

o t r a v e z

**e x p l o r a c i ó n y r e g i s t r o d e l a
r e p e t i c i ó n a t r a v é s d e l a
p r á c t i c a a r t i s t i c a**

r a q u e l á l v a r e z m é n d e z

Una memoria de proyecto de Raquel Álvarez Méndez (up202301694)

Orientadora: Cláudia Amandi

Máster en Artes Plásticas - Escultura. Universidad de Porto



gracias,

a Cláudia Amandi por trazar conmigo el mapa de este viaje.

a Juncal, por ser mi amor repetición.

a mamá y papá. Por todo. Todos los días.

a Ginebra, mi gata, que por lo que sea no leerá estos agradecimientos pero su presencia a la derecha de esta pantalla, es imprescindible. Al resto de mi familia gatuna que me ve desde otro lugar.

a Ángel, por creer en nuestros disparates.

a las amigas que hice aquí, que me recuerdan la importancia de encontrar a alguien que te sostenga.

Resumen

Esta investigación propone una relectura de la repetición como fuerza sensible, política y estructural dentro de la práctica artística de la autora. A través de un diálogo entre teoría filosófica, referencias artísticas y vivencias personales, el texto aborda la reiteración no solo como un recurso formal, sino como una manera de pensar y habitar el tiempo.

Desde esta perspectiva, se desarrollan tres líneas principales: en primer lugar, se analiza cómo la repetición moldea tanto nuestra vida como los procesos creativos; en segundo lugar, se explora el uso del formato diarístico como contenedor flexible, capaz de registrar la estrecha relación entre repetición y tiempo; y por último, se introduce la noción de instrucción como estructura que reemplaza la autoría por una arquitectura de condiciones que activa el hacer.

En conjunto, la investigación hace visible la densidad de lo cotidiano, potencia aquello que suele pasar desapercibido y concibe el arte como un ejercicio de continuidad.

Repetición - Tiempo - Diario - Cotidiano - Instrucción

/ Abstract

This research proposes a rereading of repetition as a sensible, political, and structural force within the author's artistic practice. Through a dialogue between philosophical theory, artistic references, and personal experiences, the text addresses reiteration not only as a formal resource but as a way of thinking and inhabiting time.

From this perspective, three main lines are developed: first, an analysis of how repetition shapes both our lives and creative processes; second, an exploration of the diaristic format as a flexible container capable of registering the close relationship between repetition and time; and finally, the introduction of the notion of instruction as a structure that replaces authorship with an architecture of conditions that activates the act of making.

Taken together, the research makes visible the density of the everyday, amplifies what usually goes unnoticed, and conceives art as an exercise in continuity.

Repetition - Time - Diary - Everyday - Instruction

Índice

Agradecimientos

Resumen / Abstract 4

Palabras clave / Key words 4

Introducción 9

1. La repetición: El vestido perfecto

1.1 La vida como repetición 12

1.2 Fórmulas repetitivas en el arte 19

1.3 Experimentos autorales 22

2. Los diarios: El registro

2.1 Auge del diario en el siglo XX y la muerte del autor 39

2.2 Voces afines 46

2.3 Experimentos autorales 50

3. Las instrucciones: Una arquitectura de condiciones

3.1 Construir una casa 64

3.2 Voces afines 66

3.3 Experimentos autorales 72

4. Conclusiones 80

5. Bibliografía 83

6. Índice de imágenes 86

7. Anexos

7.1 Imágenes de proceso 90

7.2 Exposición 102

Introducción

Este viaje comienza con una observación de mi propia práctica artística. En ella se manifiesta de forma constante la repetición de acciones, gestos, estructuras y decisiones. Pero esta observación no se limita a lo que hago, sino también a cómo miro. Hay en mí una inclinación natural hacia las rutinas y hacia lo cotidiano. En esas repeticiones reconozco una voluntad de permanencia, de perfeccionamiento, de llevar una acción hasta sus límites y volver a escogerla. Frente a la exigencia constante de buscar siempre lo diferente, me interesa afirmar lo que persiste.

Desde ese punto de partida, la investigación reflexiona sobre el concepto de la repetición en nuestras vidas. Cómo funciona, qué aporta, por qué hacemos lo que hacemos y cómo esta cuestión se transporta al arte a través de los denominados “diarios”.

En torno a este tema se despliegan una serie de preguntas que orientan la investigación: ¿de qué manera la repetición se integra en nuestras vidas? ¿Cómo se genera un desplazamiento de significado en aquello que se repite? ¿Es posible repetir y obtener un resultado idéntico? ¿Cuál es el formato artístico capaz de encapsular algo que está en constante transformación y, al mismo tiempo, seguir siendo fiel a su naturaleza mutable? En este recorrido también se explora la figura del autor: ¿quién habla, quién registra, quién decide?

El objetivo central es desvincularse de la idea superficial de lo repetitivo como algo estancado y proponer, desde el arte, dispositivos que permitan encontrar lo extraordinario en lo cotidiano y lo rutinario. Esta reflexión se apoya en un corpus teórico y artístico que ha abordado la repetición desde múltiples enfoques. Entre las referencias destacan las obras filosóficas de Søren Kierkegaard, Gilles Deleuze y Roland Barthes, cuyas ideas sirven como base conceptual. Asimismo, se analizan trabajos de artistas como Bruce Nauman, Susan Morris, Tom Friedman, Sophie Calle, On Kawara, entre muchos otros, que han hecho de lo repetitivo y lo diarístico no solo un método, sino un posicionamiento.

La metodología adoptada combina el análisis teórico con la práctica artística. En cada capítulo se parte de una base conceptual que dialoga con filósofos, pensadores y artistas, para luego trasladar esas ideas a ejemplos prácticos concretos, tanto ajenos como de autoría propia. Se incluyen obras, registros y experimentos personales que permiten observar cómo estas nociones se despliegan de forma sensible, acumulativa o procesual en el acto de crear.

La estructura se divide en tres partes. En la primera, se hace una contextualización del término repetición, partiendo de lo más evidente, la rutina, los hábitos, hasta llegar a un análisis más profundo que muestra cómo la repetición atraviesa categorías como producción y reproducción, norma y desviación, lo orgánico y lo mecánico, para ponerlas en tensión. Y se analizan las diferentes funciones que ejecuta. En la segunda parte, se explora cómo esta repetición puede trasladarse al campo del arte a través de los diarios como formato permeable y abierto a los acontecimientos vivos. El diario se presenta aquí no como documento íntimo, sino como contenedor mutable que da testimonio sin clausurar. En la tercera parte, se analiza el concepto de instrucción como una forma de generar condiciones para que una práctica artística suceda.

Esta investigación propone una manera de entender y de intervenir en el arte que valora la continuidad y el proceso por encima del impacto inmediato. Sugiere prestar atención a los pequeños gestos reiterados, a las transformaciones sutiles que emergen dentro de la repetición y a la experiencia del tiempo cuando el acto creativo se concibe como una práctica en desarrollo constante.

1. La repetición: El vestido perfecto

1.1 La vida como repetición

Para comprender el concepto de repetición, es fundamental analizar sus definiciones básicas y las múltiples dimensiones que abarca. La repetición se define como el acto de volver a hacer algo (acciones, palabras, objetos) y, a su vez, como el resultado de ese acto: la acción, palabra u objeto que ha sido repetido.

Este término está estrechamente entrelazado a los aspectos fundamentales de nuestra vida. La estructura de los días, por ejemplo, es cíclica. Cada jornada comienza y termina, dando paso a la noche, para luego reiniciar el ciclo. Este patrón se manifiesta en sistemas más amplios, como los horarios, las estaciones del año y otros ritmos naturales que estructuran nuestra existencia.

Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que la vida está hecha de repeticiones. Visitamos los mismos lugares, vemos a las mismas personas, hablamos de los mismos temas. Desde esta perspectiva, la repetición puede entenderse como una demostración de amor hacia las acciones que elegimos realizar una y otra vez.

En este sentido, existe una estrecha relación entre identidad y repetición. Como se menciona en *Ámbitos Atómicos*¹: "Entre más repites una conducta, más refuerzas la identidad asociada con dicha conducta. De hecho, la palabra identidad originalmente se deriva de los términos en latín *essentitas*, que significa «ser» o «existir», e *identidem*, que significa «repetidamente». Tu identidad es, literalmente, la repetición del existir". Así, lo que somos se construye a partir de los hábitos y actos que repetimos a lo largo del tiempo, consolidando nuestra esencia en función de nuestras elecciones reiteradas.

¹ Clear, J. (2018). *Hábitos atómicos: Cambios pequeños, resultados extraordinarios*. (p. 53). Diana.

Sin embargo, en muchos casos, el adjetivo “repetitivo” se utiliza con connotaciones negativas, asociándose con la monotonía o la falta de creatividad. Esta percepción peyorativa responde a una obsesión contemporánea con lo nuevo, lo único y lo espectacular. Aunque, esta visión reduce el concepto de repetición y subestima su potencial transformador. Esta investigación busca reivindicar lo repetitivo como una forma de explorar lo íntimo, lo pequeño y lo cercano.

En el Glosario de la Universidad de Chicago² encontramos una vuelta de tuerca clave en esta investigación, que no solo define la repetición desde su relación evidente con los procesos rutinarios humanos y los sistemas cíclicos naturales, sino que se explora como un fenómeno que atraviesa y transforma ciertas categorías que, tradicionalmente, hemos entendido como opuestas. Estas categorías — producción/reproducción, finito/infinito, similitud/alteración, orgánico/mecánico, norma/desviación— no se presentan como términos rígidamente excluyentes, sino como relaciones dinámicas que la repetición pone en movimiento, conectándolas y resignificándolas.

Por ejemplo, en la categoría de producción y reproducción, solemos pensar que producir es crear algo nuevo, mientras que reproducir es simplemente copiar algo ya existente. Sin embargo, la repetición demuestra que estas actividades no son opuestas, sino complementarias. Una reproducción, como la copia de una obra de arte o un texto, no solo duplica el original, sino que también puede recontextualizar lo repetido en un entorno diferente. Así, reproducir también es, en cierto modo, producir.

En cuanto a lo finito e infinito, la repetición actúa como un puente que conecta ambas dimensiones. Aunque parte de un número limitado (finito) de elementos, puede combinarlos en configuraciones ilimitadas (infinito). Esto es especialmente evidente en el lenguaje, donde un conjunto finito de sonidos permite formar un número ilimitado de palabras y oraciones.

De manera similar, en el ámbito de la similitud y alteración, revela su capacidad para equilibrar lo familiar y lo novedoso. Cada repetición puede parecer una copia, pero en realidad es una reinterpretación que aporta singularidad a lo que parece igual. La alteración surge como una necesidad inherente para mantener viva la repetición, renovándola y adaptándola a nuevos contextos.

² Konova, J. (2004). *Repetition*. The University of Chicago: Theories of Media: Keywords Glossary. Recuperado el 10 de diciembre de 2024, de <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/repetition.htm>

La repetición también une lo orgánico y lo mecánico, un ejemplo es el latido del corazón y los mecanismos de un reloj. El latido del corazón, un patrón rítmico esencial para la vida, pertenece al ámbito de lo natural, mientras que el tictac de un reloj mecánico genera un ritmo repetitivo en el ámbito artificial. Además, esta conexión ilustra cómo lo orgánico puede inspirar lo mecánico, ya que muchos sistemas artificiales, como los relojes, han sido diseñados imitando patrones rítmicos naturales.

Asimismo, en la relación entre norma y desviación, la repetición puede desempeñar un papel dual. Por un lado, al repetir algo, se refuerza la norma y se reafirma su autoridad. Por otro, esa misma repetición puede desviarse, introducir variaciones y cuestionar lo establecido, creando alteraciones que subvierten o amplían el significado de lo repetido.

En todas estas categorías, la función de la repetición no es un simple vehículo pasivo para transmitir un contenido fijo e inmutable, sino que se convierte en un medio activo que transforma el significado y lo amplía. A través de movimientos repetitivos, ya sean físicos, intelectuales o creativos, somos capaces de progresar hacia otros lugares y abordar escalas de dificultad más complejas.

Además, entre las diferentes funciones de la repetición podemos observar que el término puede estar asociado a varias tareas específicas que encuadran diferentes situaciones:

Una de ellas es la de *rehacer*, que implica volver atrás para corregir, modificar o ajustar una idea en desarrollo. Este proceso responde a la necesidad de clarificación y refinamiento, permitiendo que los errores o dudas se transformen en oportunidades para mejorar una obra. A través de sucesivas correcciones, la imagen o concepto inicial se va dispersando en múltiples posibilidades, y aunque el objetivo aparente sea encontrar una versión “correcta”, en realidad el proceso creativo se enriquece con los desvíos y variaciones que surgen en el camino.

Otra función de la repetición es la *iteración*, que consiste en repetir una secuencia de operaciones en la que cada nuevo resultado se construye a partir del anterior. A diferencia de rehacer, que está más vinculado con la rectificación, iterar obedece a una intención programada, con un propósito claro de insistir en un procedimiento para desarrollarlo y/o perfeccionarlo.

Sumado a las anteriores, la repetición también cumple la función de *intensificar*. Reforzar una idea a través de la repetición permite consolidarla, hacerla más evidente o potente. En este caso, repetir no implica necesariamente cambio o evolución, sino una insistencia que amplifica un significado o una percepción.

Estas tres tareas —rehacer, iterar e intensificar— comparten un vínculo con la tentativa, ya que todas operan como mecanismos de exploración y refinamiento y se convierten en estrategia para profundizar en una idea³. Sin embargo, en la mayoría de los casos, estas acciones tienden a ser utilizadas en conjunto. Si bien para fines de estudio es relevante caracterizar cada una de ellas, en el proceso cotidiano de hacer y pensar, la separación entre estas tareas tiende a ser tenue y se desarrollan al mismo tiempo.

³ Amandi, C. (2010). *Funções e tarefas do desenho no processo criativo* (Tese de doutoramento). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Si representáramos nuestra vida en una gráfica, la forma más precisa sería una espiral. Esta idea, que Gilles Deleuze aborda de forma más intelectual en *Diferencia y repetición* (1968)⁴, utiliza la espiral como un símbolo de cómo los eventos y las experiencias se repiten, pero nunca de manera idéntica. Cada repetición implica un desplazamiento, una nueva capa de significado o un avance hacia una mayor comprensión. Así, no volvemos exactamente al mismo punto, sino que progresamos, revisitando lo conocido desde una nueva perspectiva.

En este libro, también podemos encontrar respuesta a una pregunta aparentemente simple: ¿Por qué repetimos? Para él, repetimos porque hay algo irreconocible en lo que se repite. No repetimos lo mismo, sino aquello que no se ha agotado en la primera vez. Algo quedó sin vivir del todo, sin comprender, sin asimilar. Repetimos para revelar una diferencia oculta, algo esencial que no se deja representar y que se resiste a ser reducido a lo mismo.

Este papel de la repetición también encuentra respaldo en la neurociencia cognitiva, donde se exploran sus capacidades para consolidar conceptos en la memoria a largo plazo. Cada vez que un estímulo o información se repite, las conexiones entre las neuronas involucradas se fortalecen, lo que facilita una recuperación más rápida y precisa de la información en el futuro. Este proceso no solo optimiza nuestra capacidad de recordar, sino que transforma tareas complejas y conscientes en acciones automáticas con el tiempo⁵.

