. 9. Romina Jacklyn Rebolledo Bastias: *El excavar como un medio para "urbanizar" otros territorios. Un recorrido por las vetas de la memoria de un proceso*, 2011.

Fig. 10. Fina Miralles: *Dona arbre*, 1973.

Fig. 11. Fina Miralles: *Natura morta*, 1972.

Fig. 12. Agnès Varda.

Fig. 13. Agnès Varda: *Les glaneurs et la glaneuse*, 2000.

Fig. 14. Bobby Baker.

Fig. 15. Bobby Baker: *Drawing on a (Grand) Mother's Experience*, 2015.

Fig. 16. Martin Creed.

Fig. 17. David Díaz: *Cebollas plastificadas*, 2020.

Fig. 18. David Díaz: *SIMILARITIES*, 2020.

Fig. 19. David Díaz: *Mantel de cosas*, 2020.

Fig. 20. David Díaz: *Sistema solar*, 2020. Vídeo disponible en: <https://vimeo.com/490228796>

Fig. 21. David Díaz: *Sistema solar*, 2020.

Fig. 22. David Díaz: *Sistema solar*, 2020.

Fig. 23. David Díaz: *Sistema solar*, 2020.

Fig. 24. David Díaz: *Sistema solar*, 2020.

Fig. 25. David Díaz: *Sistema solar*, 2020.

Fig. 26. David Díaz: *Sistema solar*, 2020.

Fig. 27. David Díaz: *Sistema solar*, 2020.

Fig. 28. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

Fig. 29. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

Fig. 30. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

Fig. 31. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

Fig. 32. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

Fig. 33. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

Fig. 34. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

Fig. 35. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

Fig. 36. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

Fig. 37. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

Fig. 38. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

Fig. 39. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

Fig. 40. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

Fig. 41. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

Fig. 42. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.

Fig. 43. David Díaz: *Las espigoladoras*, 2021.