Un ejemplo claro es el aprendizaje de un pianista. Al principio, el estudiante debe concentrarse intensamente en cada nota, en la posición de sus dedos y en la lectura de la partitura. Sin embargo, con la repetición constante, estos movimientos se internalizan, permitiendo que el músico veterano trascienda la mera ejecución técnica. Ahora puede centrarse en aspectos más profundos, como la interpretación emocional de la pieza o la conexión con otros músicos.

⁴ Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición* (J. R. de la Fuente, Trad.). Ediciones Cátedra. (Texto original de 1968).

⁵ Purves, D. (2001). *Principles of cognitive neuroscience*. Sinauer Associates.

Junto con Deleuze, ya previamente nombrado, numerosos pensadores como Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger han reflexionado sobre el concepto de repetición y sus implicaciones en la existencia humana desde distintas perspectivas. En esta investigación, me detengo especialmente en la propuesta de Søren Kierkegaard en *La repetición* (1843)⁶, donde la repetición se aborda como una experiencia individual y paradójica, planteada a través de una forma literaria e irónica. Más que un concepto abstracto, en Kierkegaard la repetición es una apuesta existencial, un intento de encontrar sentido al volver a vivir algo, sabiendo que nada vuelve igual.

En el inicio del libro, el autor presenta la repetición como una posible alternativa al recuerdo. Plantea la idea de que, a diferencia del acto de rememorar, que tiende a fijar el pasado de manera estática, la repetición podría ofrecer una experiencia liberadora del paso del tiempo.

Para explorar esta idea, realiza un experimento en Berlín, donde intenta recrear situaciones que había vivido años atrás. Su intención era comprobar si era posible repetir las mismas acciones y obtener las mismas sensaciones. Sin embargo, el resultado fue completamente diferente a lo esperado. La experiencia no se repitió de manera idéntica, y las emociones asociadas no fueron las mismas. Esta discrepancia le lleva a cuestionar si una repetición exacta del pasado es realmente posible o si se trata de una ilusión inalcanzable.

⁶ Kierkegaard, S. (2004). *La repetición* (M. A. Núñez, Trad.). Alianza Editorial. (Texto original de 1843).

Volviendo siempre al libro, encontramos una cita fundamental para reflexionar sobre la percepción del paso del tiempo en el ser humano, que dice así: “La esperanza es un vestido nuevo, flamante, sin ningún pliegue ni arruga, pero del que no puedes saber, ya que no te lo has puesto nunca, si te cae o sienta bien. El recuerdo es un vestido desechado que, por muy bello que sea o te parezca, no te puede caer bien, pues ya no corresponde a tu estatura. La repetición es un vestido indestructible que se acomoda perfecta y delicadamente a tu talla” (Kierkegaard, 1843, p. 28.) Aquí, al fin y al cabo, el autor nos habla de futuro, pasado y presente. El futuro es esa esperanza llena de potencial y novedad, pero también cargada de incertidumbre; el pasado es ese recuerdo que tiene valor como experiencia y aprendizaje, pero que no puede guiar nuestras decisiones actuales porque ya hemos cambiado; y la repetición es ese presente, ese vestido que siempre nos queda perfecto porque integra el pasado en el ahora sin intentar ser algo completamente nuevo.

A partir de este fracaso, Kierkegaard comprende que la búsqueda de una repetición idéntica conduce inevitablemente a la frustración. Entiende que las experiencias son irrepetibles en su forma original, y tratar de aferrarse a ellas solo genera insatisfacción. Esta revelación marca un punto de inflexión en su concepción de la repetición que es clave para esta investigación: ya no se trata de recrear el pasado, sino de reinterpretarlo. La repetición, en este nuevo sentido, no está anclada en la nostalgia o en la reproducción mecánica de lo que fue, sino en un proceso que permite enfrentar el presente con una nueva perspectiva. Ya no se relaciona con la mera copia del pasado, sino con la posibilidad de cambio.

1.2 Fórmulas repetitivas en el arte

En el arte que me conmueve, independientemente del género, hay un denominador común. Despiertan la alentadora sensación de que, en otras circunstancias, podrían haber sido pensadas por mí. Es decir, esta parece desarrollarse en una realidad de reconocimiento mutuo entre ella y yo, como un eco de mi propia experiencia en la historia que narra o en los elementos que la componen. Parecen surgir de una especie de fórmula donde todo se siente fácil, aunque no necesariamente lo sea. Nacen de una alienación particular del artista, que siente una necesidad urgente de contar algo.

Este tipo de obras no buscan impresionar mediante un golpe espectacularizante o efectista, como podría observarse en grandes producciones de Hollywood en el ámbito cinematográfico o en las esculturas monumentales de artistas como Jeff Koons (1945). En contraste, ponen en valor lo cotidiano, destacando que no es necesario llevar una vida extraordinaria para crear algo. Estas obras proponen que lo ordinario, cuando es mirado con atención y sensibilidad, puede transformarse en algo extraordinario.

Pienso, como ejemplo de esto, en la obra *Bouncing in the Corner* (1968) de Bruce Nauman (1941), un autorretrato en el que rebota sobre las paredes en una esquina, creando una sensación de desespero y agotamiento. **(Figura 1)**



Figura 1. Bruce Nauman. *Bouncing in the Corner* (1968).
Vídeo (blanco y negro). Duración: 60'.

Como ya se ha comentado, la repetición es un concepto intrínsecamente ligado a la vida, y a continuación, de esta forma recorreremos otras dos obras que ejemplifican cómo esto se traslada al arte, y cómo la relación de la repetición con la transformación y el paso del tiempo, permite situar el día a día y los procesos creativos en el núcleo de cada proyecto.

Un ejemplo es *I Got Up* (1968-79), una obra metódica y sistemática, del artista japonés On Kawara (1932-2014) que forma parte de una trilogía más amplia conocida como *Today Series*, junto con las obras *Date Paintings* (en la que pintaba la fecha del día en diferentes idiomas) y *I Went* (donde registraba sus recorridos diarios en mapas). (Figura 2)

La obra consistía en el envío diario de dos postales a diferentes destinatarios. Estas postales contenían: El mensaje, “I GOT UP AT [HORA EXACTA]”, el matasellos con la fecha y el lugar, y una fotografía o imagen impresa en la postal, que variaba según la ciudad donde estuviera Kawara. Este proceso funcionaba como una forma de marcar el tiempo y poner de relieve cómo pequeñas variaciones (cambio de hora, lugar) reflejan los desplazamientos y las circunstancias de su vida.

Además, las postales de Kawara son una declaración pública de presencia, un testimonio de la continuidad de la vida a través de un gesto repetitivo no registraba únicamente su despertar, sino su “levantamiento”. Levantarse es tanto un acto físico como un símbolo existencial, un esfuerzo consciente, una afirmación de la vida.

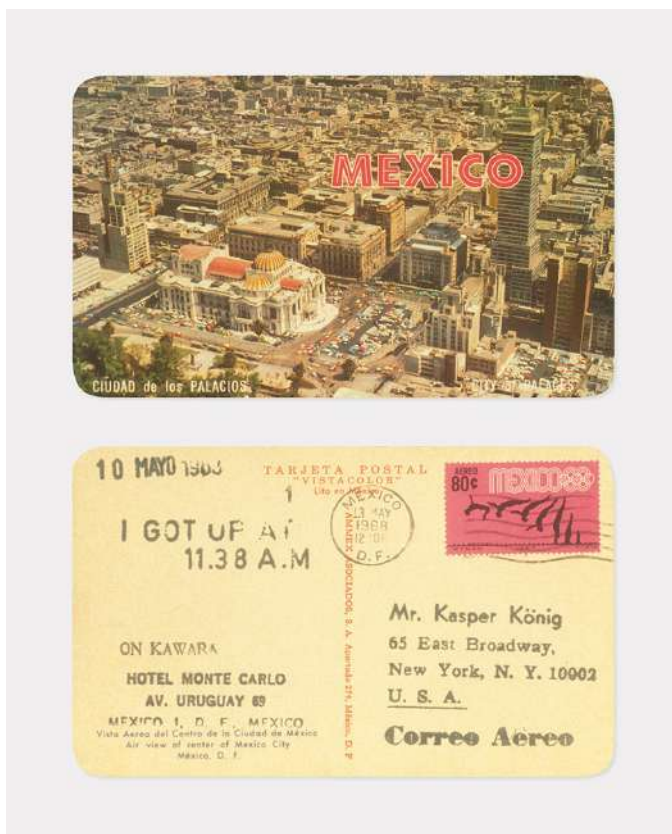


Figura 2. On Kawara. *I got up* (1968-79).
Impresiones fotomecánicas. 8,3 x 14,0 cm
(cada una).

Otra demostración, la encontramos en la película *Volveréis* (2024) de Jonás Trueba (1981)(Figura 3). Este director acostumbra a usar el concepto de repetición en su manera de trabajar, si investigamos un poco sobre su filmografía vemos que cuenta continuamente con los mismos actores y mantiene al equipo técnico que lo ha acompañado desde su primer largometraje. *Volveréis*, estrenada en 2024 narra los últimos días de verano de una pareja, Ale y Alex (donde ya se intuye ese interés por la repetición) interpretados por Itsaso Arana y Vito Sanz. Tras pasar años juntos, los protagonistas toman la decisión de separarse. Sin embargo, en lugar de vivir esa ruptura como algo doloroso o dramático, deciden organizar una fiesta para celebrar su separación.

La película trata el amor repetición, una cuestión abordada también por Kierkegaard, en la que el verdadero amor no se desvanece con el tiempo sino que se fortalece con la iteración de gestos, palabras y acciones. Podemos ver como la historia pone énfasis en la rutina y en los patrones de comportamiento que se forman en las relaciones largas. Destaca las pequeñas dinámicas cotidianas entre los protagonistas, dedicando espacio narrativo a momentos ordinarios como las conversaciones en casa o las miradas que comparten.

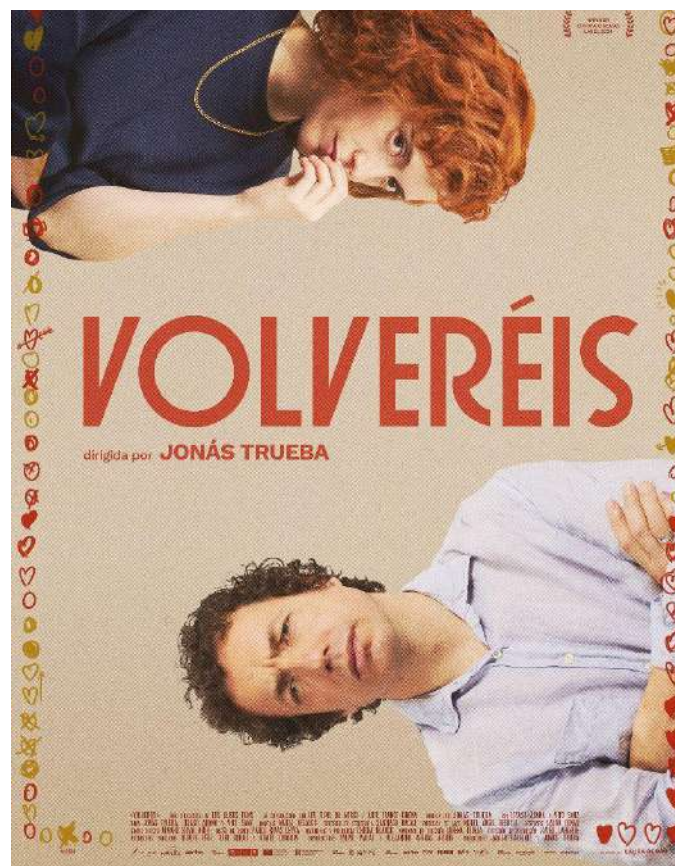


Figura 3. Jonás Trueba. *Volveréis* (2024). Largometraje digital (color). Duración: 114’.

La repetición funciona como elemento clave en la película, se refleja en situaciones como los preparativos para la fiesta o las interacciones con sus familiares y amigos, donde comunican su decisión de separarse utilizando siempre la misma frase: “Nos vamos a separar, pero estamos bien.” Sin embargo, la respuesta que reciben varía significativamente en cada caso, dependiendo de quién sea el interlocutor.

Otro aspecto especialmente interesante a destacar que ocurre en esta película es cómo la repetición tiene el poder de generar una sensación de absurdo. Algo similar ocurre cuando repetimos muchas veces una misma palabra, esta empieza a perder su significado original hasta sonar extraña o vacía.

1.3 Experimentos autorales

La repetición ha sido una constante en mi trabajo, incluso antes de que yo fuera plenamente consciente de su presencia. Al mirar hacia atrás, encuentro pequeños indicios que revelan que este interés ya estaba latente mucho antes de que pudiera nombrarlo.

Recuerdo, por ejemplo, que cuando salió *High School Musical 2*, mi padre la descargó en un pendrive y durante semanas repetí en bucle el mismo fragmento de la película. La escena en la que cantaban *Everyday*. Me sabía el minuto exacto y lo reproducía una y otra vez antes de comenzar mi día. Creo que algo parecido le pasaba al camarero de una cafetería cerca de mi casa, a la que solíamos ir con frecuencia. Un día nos confesó que todas las noches veía la primera película de *Avatar* antes de dormir.

También observo gestos repetitivos en mi entorno que me resultan entrañables, como por ejemplo el hábito de mi madre cada vez que va a la peluquería. Siempre, sin excepción, rompe el hielo diciendo: “Qué difícil me parece cortar el pelo”. Es su forma natural de iniciar conversación con la peluquera. No importa cuántas veces haya ido antes o cuán familiar sea el ambiente, esa frase siempre aparece.

Ya en la adultez, la repetición siguió manifestándose en hábitos cotidianos. Uno de ellos es guardar las pelotas de papel de aluminio que le construyo a mi gata, con las que juega diariamente. Cada vez que no encuentro una, improviso otra, y luego, inevitablemente, descubro varias acumuladas debajo de la cama. **(Figura 4)**



Figura 4. Juguetes

Sin embargo, al escribir esta investigación me di cuenta de que mi interés por la repetición dejó de ser algo casual y se intensificó de una manera más consciente. Rosa Montero en *El peligro de estar cuerda* habla de los “fantasmas” de los escritores⁷. Detalles y temas que se repiten en sus obras sin que ellos lo adviertan, como si el inconsciente los colara por la puerta de atrás. Estos fantasmas funcionan como sueños despiertos, elementos que insisten incluso cuando uno cree haberlos desterrado. En mi caso, la repetición operaba de esa manera, aparecía sin previo aviso, se colaba en mis decisiones formales y temáticas.

Tras acabar el bachillerato, los primeros estudios que elegí fueron en realización audiovisual, y creo que mi fascinación por la imagen en movimiento y esta formación han influido directamente en mi interés por la repetición.

Cuando analizamos un video desde una perspectiva técnica, vemos que en realidad se trata de una sucesión de imágenes estáticas que, organizadas de cierta manera, crean la ilusión de movimiento. La relación entre estos fragmentos, no sólo da forma a una secuencia visual, sino que también, genera un significado nuevo. Al combinarlos con otras imágenes, se construye un contexto que puede transformar completamente la interpretación de la escena.

⁷ Montero, R. (2022). *El peligro de estar cuerda* (pp. 56-58). Alfaguara.

Este concepto se entiende muy bien a través de un experimento que conocí en mi primer año de estudios: el *Efecto Kuleshov*. Descubierta por el cineasta ruso Lev Kuleshov (1899-1970) en la década de 1910, este fenómeno demuestra cómo el montaje y la edición pueden modificar la percepción emocional o narrativa de una escena. **(Figura 5)**

En su experimento, Kuleshov presentó una toma de un actor con una expresión neutra, seguida de diferentes imágenes: un plato de sopa, una niña en un ataúd y una mujer acostada en un sofá. A pesar de que el rostro del actor no cambiaba, los espectadores interpretan emociones distintas según la imagen que aparecía después: hambre frente al plato de sopa, tristeza frente al ataúd y deseo frente a la mujer.

Este experimento demuestra que el significado de una imagen no es absoluto, sino que depende del contexto en el que se inserta. Y, en cierta forma, esa es la razón por la que la repetición me interesa tanto, aunque un mismo elemento se repita, su significado puede transformarse con cada nueva combinación.



Figura 5. Lev Kuleshov. *Efecto Kuleshov* (1910).



Figuras 6 y 7. Raquel Álvarez. *El día que nos besamos en plaza América* (2021).
Videoarte en Super 8. Duración: 1.43' (en bucle).

En 2021, después de la cuarentena, realicé un pequeño vídeo titulado *El día que nos besamos en Plaza América*. Esta pieza, grabada en super 8, repetía imágenes de besos entre personas de mi entorno, como una forma de capturar el afecto, un bienpreciado en medio del contexto social que vivíamos. Durante la cuarentena, las series y las películas se convirtieron en el único medio a través del cual podíamos experimentar afecto, aunque fuera de manera virtual, a través de una pantalla y en 2D.

Este entorno tan peculiar me inspiró a utilizar el vídeo como una forma de reproducir y explorar esos momentos de conectar con el otro. Además, elegí el formato super 8 por su estética particular, que produce una sensación de ensoñación. La textura y los colores de este formato, con su característica suavidad y desvanecimiento, ofrecen una visión que parece suspendida en el tiempo, como si los recuerdos representados fueran algo difuso y etéreo, propio de un sueño lejano.

Un detalle interesante de esta pieza es que el metraje resultó desenfocado debido a un error en la cámara con la que grabé. Sin embargo, ese error jugó a mi favor, ya que los cuerpos entrelazados y desenfocados transmitían la sensación de que la identidad estaba borrosa, difusa, casi intangible, como si la conexión emocional que se muestra en el video fuera algo que, en el contexto de la pandemia, se volvía efímero y poco claro. **(Figura 6 y 7)**

Posteriormente, en *A la vera vera*, llevé a cabo un experimento durante un fin de semana en una casa de campo donde mi familia y yo solemos pasar los veranos. Me cautivó una imagen concreta: la ventana del salón y su vista hacia los árboles, que cambiaban de color según la luz del día. Decidí fotografiar esa escena cada dos horas durante un día entero, con el objetivo de captar la transición lumínica que el tiempo imprimía sobre el espacio. Al igual que en mi obra anterior, utilicé el formato super 8, pero en este caso, elegí capturar fotogramas únicos en vez de un vídeo. Mi intención era que la transformación de un fotograma a otro, ese espacio de tiempo entre las imágenes, fuera algo que el espectador tuviera que imaginar. Al no haber un movimiento continuo, la percepción del cambio se vuelve más subjetiva, más lenta, y depende de la capacidad de cada quien para llenar ese vacío temporal entre una imagen y la siguiente. **(Figuras 8 y 9)**



Figura 8. Raquel Álvarez. *A la vera vera* (2023).

Serie de 7 fotogramas en Super 8. Impresiones sobre papel Smooth 240 gr.
18 x 25 cm (cada fotograma) 18 x 195 cm (total de la obra).

Figura 9. Raquel Álvarez. Fotogramas que componen *A la vera vera* (2023).



Un trabajo más reciente es *Pertenencias* (2025). Este fue concebido como una respuesta a una autopregunta: ¿qué cosas suelo llevar conmigo? (**Figuras 10, 11 y 12**).

La idea surgió al darme cuenta de que, cada día, dedicaba al menos un momento a reflexionar sobre las actividades planeadas para la jornada y, en consecuencia, sobre los objetos que necesitaría para afrontarlas con éxito. Una vez tomadas esas decisiones, procedía a reunir los artículos seleccionados.

Para responder a esta pregunta, comencé a realizar un registro diario de los objetos que llevaba conmigo. Sin embargo, establecí ciertas restricciones: no incluiría prendas de ropa ni accesorios que tuviera puestos, salvo que se encontraran guardados dentro de un bolso, mochila o maleta. Tampoco consideraría estos contenedores, sino únicamente los objetos que transportaba dentro de ellos o en los bolsillos de mi ropa.

Los objetos diarios eran escritos sobre hojas de papel vegetal, y al siguiente día superponía una nueva hoja sobre la anterior, repitiendo este proceso durante toda una semana. El resultado era un registro en el que los objetos del primer día se desdibujaban, mientras que los más recientes se mantenían claros. Esta elección de material no fue casual, ya que me interesaba la idea de que un día no se superpusiera completamente al anterior.

Quería que en cada nueva capa quedaran rastros de lo vivido, que los objetos de cada jornada no se borraran por completo, sino que quedaran parcialmente visibles, como una superposición de memorias. Este desvanecimiento no solo aludía al paso del tiempo, sino también al olvido. Algunos recuerdos se desvanecen mientras que otros, más cercanos, permanecen más nítidos en nuestra memoria.

Aquí, el acto de repetir no busca encontrar un modelo perfecto, más bien insiste, se acumula, y en esa acumulación hace visible una lógica íntima del presente, lo que elijo llevar cada día revela una parte de lo que soy, de lo que me preocupa o me define.

A partir de los primeros resultados, surgieron nuevas preguntas que me intrigaban: ¿cuántos objetos en total llevaba conmigo? ¿Cuáles solían acompañarse entre sí? Esto me llevó a calcular esos datos e incorporarlos como parte integral de la obra.

Un aspecto particularmente interesante que descubrí durante este proceso fue el significado de las asociaciones de objetos. Por ejemplo, al registrar un ordenador, un cargador y una libreta, podía deducir que probablemente había estado trabajando ese día. En contraste, los días en los que llevaba un conjunto muy numeroso de objetos solían indicar algún traslado prolongado.

UNDA BOLSO CALCETINES LIBRO
 LA BUSQUEDA DEL INTERLOC
 TUTOR DE CARMEN MARTIN GAITE
 CONJUNTO DE CHANDAL NEGRO
 CINTURON CORBATA VERDE KO
 SA Y NEGRA DE ROMBOS CAMI
 SETA DE MANGA LARGA CONEL
 HOMBRO DESCUBIERTO COLOR
 BEIGE PIJAMA COMPUESTO P
 OR UNA CAMISETA GRANDE DE
 RAYAS AZUL Y UN PANTALON
 NARANJA BUTANO LIBRETA
 ESTUCHE AGENDA CARGADOR
 DE TABLET CARGADOR DE MOV
 IL CARGADOR DE ORDENADOR
 ORDENADOR MOVIL CARTERA LL
 AVES DE CASA CASCOS DE MUSICA
 A BOTELLA DE AGUA VACATA
 BLET LIBRETA CARPETA PINZA
 PAPELES ESTUCHE CAR
 AGENDA CAC

RESUMEN DE DATOS		DÍA	MES
		18-24	NOV
TOTAL DE OBJETOS		167	
5 MÁS FRECUENTES	5 MENOS FRECUENTES		
CARTERA	CAJA DE PELI SUPER 8		
LLAVES DE CASA	CARTILLA DEL VETERINARIO		
MÓVIL	GORRA NEGRA		
CASCOS DE MÚSICA	TICKET DEL CINE		
	PAQUETE DE TAPALMS		
SUELEN IR JUNTOS	CARTERA, MÓVIL, LLAVES DE CASA CASCOS DE MÚSICA Y MÓVIL TUTTER Y SERVILLETA		

Figuras 11 y 12. Raquel Álvarez. Fragmentos de *Pertenencias* (2025).

Otro trabajo que llevé a cabo fue *Sin título* (**Figura 13**). Esta, partió de una frase que todos hemos escuchado numerosas veces: “tropezar con la misma piedra”. Pensé en esos errores que se repiten una y otra vez, que adoptan formas distintas, pero que siempre parecen partir de un mismo núcleo. Un conflicto que no se agota, que muta, pero insiste. La pieza reflexiona sobre el fallo, pero no desde la lógica de superarlo o atravesarlo, sino desde la necesidad de detenerse, de habitar por un momento ese lugar incómodo, sin resolverlo.

Ese conflicto persistente, ese “mismo error” que regresa con otros rostros, encuentra su equivalencia en la forma de una piedra recogida en la orilla del mar, en mi ciudad natal. A lo largo del proceso, comencé a reproducirla en distintos materiales, permitiendo que esa misma forma se encarnara en materias que la transformaban por completo.



Figuras 13. Raquel Álvarez. *Sin título* (2025).
Serie multimaterial en proceso.

Desde ahí, la obra empezó a tomar cuerpo y se vinculó con la visión del fracaso según Samuel Beckett (1906). En su libro *Rumbo a peor* (1983)⁸, aparece la conocida frase: “Fail better”. Pero el autor no la plantea como una promesa de mejora o éxito futuro, sino como una aceptación lúcida de que el fracaso es inevitable, y que lo único que cambia es la manera de fracasar. Cada vez más refinada, más consciente. Para él, el fracaso revela los límites del lenguaje, de la expresión y de la existencia. Crear es enfrentarse a la imposibilidad de decirlo todo. Sin embargo, es precisamente ahí donde el arte cobra sentido, al evidenciar sus propias limitaciones.

Esa tensión entre el intento y el límite también cobra relevancia en esta propuesta. Me interesa observar cómo el cambio de material transforma no sólo las propiedades físicas del objeto, sino también su lectura simbólica y emocional. Una piedra, en su estado natural, transmite peso, dureza, resistencia. Cualidades asociadas a la permanencia, a lo inamovible. Sin embargo, al reproducirla en cera, por ejemplo, todo eso se desvanece. La materia se vuelve blanda, maleable, casi vulnerable. Lo que queda es únicamente su silueta, como una huella sin cuerpo. **(Figura 14)**

Cada repetición mantiene el contorno, pero modifica el contenido material, y con ello altera su sentido. Lo que se repite nunca es idéntico, es precisamente dentro de lo que parece igual donde se inscribe la diferencia.

En este sentido, el molde adquiere un valor particular. Conserva la memoria de la forma original, pero también contiene todas las posibilidades futuras. Tiene en sí tanto el pasado como el porvenir. Es archivo y, al mismo tiempo, promesa. **(Figura 15)**

Así, esta piedra multiplicada no busca consolidarse como forma, sino desplegarse como posibilidad. Cada versión fracasa en ser la anterior, y en ese fracaso se abre el sentido.

⁸ Beckett, S. (1983). *Rumbo a peor* (A. Ortiz, Trad.). Tusquets Editores.



Figuras 14. Raquel Álvarez. Fragmentos de *Sin título* (2025).
Piedra, cera y vidrio.



Figuras 15. Raquel Álvarez. Molde de *Sin título* (2025).

Otra de las obras, y con la que este capítulo llega a su fin, es *¡SALTA!*. Un proyecto que comenzó mientras jugaba con mi gata en el salón, utilizando uno de esos juguetes rudimentarios formados por un palo y una cuerda que, en sus versiones más elaboradas, terminan en un objeto llamativo que activa su instinto cazador. Cada vez que yo colocaba el juguete a distintas alturas y ella saltaba con entusiasmo para atraparlo. Me fascinaba cómo se entregaba por completo al juego, cada salto era una mezcla de deseo, cálculo y riesgo, y en cada intento parecía superar un poco más las marcas anteriores.

Para seguir ese proceso, coloqué una cinta métrica en la pared y fui señalando hasta dónde llegaba en cada ocasión. Poco después, comencé a fotografiar esos momentos, capturando su cuerpo suspendido en el aire en el punto más alto de cada intento. **(Figura 16)**

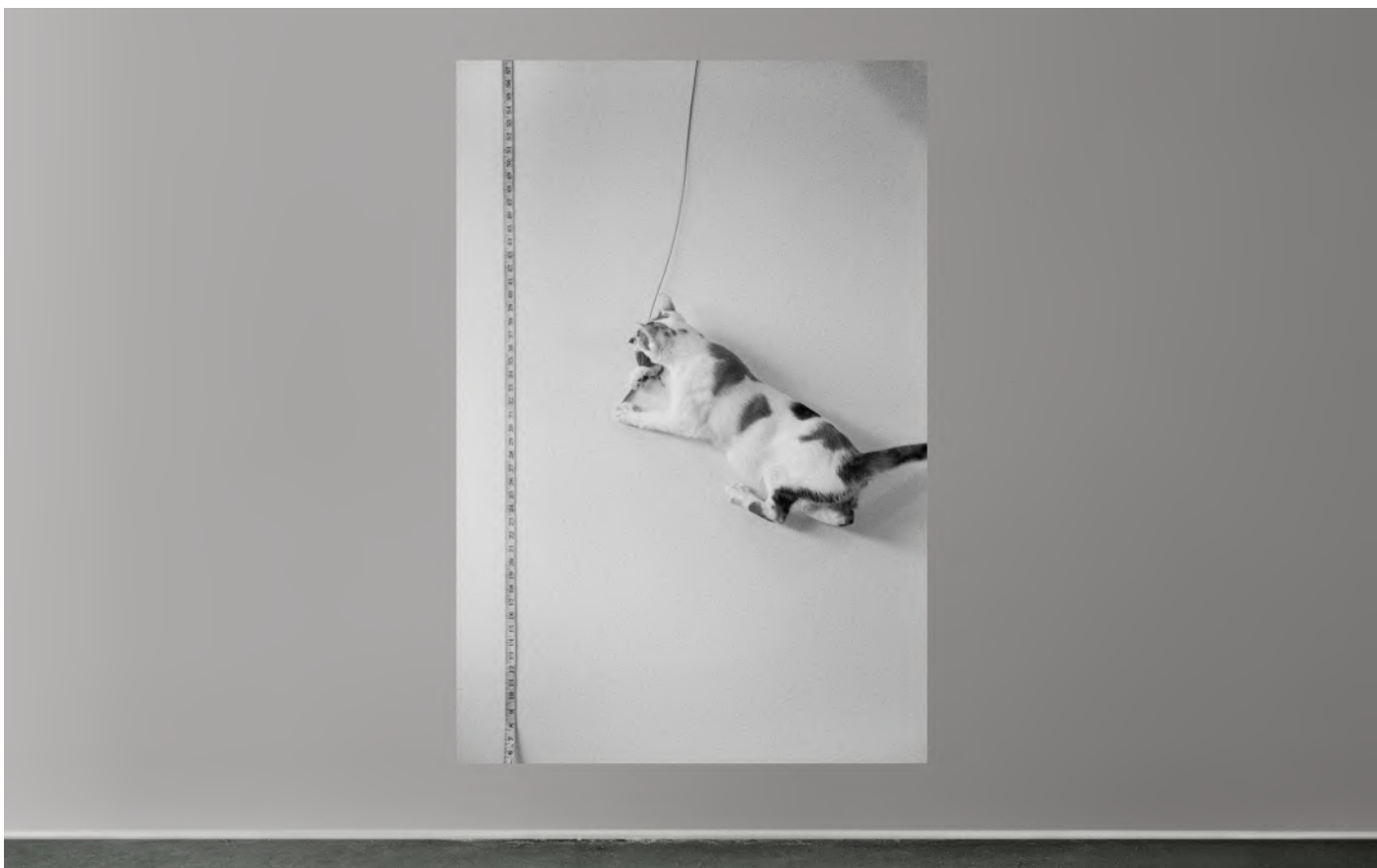
El proyecto se desarrolló lentamente, durante varias semanas, siempre respetando sus tiempos y ritmos. La pausa y la espera fueron esenciales, pues era ella quien marcaba el compás del juego.

A partir de esta experiencia comprendí que lo que me interesaba no era solo el juego, sino cómo ese juego encarnaba una repetición, la del cuerpo que prueba, fracasa, ajusta y vuelve a intentar.

De esta reflexión nació este proyecto compuesto por dos formatos que dialogan entre sí, ambos presentados a tamaño real, respetando fielmente las medidas recogidas durante el proceso. Por un lado, un vídeo formado por 80 fotogramas que capturan los saltos de manera secuencial, similar a una “foto finish” en las carreras, donde se registra con precisión el momento exacto en que un corredor cruza la meta para determinar quién fue el más rápido. Por otro, una serie de marcas sobre la pared, inspiradas en aquellas que nuestros padres hacían en las paredes para medir cuánto habíamos crecido, que traducen visualmente esas imágenes en un registro simbólico. Mientras las imágenes reflejan el movimiento detenido, las marcas condensan ese tiempo en vestigios concretos, como si cada intento dejara una memoria palpable en el espacio. **(Figuras 17 y 18)**



Figuras 16. Raquel Álvarez. Fotogramas de *¡SALTA!* (2025).



Figuras 17 y 18. Raquel Álvarez. *¡SALTA!* (2025).
Proyección de 80 fotografías. 150 x 80 cm.
Grafito sobre pared. 150 x 300 cm.

2. Los diarios: El registro

2.1 Introducción: Auge del diario en el siglo XX y la muerte del autor

En el capítulo anterior exploramos cómo la repetición forma parte de nuestra vida cotidiana, examinamos sus posibilidades y analizamos algunos ejemplos de cómo estas repeticiones han sido llevadas al arte. Fue precisamente al observar estos registros cuando comenzaron a aparecer las pistas que nos llevan al tema de este capítulo, en el que se presenta el concepto de diario y se propone como una herramienta flexible y versátil para capturar la naturaleza mutable y fragmentaria de la repetición.

Para introducir este término, es necesario primero desprendernos de la idea del diario únicamente vinculada a una libreta y comprenderlo como un medio abierto a múltiples formatos. Existen numerosos tipos de diarios dependiendo de su funcionalidad: bitácora (registro de navegación con detalles del viaje), cuaderno de campo (anotaciones de observaciones en investigaciones o exploraciones), agenda (planificación de tareas, eventos y compromisos), álbum (recolección de imágenes, recuerdos o recortes), correspondencia (intercambio de cartas), diario de viaje (relato de experiencias, impresiones y anécdotas durante un viaje), blog (diario digital donde se comparten reflexiones, información o historias) o atlas (recolección visual y conceptual de materiales organizados sin una estructura lineal, que permite establecer relaciones abiertas entre elementos).

Más allá de estas categorías convencionales, existen otros formatos que nos acompañan en la cotidianidad y funcionan como testigos de nuestra continuidad. Entre ellos están los dibujos automáticos que garabateamos en un papel mientras hablamos por teléfono (*doodles*)⁹, las listas de la compra anotadas en el móvil, los números de teléfono u horarios escritos en la esquina de una hoja, las pizarras familiares donde se dejan mensajes y recordatorios, o cualquier otro registro espontáneo que surge de nuestras necesidades diarias.

En el proceso creativo, también son habituales las “paredes de trabajo”. Estas son superficies que el artista utiliza como espacio de observación, donde reúne durante un tiempo materiales diversos —dibujos, recortes, textos, objetos— sin un orden fijo, que funcionan como mapas visuales en constante transformación. Al estar colocadas a una altura que favorece una visión de conjunto, facilitan una lectura amplia y relacional, en la que el sentido se construye a partir de la asociación, la comparación y el desplazamiento de los elementos.

Estas paredes no siguen una secuencia lineal y permanecen siempre visibles, lo que permite establecer conexiones y puntos de vista en cualquier momento del proceso. Al reflexionar sobre estas superficies se revela su valor no solo dentro del flujo cotidiano de trabajo, sino también como formas finales con sentido propio.

Son adaptables a diferentes contextos de creación, investigación o documentación. No es casual que estructuras similares se utilicen, por ejemplo, en el ámbito de la investigación criminal, donde las paredes permiten visualizar conexiones entre evidencias y construir hipótesis a partir de la disposición visual de la información¹⁰.

⁹ Gombrich, E. H. (1999). *The uses of images: Studies in the social function of art and visual communication* (pp. 212–225). Phaidon Press.

¹⁰ Amandi, C. y Almeida, P. (2020). *Andar sem sair do sítio: A parede de trabalho como espaço de navegação gráfica*. PSIAX, 2.ª série, n.º 4.

En el ámbito artístico, encontramos infinidad de artistas que crean sus propias normas en la forma en que manipulan o crean estos contenedores. Un ejemplo de esto es *Writing Diary with Water* del artista Song Dong (**Figura 19**), una obra en la que el artista escribía diariamente con agua sobre una piedra, sabiendo que cada trazo desaparecería en pocos minutos.

Este tipo de registros también pone en evidencia un giro fundamental en la manera en que se entiende el proceso artístico. El diario deja de ser simplemente una práctica privada y se convierte en una forma de intervención que hace visible lo cotidiano como territorio de creación. La acumulación, la fragmentación y la repetición ya no se ven como elementos menores o personales, sino como modos válidos de enfrentarse a una realidad en transformación. En este sentido, el proceso, más que el resultado, se vuelve protagonista, revelando una voluntad de transgredir las estructuras narrativas fijas y de cuestionar los marcos institucionales del arte.

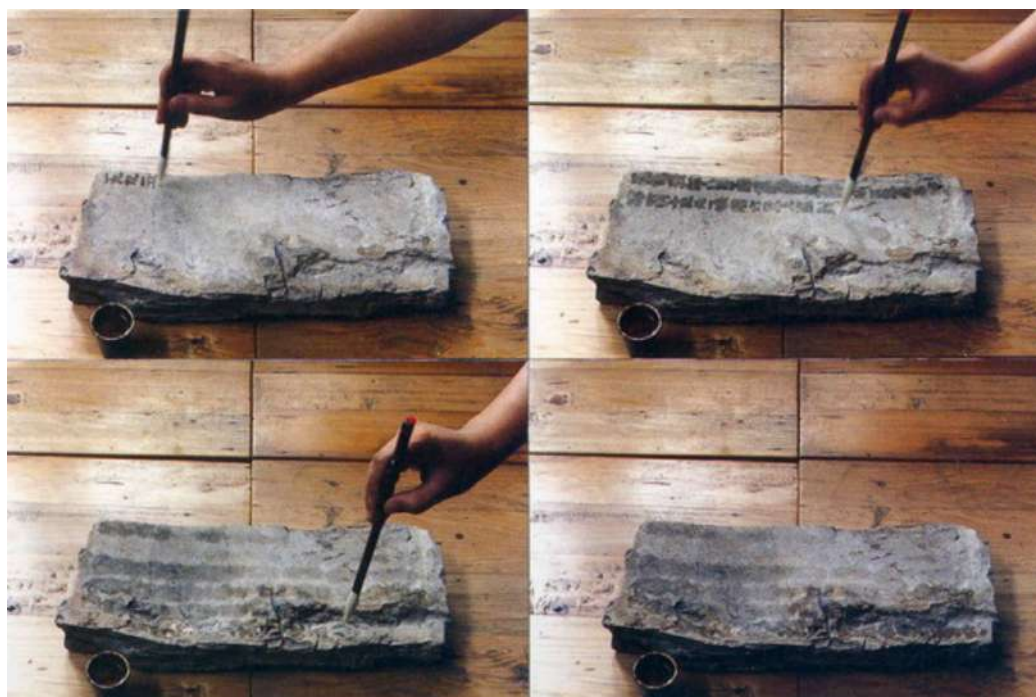


Figura 19. Song Dong. *Writing Diary With Water* (1995).
Impresiones cromogénicas. 44 x 64 cm.

A comienzos del siglo XX, en un contexto marcado por transformaciones profundas —las secuelas de la Primera Guerra Mundial, la redefinición del papel de la mujer, el avance de la industrialización y la crisis de los modelos tradicionales de autoría—, el arte se vio cuestionado por prácticas de vanguardia que introdujeron el azar y las contingencias de la vida cotidiana, como la escritura automática y el cadáver exquisito, que exploraban el subconsciente y la creación colectiva. En este contexto, el uso del diario comenzó a tomar una nueva forma, transformándose en una herramienta de exploración tanto artística como literaria.¹¹

Un ejemplo de esta transformación se encuentra en *Retrato del artista adolescente* (1916)¹² de James Joyce (1882-1941), que concluye con una serie de entradas de diario. Según Michael Levenson (1951), académico especializado en modernismo literario, este uso del diario no implica un retorno a la expresión personal de un “yo” estable, sino todo lo contrario. El sujeto diarístico queda a la deriva¹³. A diferencia de la autobiografía o las memorias, que se escriben desde una perspectiva fija, el diario está en constante cambio, su visión retrospectiva caduca rápidamente, y cada nueva entrada supone una revisión del pasado. Así, el diario se convierte en un proceso continuo de autocorrección y autorrevisión.

¹¹ Aunque esta investigación se centra en la evolución del diario a partir del siglo XX, es pertinente señalar antecedentes que ayudan a comprender su surgimiento como espacio de exploración individual. Durante la Edad Media, los artistas trabajaban con “libros patrón” que circulaban entre talleres y ofrecían modelos estandarizados, lo que limitaba la expresión personal (Tolnay, 1972). Este esquema empieza a cambiar en el Renacimiento, cuando artistas como Pisanello comienzan a dibujar a partir de la observación directa, marcando un giro hacia la mirada propia (Ames-Lewis, 1981). Con Leonardo da Vinci, este cambio se profundiza, sus códigos reúnen observaciones científicas, estudios anatómicos e ideas técnicas, muchas veces escritas en espejo para proteger su pensamiento.

Ames-Lewis, F. (1981). *Drawing in Early Renaissance Italy* (pp. 77-79). Yale University Press.

Tolnay, C. (1972). *History and Technique of Old Master Drawings* (pp. 3-4). Hacker Art Books.

¹² Joyce, J. (1916). *Retrato del artista adolescente*. Alianza Editorial.

¹³ Levenson, M. (1985). *Stephen's Diary in Joyce's Portrait—The Shape of Life*. ELH, 52(4), 1017-1035. Recuperado el 10 de febrero de 2025, de <https://www.jstor.org/stable/3039476?origin=crossref>.

Otro precedente clave en la modalidad diarística se encuentra en la escritura surrealista. En *Surrealist Precipitates: Shadows Don't Cast Shadows* (1994)¹⁴, Denis Hollier (1942) sostiene que la escritura autobiográfica surrealista no buscaba reafirmar un yo autorial, sino más bien desmantelarlo. Para Hollier, el diario en manos del surrealismo se convierte en una búsqueda de rastros, un equivalente literario de la sombra en la pintura: un indicio que despoja a la obra de su estabilidad y virtualidad.

Esta perspectiva se manifiesta en *Nadja* (1928)¹⁵ de André Breton (1896-1966), un relato en primera persona que documenta su encuentro con una enigmática joven en las calles de París. El autor concibe el diario como una serie de instantáneas, una acumulación de rastros y anotaciones diarias que no buscan construir un sujeto sólido, sino registrar lo efímero, lo accidental. Así como la fotografía captura fragmentos de realidad sin una totalidad definitiva, la notación diarística funciona como una puerta entreabierta, revelando un mundo sin un yo plenamente presente.

A medida que el diario se consolidaba como una herramienta de exploración artística y literaria en el siglo XX, también comenzó a dialogar con cuestionamientos más amplios sobre la autoría y la identidad.

Este giro no ocurrió de forma aislada, hubo una conjunción de transformaciones sociales, políticas y económicas que actuaron como piezas de dominó, generando una ruptura con las formas tradicionales de entender el sujeto y su expresión.

La emergencia de nuevos lenguajes artísticos y la revisión crítica de las estructuras institucionales fueron, en muchos casos, respuestas a un mundo en cambio, en el que los modelos heredados ya no ofrecían respuestas satisfactorias. La propia práctica artística se convirtió así en un espacio de análisis y reacción frente a una sociedad sedienta de nuevas formas de ver, sentir e interactuar con el mundo.

En este contexto, la noción de un “yo” fijo en la escritura fue desafiada no solo por las prácticas de vanguardia, sino también por reflexiones teóricas como las de Roland Barthes en su influyente ensayo *La muerte del autor* (1967)¹⁶. En este texto, Barthes critica la idea moderna del autor como la figura central del significado de una obra. Para él, una vez que un texto es publicado, su sentido ya no depende de las intenciones del escritor, sino de la interacción con el lector. Algo similar ocurre actualmente, al subir contenido a las redes sociales: las publicaciones se escapan del control del creador y se llenan de nuevos significados según la interpretación de quien las ve.

¹⁴ Hollier, D. (1994). *Surrealist Precipitates: Shadows Don't Cast Shadows*. University of Michigan Press.

¹⁵ Breton, A. (1928). *Nadja*. Ediciones Cátedra.

¹⁶ Barthes, R. (1987). *La muerte del autor*. En *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura* (pp. 65-71). Paidós. (Texto original de 1967).

Barthes introduce así la figura del “yo que escribe”, un mecanismo en constante flujo y no un sujeto autobiográfico fijo. Esta reflexión cobra aún más profundidad cuando enfrenta el duelo por la muerte de su madre, lo que transforma radicalmente su manera de escribir. En su *Diario de duelo*¹⁷, en lugar de narrar su dolor en una estructura tradicional, recurre a notas breves, observaciones dispersas y registros instantáneos de emociones efímeras, como el simple apunte: “Día horrible”. Aquí, la escritura no busca explicar ni dar coherencia ni establecer una narrativa al sufrimiento, sino simplemente dejar constancia de su impacto en el presente.

Al pronunciar la muerte del autor, insistió en la “destrucción de cada voz, de cada punto de origen”. Esta destrucción dio paso al surgimiento del lector como agente activo, encargado de generar el significado de la obra, y, en muchos casos, este proceso fue percibido como un gesto político, un cambio en las relaciones de poder que desmantelaba las estructuras jerárquicas. La muerte del autor no solo implicaba la desaparición de la voz del creador, sino que también cuestionaba la autoridad de los sistemas institucionales en los cuales ese autor se veía situado.

Esta necesidad de recuperar lo cotidiano como espacio de sentido no puede desligarse de la voluntad de “reiniciar” la práctica artística, de volver a un “punto cero” desde el cual repensar sus fundamentos. Frente al agotamiento de las narrativas heredadas y a la autoridad del autor como marca individual, muchos creadores buscaron formas de anular o diluir esa firma, experimentando con registros diarísticos y actos repetitivos que permitieran abrir la obra al tiempo, al error y a la multiplicidad de lecturas.

Ciertos artistas de la época, como Michael Asher (1943–2012), Marcel Broodthaers (1924–1976) y Daniel Buren (1938), se negaron a ser la “única fuente de significado” para sus obras, rechazando una relación paternalista entre el creador y su creación¹⁸. Este mismo cuestionamiento sobre la autoría y la fragmentación del “yo” también se ve reflejado en el trabajo de las artistas feministas de las décadas posteriores, como Sherrie Levine (1947), quien utilizó la muerte del autor como un gesto explícitamente feminista.

¹⁷ Barthes, R. (2021). *Diario de duelo*. Paidós. (Texto original de 1977–1979).

¹⁸ Kitnick, A. (2018). *I, etcetera*. Recuperado el 20 de febrero de 2025, de <https://www.jstor.org/stable/48560544>

La desaparición de la autoridad del autor abrió un espacio para una mayor pluralidad en la interpretación, permitiendo que se cuestionaran las relaciones entre el individuo y la institución. En lugar de presentar un "yo" fijo, el proceso de creación se volvió más fluido, con un cuestionamiento constante de las estructuras de poder y de la identidad misma, un tema que sigue siendo relevante hoy en día. De hecho, podría decirse que actualmente estamos presenciando un renacimiento de estas inquietudes: el avance de las tecnologías digitales, la crisis de las instituciones tradicionales y la creciente necesidad de nuevas formas de expresión colectiva están generando un terreno fértil para repensar, una vez más, qué significa ser autor, sujeto y lector en el mundo contemporáneo.

Como reflexiona la escritora contemporánea Sarah Mancuso, (1974) "Escribir un diario es realizar una serie de elecciones sobre qué omitir, qué olvidar"¹⁹. Esta afirmación no solo refleja el proceso de creación en constante revisión y autocorrección, sino también cómo las experiencias subjetivas se reconfiguran a través del paso del tiempo.

Al igual que Barthes, Mancuso señala que el "yo" es una construcción dinámica y cambiante, y su diario se convierte en un espacio de reflexión sobre las decisiones y el olvido, desafiando la idea de identidad estática.

¹⁹ Manguso, S. (2015). *Ongoingness: The End of a Diary*. (p. 13). Graywolf Press.

2.2 Voces afines

Muchos artistas han trabajado dentro del modo diarístico, explorando sus posibilidades desde distintas disciplinas y enfoques. A continuación, se presentan algunos ejemplos representativos.

Chantal Akerman (1950-2015), en *News from Home* (1977) (**Figura 20**), explora el diario audiovisual. En esta película, combina imágenes de su vida cotidiana en Nueva York con la lectura en voz en *off* de cartas enviadas por su madre desde Bélgica. La obra construye una tensión entre lo visual y lo sonoro. Mientras las imágenes muestran la ciudad de manera distante y casi impersonal, la voz de la madre introduce un tono íntimo y afectivo, creando un contraste entre la experiencia física del presente y la memoria emocional del pasado.

El *film* también funciona como un testimonio de la relación madre-hija, marcada por la distancia geográfica y la comunicación epistolar. La repetición de frases en las cartas, donde la madre expresa preocupación por la hija y le insiste en escribir más seguido, refuerza el peso emocional del relato. Sin embargo, Akerman nunca responde directamente en la película, lo que acentúa un sentido de alienación y desapego.

A nivel formal, *News from Home* se caracteriza por tomas largas y estáticas, muchas veces capturando espacios vacíos o transitados por personas anónimas. La ciudad se convierte en un personaje en sí mismo, reforzando la sensación de soledad y desarraigo. La película prescinde de una narrativa convencional y, en su lugar, construye un flujo de imágenes y palabras que evocan la fragmentación propia del diario.



Figura 20. Chantal Akerman. *News from Home* (1977).
Vídeo en 16mm. Duración: 89'.

Por su parte, Pierrick Sorin (1960) (**Figura 21**) emplea el vídeo como herramienta diarística en ejemplos como *Despertares* (1988), donde documenta sus sueños y estados de vigilia en un ejercicio de autoobservación. Su obra desafía la idea de un yo coherente y estable, presentando una identidad en constante cambio y cuestionando la autenticidad de la auto-representación. En ella, se propone como meta despertarse cada día más temprano, pero fracasa continuamente en su intento, convirtiendo su propio despertar en una rutina de expectativas incumplidas. Algo que nos vuelve de nuevo a esa idea de Samuel Beckett de “Fail better”.



Figura 21. Pierrick Sorin. *Despertares* (1988). Vídeo en VHS. Duración: 5'.

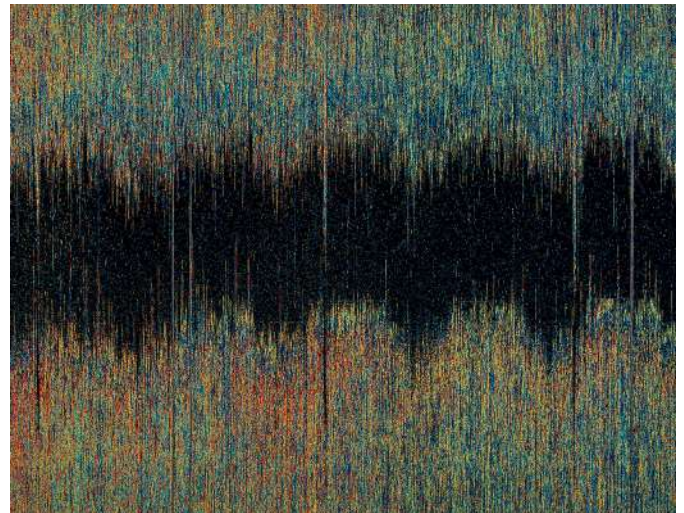


Figura 22. Susan Morris. *SunDial: NightWatch_Sleep/Wake 2010-2014 (MLS Version)* (2015). Tapiz Jacquard: Hilo de seda y algodón. 134,0 x 179,0 cm.

Desde un enfoque basado en la recopilación de datos, Susan Morris (1962) (**Figura 22**) realiza un registro automatizado de sus ciclos de sueño y vigilia en *SunDial: NightWatch_Sleep/Wake 2010-2014 (MLS Version)* (2015). Los datos recopilados mediante un dispositivo de monitoreo se traducen en un tapiz, donde los patrones biológicos de descanso se transforman en una composición visual. Inspirada en el reloj de sol, la pieza explora cómo la tecnología cuantifica procesos íntimos y los convierte en información tangible. Al externalizar su ritmo biológico en un tejido de datos, Morris plantea preguntas sobre la relación entre el cuerpo, el tiempo y la memoria, reflexionando sobre cómo la tecnología redefine nuestra percepción de la identidad.



Figura 23. Tracey Emin. *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (1995). Bordados sobre tela, tienda de campaña. 112 x 245 x 214 cm.

En una aproximación tridimensional, podemos hablar de *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (1995) de Tracey Emin (1963) (**Figura 23**) en la que aparecen bordados los nombres de todas las personas con las que ha compartido una cama (en cualquier contexto) dentro de una tienda de campaña. De esta manera expone su historia afectiva y relacional de manera pública, utilizando el objeto tridimensional como soporte de su narrativa personal. Su obra convierte la autobiografía en un espacio físico, donde la memoria y la experiencia se inscriben en el tejido. La tienda de campaña, tradicionalmente un lugar de refugio y vulnerabilidad, se transforma en un contenedor de recuerdos y relaciones, haciendo de lo íntimo algo accesible al público.

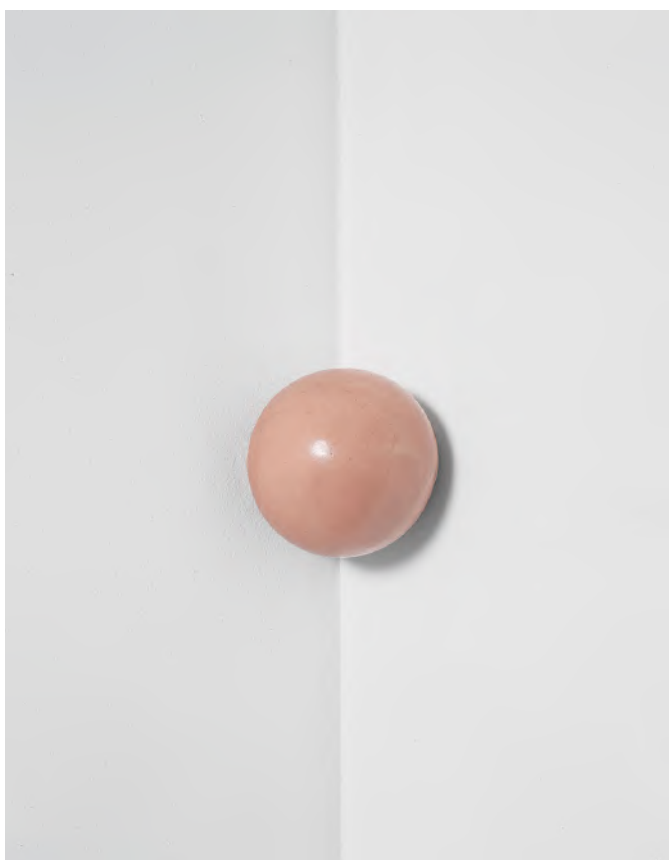


Figura 24. Tom Friedman. *Untitled* (1990). Aproximadamente 1,500 piezas de chicle masticado. 12,7 cm de diámetro.

Por último, en *Untitled (Chewed Gum)* (1992) (**Figura 24**), Tom Friedman convierte un gesto cotidiano y efímero en una escultura que encierra un diálogo sobre el tiempo y la repetición.

Utilizando 1.500 piezas de chicle, el artista mastica y moldea pacientemente hasta formar una esfera perfecta, que luego sitúa en la esquina de una habitación. La clave de la pieza no reside solo en el objeto final, sino en la inversión de tiempo y esfuerzo, casi obsesiva, que requiere su elaboración. Al igual que las arrugas en un rostro o los pliegues en una mano, la esfera encapsula una acumulación de trabajo, donde cada masticación representa un pequeño acto de transformación. La escala reducida de la escultura obliga al espectador a acercarse, a observarla con detenimiento, haciendo que el tiempo dedicado a la obra se traslade también a la experiencia de quien la contempla.

En el artículo *The Diaristic Mode in Contemporary Art after Barthes*²⁰, encontramos una reflexión clave que conecta el auge del diario con la actualidad. Aunque su popularidad creció progresivamente desde los años 70, alcanzó un punto culminante durante el confinamiento, lo que refuerza la relación entre el diarismo y los momentos de crisis, ya sean personales o colectivas. A primera vista, este tipo de escritura podría parecer un retorno a la figura del autor, ya que enfatiza la experiencia individual y la expresión de un "yo". Sin embargo, lejos de reafirmar una identidad fija y estable, el modo diarístico se construye mediante la recolección de fragmentos, citas e imágenes, convirtiendo al autor en un receptor más que en una figura creadora absoluta. En este sentido, el diario no es un ejercicio de introspección controlada, sino un proceso automático e involuntario en el que intervienen el azar y el inconsciente. Es, en última instancia, una forma de escritura que no fija la identidad, sino que la deja abierta, registrando huellas efímeras que caen como una hoja, una sombra o polvo.

²⁰ Iversen, M. (2021) *The Diaristic Mode in Contemporary Art after Barthes*. Art History, Volume 44, Issue 4. Recuperado el 10 de febrero de 2025, de <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12587>.

2.3 Experimentos autorales

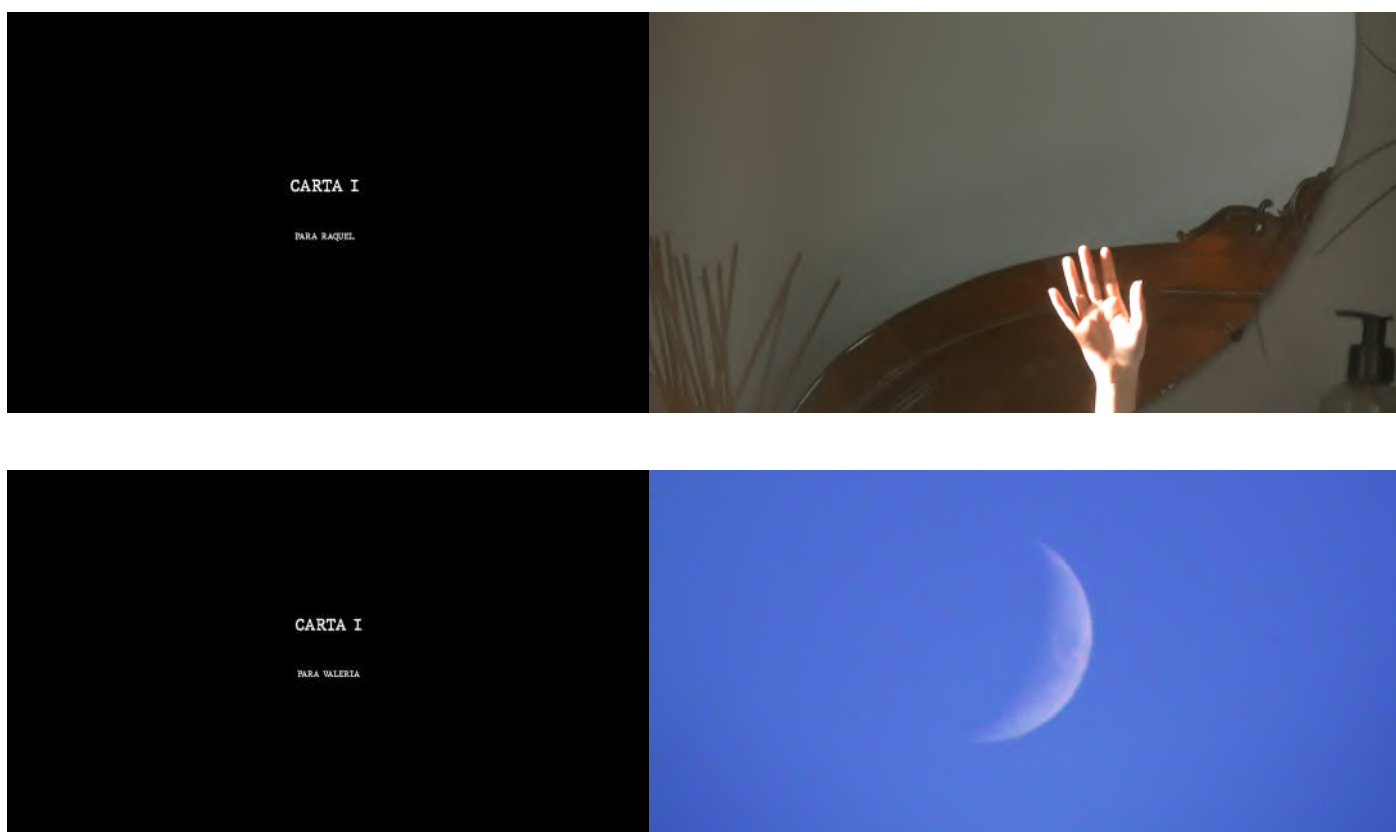
Mi exploración del diario como herramienta de creación comenzó durante la pandemia, cuando empecé a experimentar con algo similar a la escritura epistolar. Enviaba correos electrónicos a mis amigos con reflexiones, canciones e ideas, buscando no solo matar el tiempo, sino también mantenernos conectados en un momento de aislamiento. **(Figura 25)** Con el paso de los meses, este ejercicio espontáneo de comunicación adquirió un valor especial. Las cartas electrónicas se convirtieron en un registro de pensamientos y emociones que, de manera inconsciente, trazaban una especie de diario colectivo.



Figura 25. Mails recibidos y enviados durante la cuarentena.

Más tarde, durante un taller de cine inscrito en la programación del festival Novos Cinemas, llevé esta práctica un paso más allá. Inspirada en las cartas audiovisuales de Jonas Mekas o José Luis Guerín, inicié un intercambio con otra participante del taller, alguien que en ese momento me era completamente desconocida. Nos interesaba especialmente capturar el proceso de conocer a alguien a través de este formato y observar cuánto y qué de nosotras mismas se desvelaba con el paso de los días.

El proceso consistía en grabar durante dos semanas y, al cabo de los 15 días, montar las imágenes y enviarlas a la otra persona. Luego, tras otros 15 días, repetíamos la dinámica, generando así un diálogo audiovisual. Este intercambio se extendió durante tres meses y culminó en el cortometraje *Nome feminino plural* (**Figuras 26 y 27**), un trabajo al que le tengo un cariño especial. Más allá de documentar la relación que se fue tejiendo entre nosotras, la obra también funciona como un testimonio de mi propio momento vital. Esta experiencia me llevó a profundizar en las posibilidades del diario como medio de expresión, cuestionando qué aspectos de la vida quedan registrados y cuáles se desvanecen en el olvido.



Figuras 26 y 27. Raquel Álvarez y Valeria Martínez. *Nome feminino plural* (2020). Cortometraje en digital. Duración: 21.58'.

Siguiendo esta línea de exploración, comencé a realizar registros de acciones cotidianas que normalmente pasan desapercibidas, con el interés de analizar su frecuencia, duración y otros parámetros. Estos datos fueron materializados en obras gráficas que traducen la rutina en una representación visual. Un ejemplo de ello es *Estornudos* (2025) (**Figura 28**), donde documenté todos mis estornudos durante 20 días entre las 9 de la mañana y la 1 de la madrugada, el tiempo general en que me encuentro despierta. Los datos fueron organizados en una gráfica de dispersión, un tipo de representación visual que muestra la relación entre dos variables mediante puntos en un eje cartesiano. En este caso, cada estornudo quedó marcado con un círculo rojo en función de su momento de ocurrencia, generando un mapa subjetivo del cuerpo en el tiempo.

Una lógica similar se encuentra en *Accidente* (**Figura 29**), donde registro elementos que se me han caído al suelo a lo largo de varios días, anotando cuidadosamente la hora exacta de cada suceso. Mediante esta acción intento prever en qué momentos del día tiendo más a tener este tipo de pequeños fallos, abriendo así la posibilidad de anticipar los tramos horarios más propensos a que ocurran. Esta voluntad de previsión se basa en el análisis acumulativo de datos mínimos, aparentemente insignificantes, pero que dibujan patrones dentro de lo cotidiano. Nuevamente recorro a un formato gráfico asociado a contextos organizativos o científicos, más que artísticos, subrayando el interés por incorporar lenguajes ajenos al arte para representar lo íntimo y habitual. En este caso, el proyecto se vincula con lo planteado por Sigmund Freud en *La psicopatología de la vida cotidiana*²¹, donde analiza cómo los accidentes aparentemente triviales, como olvidar, perder, tropezar o equivocarse, son expresiones comprometidas de deseos y pensamientos inconscientes. Desde esta perspectiva, *Accidente* invita a interpretar los tropiezos cotidianos no como simples distracciones, sino como señales de algo más profundo que se asoma en la rutina, como quedarse absorto tras una noticia que nos llena de ilusión o perder la atención cuando una preocupación ronda nuestra mente.

²¹ Freud, S. (2021). *La psicopatología de la vida cotidiana* (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu Editores. (Texto original de 1901).

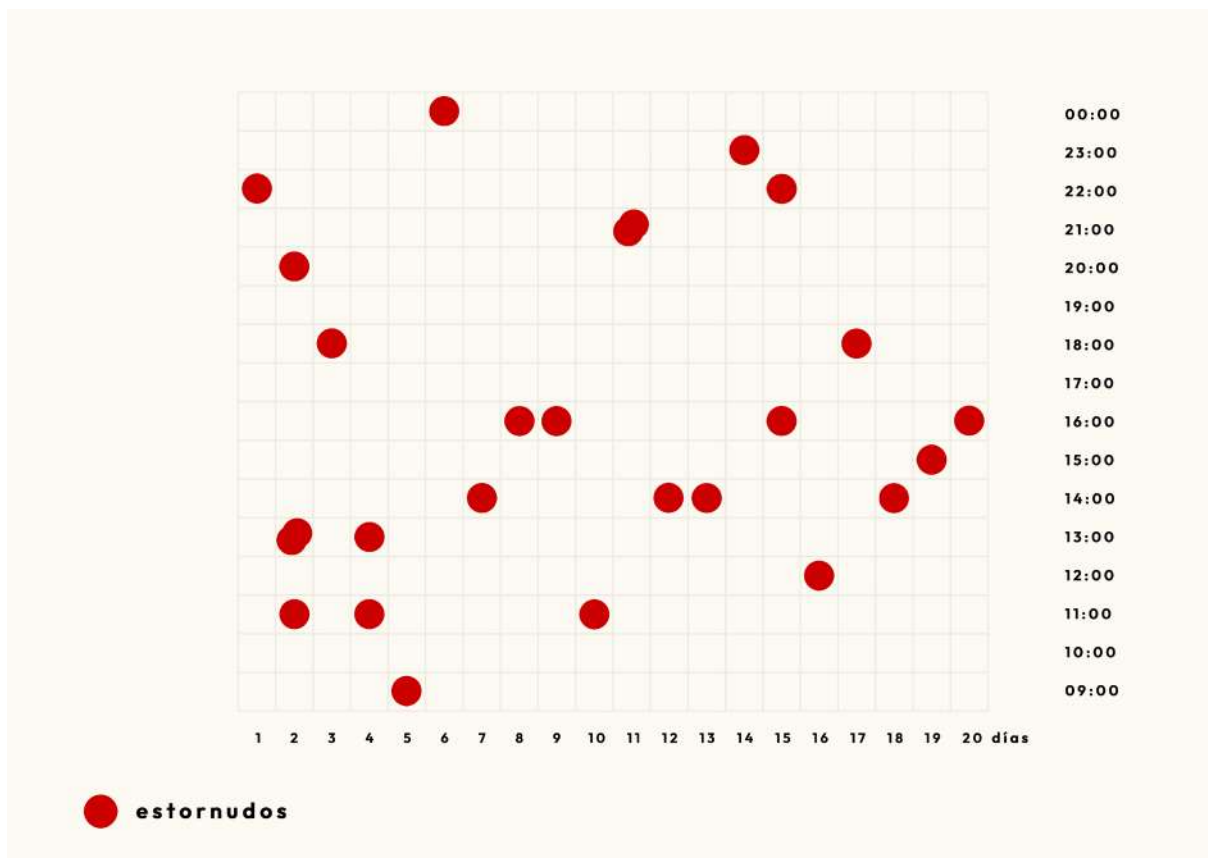


Figura 28. Raquel Álvarez. *Estornudos* (2025)
Impresión en papel. 30 x 42 cm.

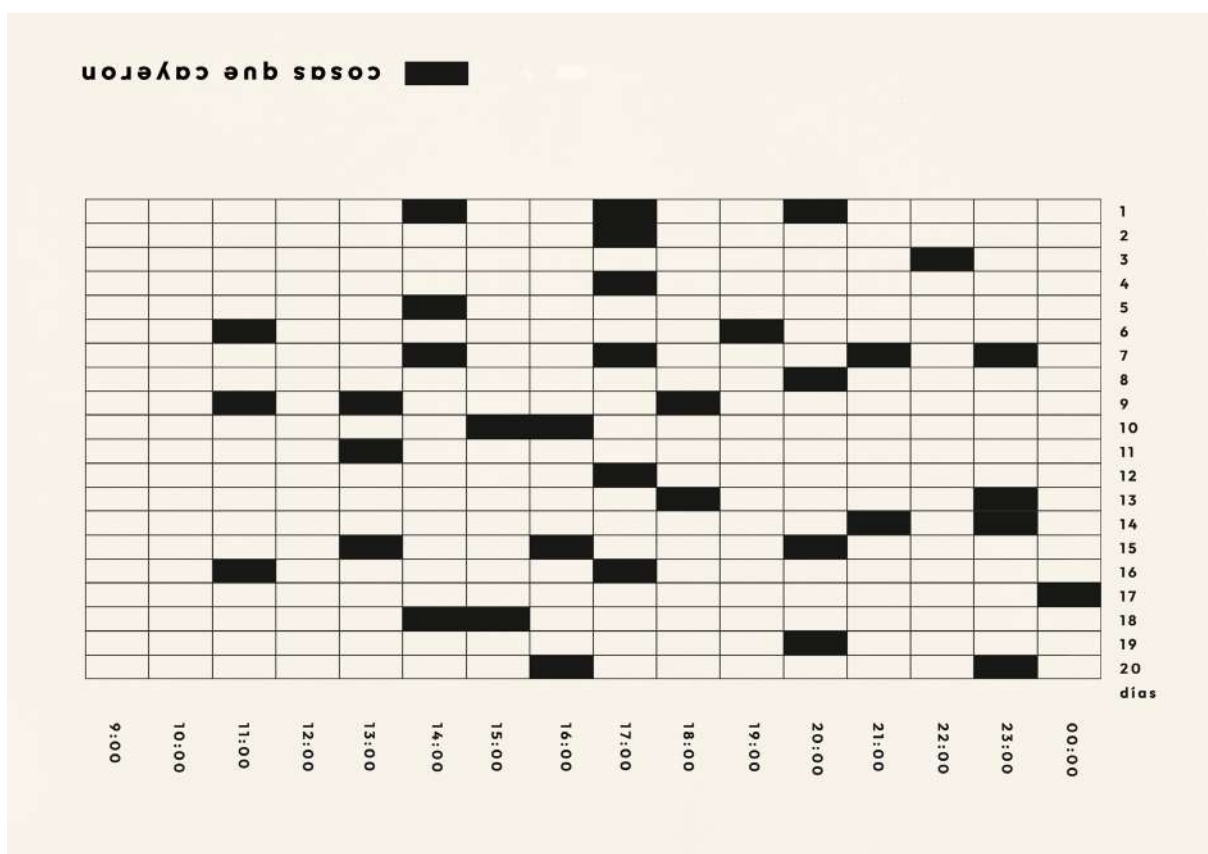


Figura 29. Raquel Álvarez. *Accidente* (2025)
Impresión en papel. 30 x 42 cm.

En 2024 me mudé a Oporto, una ciudad que conocía solo como turista. Al empezar a habitarla, dejó de ser un lugar nuevo y exótico para volverse mi día a día. Esto me permitió empezar a percibir sus pequeños detalles.

Uno de los elementos a los que más le presté atención fue el suelo. Creo que el suelo es un registro vivo de la vida que atraviesa un lugar. En cada cultura, los suelos se construyen y se viven de manera diferente. Pueden revelar dinámicas sociales, económicas y políticas, y también reflejan los hábitos, los restos y las huellas que dejan sus habitantes. Lo que se tira, lo que se olvida, lo que se pisa. Todo eso forma parte de una cartografía posible.

Así, nació *Mirar al suelo*, un proyecto que combina el juego con la observación atenta del entorno urbano. Comencé a recoger objetos encontrados durante mis recorridos diarios por la ciudad, creando así un diario material.

Más adelante me enfrenté a la pregunta de qué hacer con estos objetos. Pensé en introducirlos en vitrinas o hacer un archivo fotográfico. Pero no quería quitarles del todo su vínculo con la calle, su condición de hallazgos anónimos. Por eso, decidí construir unas estructuras metálicas inspiradas en las alcantarillas urbanas, que suspendí del techo. Sobre ellas coloqué los objetos recogidos, generando la ilusión de que el suelo está elevado. Esto permite al espectador mirar los elementos con más facilidad y observarlos con detenimiento, reconociéndolos o reinventándolos. **(Figura 30 y 31)**

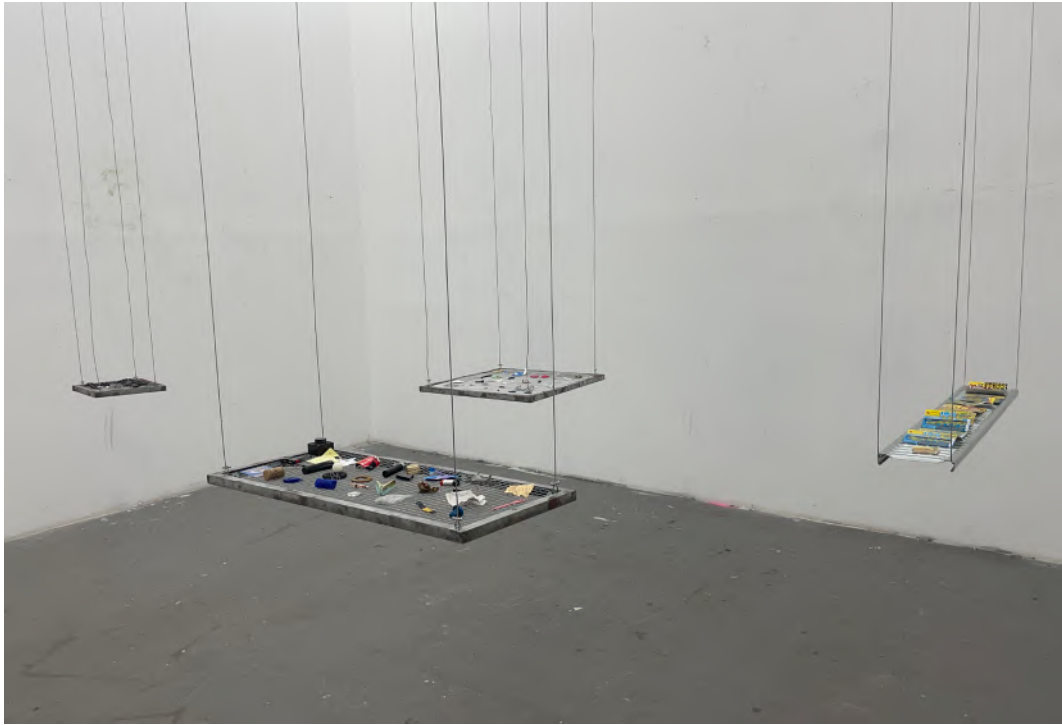


Figura 30. Raquel Álvarez. *Mirar al suelo 1/2* (2024)
Módulos de metal y objetos encontrados. 400 x 300 x 300 cm.



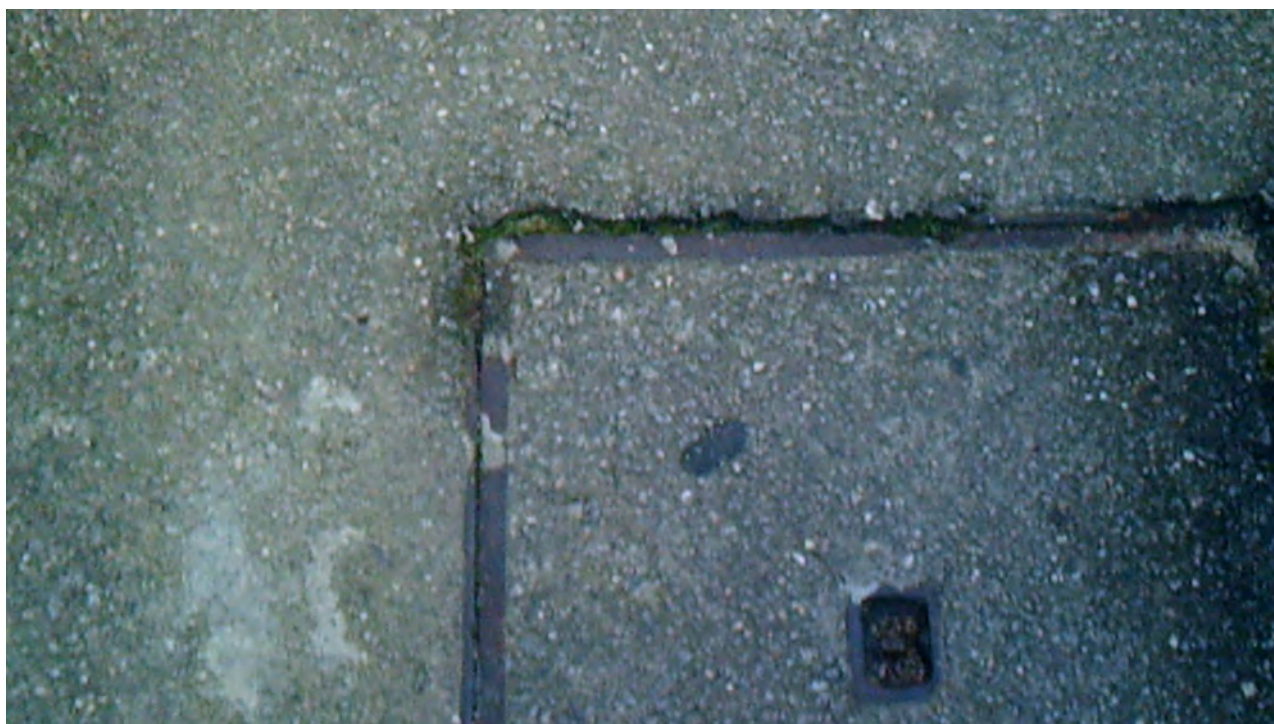
Figura 31. Raquel Álvarez. Fragmentos de *Mirar al suelo 1/2*.

La segunda parte del proyecto, complementa esta instalación con una serie de registros videográficos tomados en primera persona. En ellos, la cámara se dirige exclusivamente hacia el suelo, mostrando distintos tipos de pavimentos y texturas recorridos al andar. Esta mirada insistente revela la diversidad de superficies que pisamos y propone una coreografía silenciosa entre cuerpo, espacio y tiempo. **(Figuras 32 y 33)**

Sin embargo, al finalizar la obra sentí que le faltaba un sistema más claro de categorización o clasificación de los objetos recolectados. La instalación mantenía la potencia de lo fragmentario, pero me interesaba explorar con más rigor cómo esos objetos podían narrar el tiempo, dejar un rastro sistemático. A partir de esa inquietud surgió el próximo proyecto, que retoma algunas premisas de *Mirar al suelo* y las canaliza hacia un nuevo formato donde el tiempo se convierte en unidad compositiva.



Figura 32. Raquel Álvarez. *Mirar al suelo 2/2* (2024)
Composición de vídeos. Digital. Color.



Figuras 33 y 34. Raquel Álvarez. Fotogramas de *Mirar al suelo 2/2*.

2025 (2025), es un calendario tridimensional iniciado el 1 de enero de este año y que se completará el 31 de diciembre. La obra consiste en seleccionar un objeto al día e introducirlo en una caja transparente. Todas las cajas, en total 365, conforma una estructura rectangular. Vista desde los laterales (**Figura 35**), la disposición de las cajas remite a la representación tradicional de un calendario bidimensional, como si se le hubiera añadido una dimensión adicional.

Con este proyecto propongo un ejercicio de acumulación en el que cada día deja una huella física, convirtiendo el tiempo en una presencia tangible. El concepto de encapsular cada jornada en una caja implicó también un reto en la elección de los objetos ya que cada uno debía caber en una pequeña caja de 5 x 5 cm, lo que a menudo obligó a introducir solo una parte del objeto, doblarlo o permitir que perdiera su forma original.



Figura 35. Fragmento de 2025.

La estructura se construye mediante el apilamiento de las cajas, que son transparentes para permitir la visibilidad de su contenido. Sin embargo, el propio apilamiento genera ocultamientos. Algunos objetos quedan tapados por otros, y debido a la forma en la que está estructurado el calendario, los objetos más visibles pertenecen principalmente a los meses de enero a abril, así como a los extremos del conjunto —mayo, agosto, septiembre y diciembre—. Esta estructura está pensada para colocarse sobre una mesa o alguna base que la eleve levemente del suelo, permitiendo al espectador observar con detenimiento todos los detalles que la componen. **(Figuras 36 y 37)**



Figura 36. Fragmentos de 2025



Figura 37. Raquel Álvarez. *2025 1/2* (2025)
Cajas de PVC y objetos variados. 15 x 20 x 155 cm.

La segunda parte de la obra traslada esta estructura tridimensional al plano del dibujo. Se trata de una representación a tamaño real de la misma estructura, en la que cada espacio que en la escultura contiene un objeto está ocupado, en el dibujo, por una anotación manuscrita vinculada a ese objeto. De este modo, se establece una relación entre volumen y superficie, entre presencia material y registro escrito. **(Figuras 38 y 39)**

Al trasladar lo tridimensional a su representación gráfica, los objetos convertidos en palabras se funden visualmente entre sí. Al estar en dos dimensiones, algunos elementos se superponen y se diluyen unos en otros. Se pierde así una de las vistas que, en la escultura, permitía distinguir los elementos. La lectura del dibujo se vuelve entonces más difícil, pierde su orden y su secuencialidad.

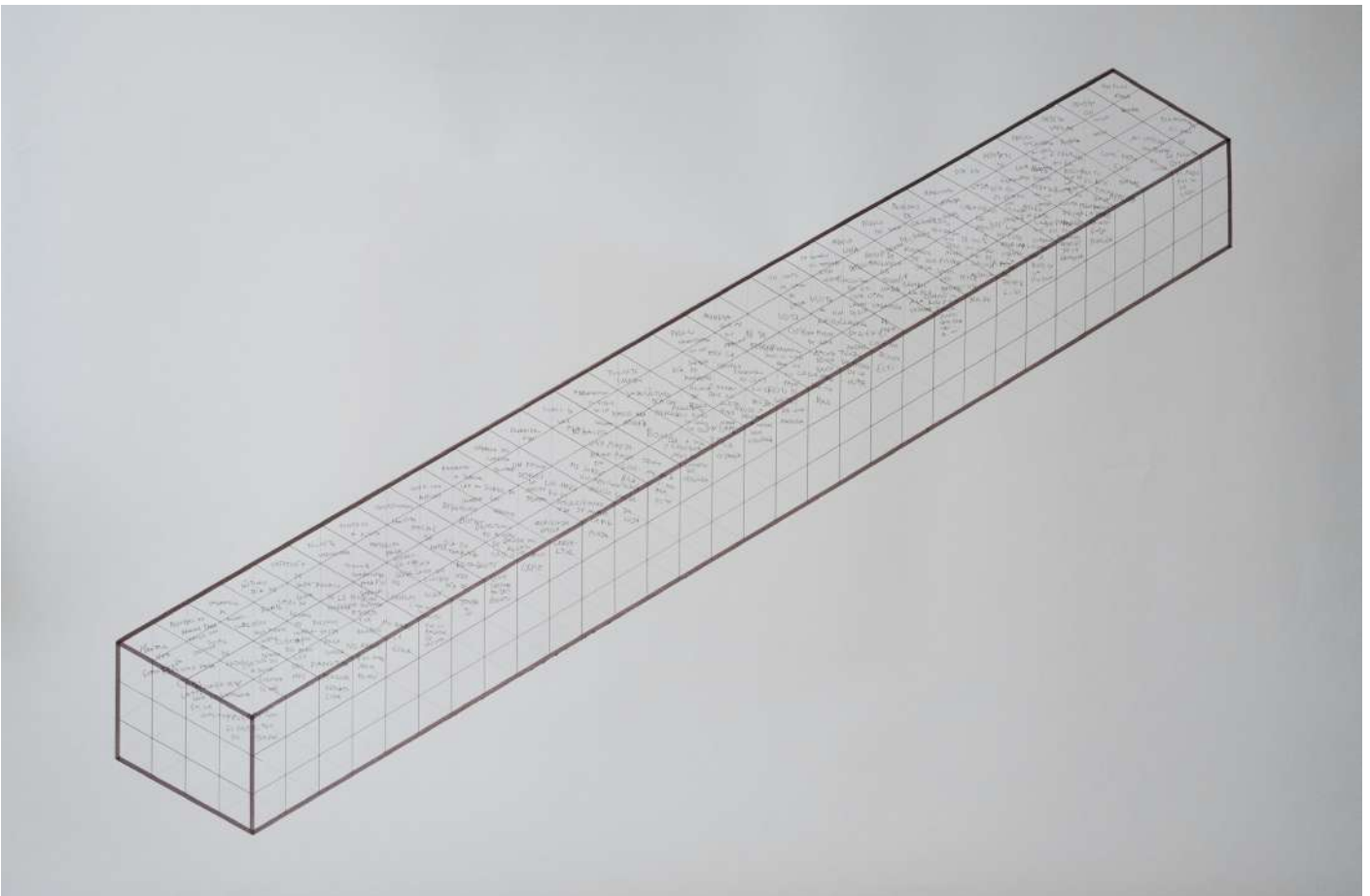


Figura 38. Raquel Álvarez. 2025 2/2 (2025)
Tinta sobre papel. 150 x 200 cm.

3. Las instrucciones: Una arquitectura de condiciones

3.1 Construir una casa

La creación de diferentes diarios que registren una sucesión de acciones, rutinas o procesos requiere de un impulso que permita al artista encender la práctica y sostenerla en el tiempo. En ese sentido, la investigación introduce el término de instrucciones, unas normas autoimpuestas que operan como un punto de partida desde el cual el proceso creativo comienza a desplegarse. Funcionan como el diseño preciso de una casa, una estructura que anticipa y contiene lo imprevisible, haciendo posible que, con el tiempo, la vida ocurra en su interior.

Esta forma de hacer arte desplaza el énfasis del objeto finalizado hacia los sistemas que lo hacen posible. La atención ya no se centra en la obra como resultado, sino en los métodos, dinámicas y estructuras que la sostienen. Se trata de un arte de proceso, donde lo relevante no es tanto el “qué” sino el “cómo”: el entramado de decisiones, ciclos temporales, acciones reiteradas y marcos que configuran un desarrollo. Así, la obra no se concibe como una unidad cerrada, sino como un trayecto abierto, en constante negociación con sus propias reglas. Este desplazamiento sitúa a la creación en un territorio, donde las fronteras entre arte y vida, entre juego y ritual, entre lo cotidiano y lo extraordinario, comienzan a disolverse.



Figura 40. Sophie Calle. *Suite Vénitienne* (1980). Fotografías en blanco y negro y texto mecanografiado sobre papel. Dimensiones variables.

Obras como las de Sophie Calle ilustran de manera clara esta concepción. En *Suite Vénitienne* (**Figura 40**), se impone una instrucción: seguir a un hombre hasta Venecia sin que él lo sepa, registrando minuciosamente sus movimientos y su propia experiencia. Esta regla simple pero radical activa todo el proceso. Estructura sus acciones, define el marco de lo posible y transforma una persecución banal en una narrativa performativa.

Las instrucciones pueden entenderse como dispositivos, en el sentido foucaultiano²²: ensamblajes de normas, prácticas y discursos que no solo organizan la experiencia, sino que también producen subjetividades. Según Deleuze²³, estos dispositivos no son estáticos, sino agenciamientos dinámicos capaces de generar desvíos, líneas de fuga y significados no previstos.

En este marco, el artista no es solo ejecutante, sino diseñador de sistemas, programador de contextos en los que la obra puede suceder. Dentro de ese entramado predefinido, la vida inevitablemente se cuele. El error, la fatiga, lo afectivo y lo cotidiano contaminan la repetición, generando una experiencia acumulativa, marcada por la transformación y el tiempo²⁴.

²² Foucault, M. (1977). *Microfísica del poder*. Ediciones La Piqueta.

²³ Deleuze, G. (1990). *El abc de Gilles Deleuze* [Entrevistas con Claire Parnet].

²⁴ Fjodorova, A. (2014). *Contemporary ritual within the practices of "project art": An analysis of Sophie Calle's and Paul Auster's Double Game*. ADM 6205 Contemporary Visual Culture II.

3.2 Voces afines

En esta línea, donde las estructuras generativas articulan lo posible, artistas como Sophie Calle (1953), Yoko Ono (1933), Sol LeWitt (1928-2007), Robert Morris (1931) y Barry Le Va (1941) han creados sus propios procesos definidos por una lógica operativa permeables a lo sensible, lo afectivo, lo temporal o lo azaroso.

En *Take Care of Yourself* (2007) (**Figura 41**) de la artista Sophie Calle, ya mencionada anteriormente, el proceso se origina a partir de una carta recibida de su exnovio, quien le comunicaba el fin de su relación. En lugar de responder directamente, le pide a 107 mujeres de diferentes profesiones (psicólogas, escritoras, actrices, etc.) que interpreten la carta y le ofrezcan un análisis detallado. El resultado es una multiplicidad de respuestas, cada una reflejando una interpretación distinta de la misma situación emocional. Algunas respuestas son racionales y distantes, otras profundamente emocionales, y algunas incluso humorísticas. Esta variedad de reacciones descompone la idea de una respuesta "correcta" o final creando una narración más compleja y polifónica. En este proceso Calle convierte el dolor de la ruptura en una experiencia colectiva, rompiendo con la idea de que el sufrimiento debe ser vivido en soledad o desde una sola perspectiva.



Figura 41. Sophie Calle. *Take Care of Yourself* (2007).

Fotografías, textos impresos, vídeos y documentos diversos. Dimensiones variables.

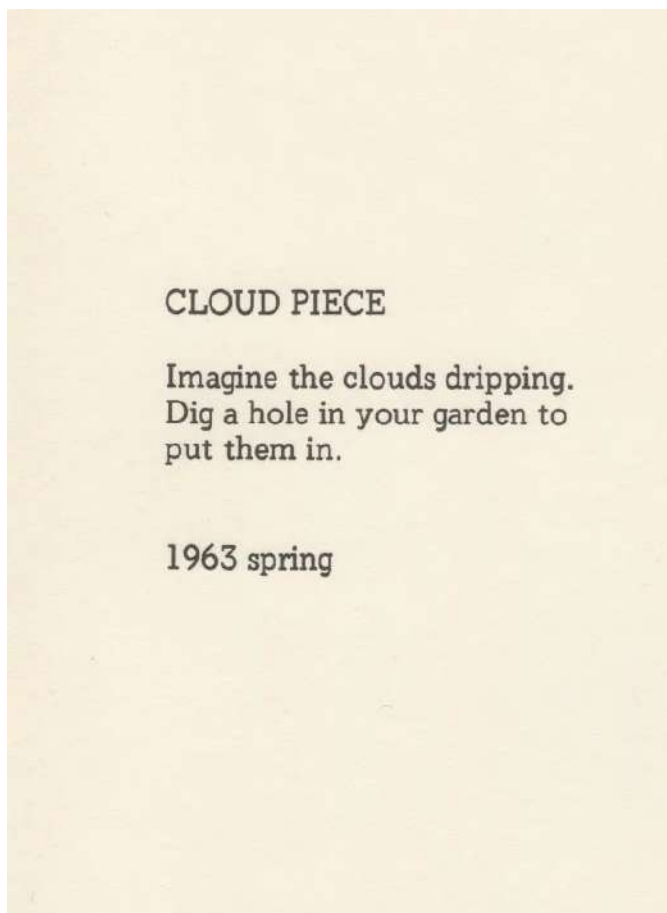


Figura 42. Yoko Ono. *Cloud Piece. Grapefruit* (1964).

Libro de artista. Impresión tipográfica sobre papel. 15,2 x 20,3 cm

La artista Yoko Ono, en su libro *Grapefruit* (1964) (**Figura 42**), reúne una serie de instrucciones poéticas, absurdas o imposibles, que no requieren necesariamente ser ejecutadas, muchas veces el valor está en el acto de imaginar. El libro está dividido en secciones como “Música”, “Pintura”, “Evento”, “Poema”, entre otras. Cada instrucción se presenta como una obra en sí misma, y una lógica que muchas veces roza lo onírico o lo meditativo.

El título se interpreta a menudo como un símbolo de hibridación, ya que esta fruta es un cruce entre una naranja y un pomelo. La artista ha dicho que eligió el nombre por ser "una fruta híbrida, como yo", aludiendo a su identidad bicultural (japonesa y occidental).

Por su parte, Sol LeWitt, uno de los pilares del arte conceptual, explora la relación entre idea y ejecución a través de obras como *Wall Drawing #118* (1971) (**Figura 43**). En esta obra, la instrucción es clara: "En una superficie de pared, cualquier tramo continuo, utilizando un lápiz duro, coloca cincuenta puntos al azar. Los puntos deben estar distribuidos de manera uniforme sobre el área de la pared. Todos los puntos deben ser conectados por líneas rectas." La ejecución puede ser realizada por cualquier persona siguiendo el protocolo, de ese modo será única, ya que dependerá de los individuos que la lleven a cabo, quienes no seguirán las reglas de manera idéntica. La obra se convierte en un campo de posibilidades donde lo humano, en su inexactitud y variabilidad, irrumpe dentro de un sistema que busca la precisión.

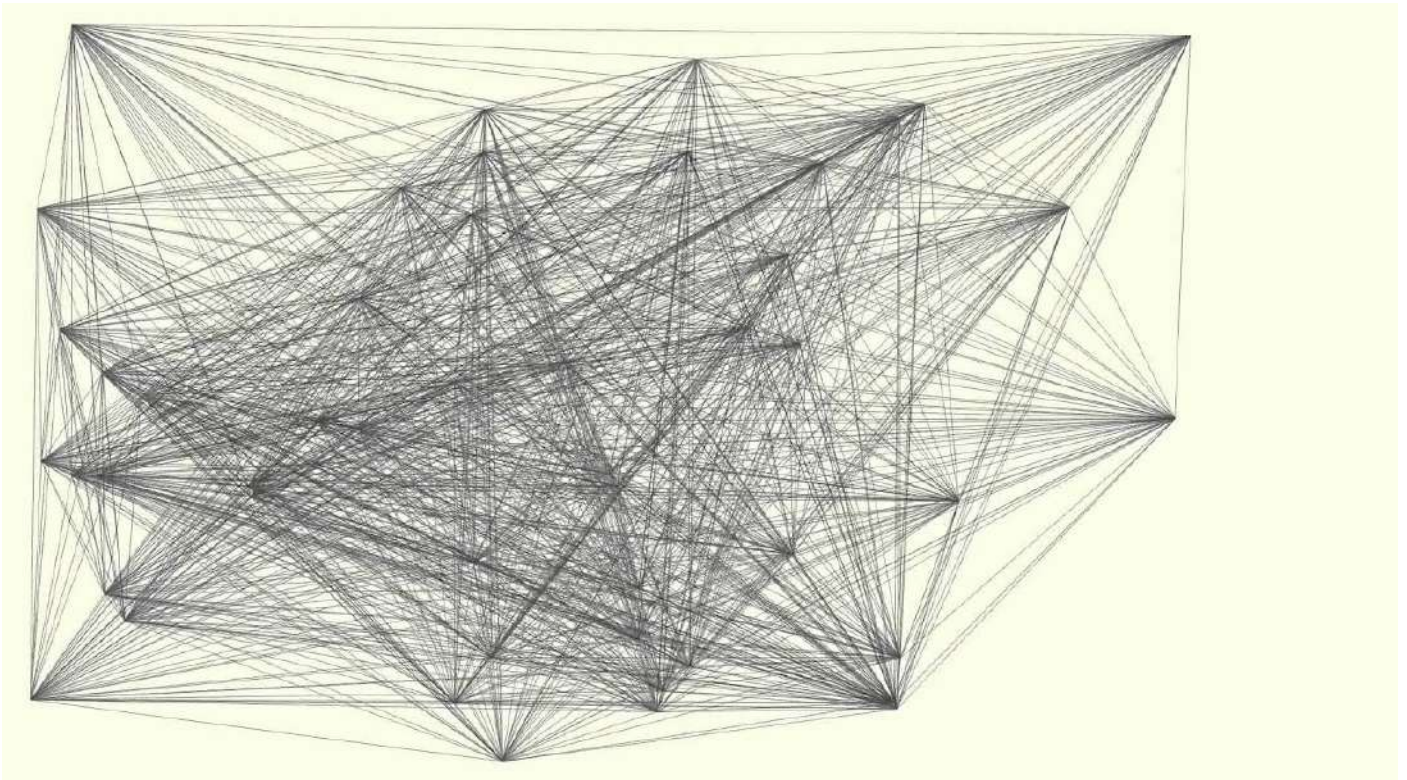


Figura 43. Sol LeWitt. *Wall Drawing #118* (1971). Instrucción para dibujo mural. Lápiz sobre muro. Dimensiones variables.

Por el contrario, en *Card File* (1962) (**Figura 44**), Robert Morris no busca una ejecución física o un resultado visible. La obra está compuesta por cientos de tarjetas dispuestas de manera ordenada en una caja de archivo. Cada tarjeta contiene frases o proposiciones, como “Deslocaliza un sistema de orden” o “Haz una forma que no sea una forma.”

Estas indicaciones no presuponen una acción concreta, sino que funcionan como disparadores de pensamiento. Algunas frases son paradójicas, otras ambiguas o autorreferenciales. No hay una secuencia ni una jerarquía entre ellas, su lectura es aleatoria, y su sentido depende del modo en que cada lector las vincule o las confronte. No hay una respuesta definitiva, lo que se produce es una zona de indeterminación.



Figura 44. Robert Morris. *Card File* (1962).
Metal, madera y papel. 67 x 27 x 4 cm.

El último ejemplo es el trabajo del artista Barry Le Va, cuyas propuestas, aunque a menudo parece caótica o accidental, en realidad responde a decisiones cuidadosamente planificadas con anterioridad. Cada obra parte de un conjunto de parámetros conceptuales, que el artista desarrolla en dibujos, esquemas, gráficos o notaciones antes de intervenir físicamente el espacio. Por ejemplo, en sus series de *Distributions* (1967) (**Figura 45**) trabaja con materiales como fieltro, harina, yeso, placas de vidrio, tubos de metal o bolas de acero. Elige un conjunto de materiales, define ciertas reglas de comportamiento, por ejemplo, desde qué altura lanzar un objeto, en qué dirección moverse, cuántas veces repetir una acción, y luego ejecuta esas acciones en el espacio expositivo.



Figura 45. Barry Le Va. *Equal Quantities: Colocadas o Dejadas Dentro, Fuera y Sobre en Relación con Límites Específicos* (1967) Serie *Distributions* (1967).
Instalación. Materiales dispersos. Dimensiones variables según el espacio.

Asimismo, los esquemas de Le Va (**Figura 46**), que muchas veces acompañan las obras o forman parte integral de ellas, no son bocetos en el sentido tradicional, sino diagramas de pensamiento. Algunos tienen estructura de partituras, otros son como anotaciones geométricas, mapas de acciones posibles o listas de variables. En muchos casos, estos dibujos funcionan como una forma autónoma de obra.

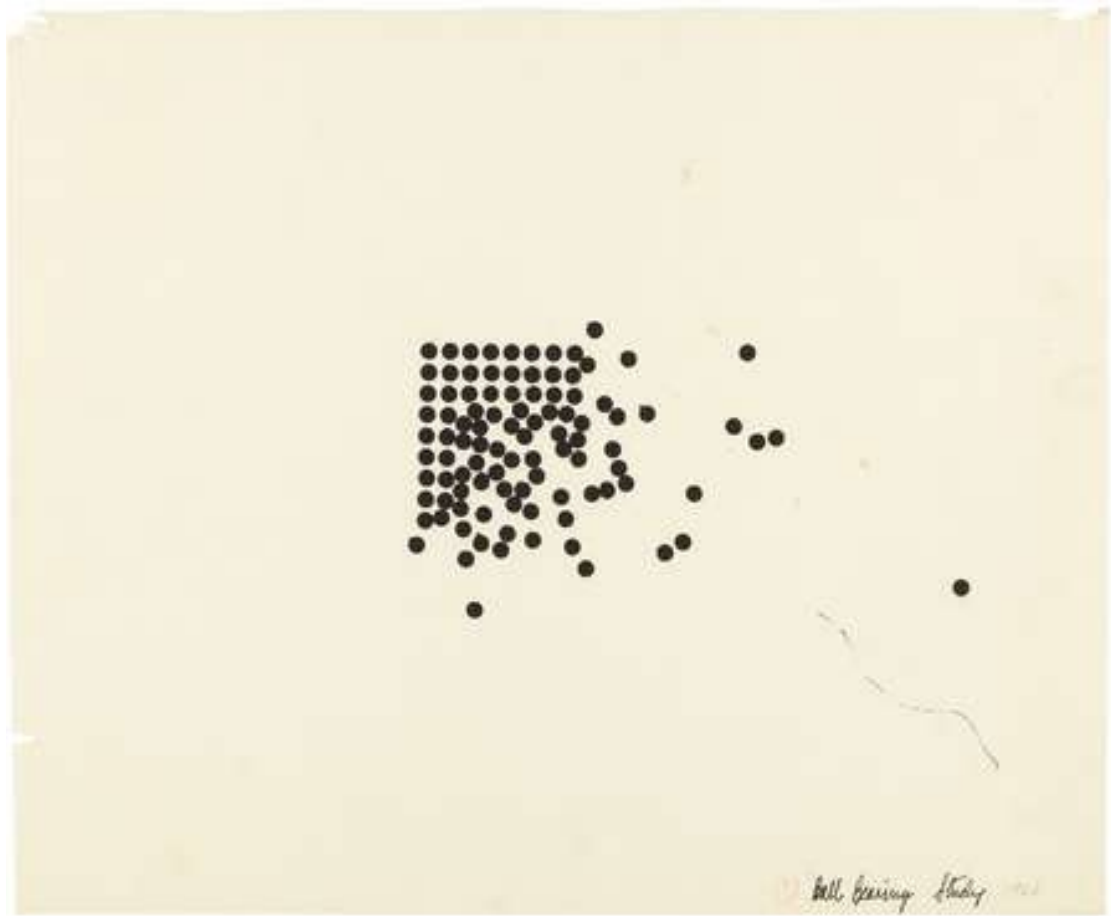


Figura 46. Barry Le Va. *Fragmento de Bearings Rolled* (1966).
Tinta sobre papel. 15 partes: cada una de 35 x 42,5 cm.

3.3 Experimentos autorales

En la mayoría de las obras de autoría propia anteriormente mencionadas, ya se podía observar cómo existía siempre una instrucción inicial desde la cual se activaba el proceso creativo. En *Pertenencias*, por ejemplo, ese registro diario de los objetos que llevaba encima implicaba un ejercicio constante de voluntad, la intención de anotar todo, de mantener la constancia. Lo mismo ocurría en las gráficas de *Estornudos* o *Accidente*, detrás de ellas había un compromiso con el acto de registrar.

En la creación del calendario 2025, ese pacto con uno mismo adquiría todavía más fuerza: “Selecciona cada día un objeto”. Si se fallaba al compromiso, la obra misma lo evidenciaba dejando un hueco, una ausencia visible que hablaba del olvido o de la falta.

La pieza de la que hablaré a continuación, *La misteriosa desaparición de Ángel y Raquel* (2025) (**Figuras 47**), también parte de una premisa, pero en este caso resulta mucho más evidente y está incluida explícitamente en la propia pieza. Se trata de un cortometraje sobre dos amigos (Ángel y yo) que, cada domingo, se suben al coche con la intención de capturar la niebla. Digamos que esa es la sinopsis breve, pero detrás hay más historia.

A
MISTERIOSA
DESAPARICIÓN
De
ÁNGEL
e
RAQUEL

MONTAXE
ALBA DOMÍNGUEZ

DESEÑO DE SON
XAVIER SOUTO



COR
LETICIA T. BLANCO

CARTEL E CRÉDITOS
IZAN ALBUJER

PELÍCULA, GUIÓN E DIRECCIÓN
ÁNGEL FILGUEIRA E RAQUEL ÁLVAREZ

Vémosos agora

Figura 47. Raquel Álvarez y Ángel Filgueira. Cartel de *A misteriosa desaparición de Ángel e Raquel*.

Tras varios años de amistad, nos dimos cuenta de que nuestros encuentros casi siempre ocurrían en domingo. Y también que solían seguir un patrón constante: viajar con mi coche hacia un lugar y hablar de la vida, compartir experiencias pasadas, proyectar deseos futuros.

Fue entonces cuando empezamos a percibir que ese día de la semana tenía algo especial. El domingo es, sin duda, el día favorito de los nostálgicos, cuando se detiene el mundo laboral y la gente se pone a pensar. Tal vez por eso, como escribió Milan Kundera (1929-2023), “la lentitud es belleza”, y los domingos contienen algo de esa quietud contemplativa que nos obliga a detenernos y recordar²⁵. Incluso Kierkegaard, en *El diario de un seductor*²⁶, sugiere que la melancolía dominical no es una simple tristeza, sino un estado en el que la conciencia del tiempo se intensifica justo cuando todo lo exterior se silencia.

Un día, en uno de esos viajes que aún no formaban parte de un proyecto concreto, nos encontramos con una niebla espesa. Comenzamos, como un juego, a seguirla, a intentar atraparla. Y fue entonces cuando nos dimos cuenta de que la niebla era como los deseos: los proyectas, los imaginas, los persigues sin poder verlos del todo. Y, cuando por fin llegas a ellos, te das cuenta de que ya te has desvanecido en su interior.

Esa reflexión se convirtió en el germen del proyecto. A partir de ahí, decidimos establecer una serie de instrucciones claras para cada salida:

1_ Preparar el equipo de cámara (una MiniDV y una Super 8).

2_ Llamar a MeteoGalicia (el servicio meteorológico oficial de Galicia) a las 8:00 AM, cuando abren sus líneas telefónicas, y preguntar sobre la zona con más niebla en las próximas horas.

3_ Instalar un micrófono en el coche para grabar las conversaciones durante el viaje.

4_ Marcar el punto indicado en el mapa y viajar en coche hasta allí, registrando el camino con la cámara MiniDV.

5_ Una vez en el lugar, buscar la zona con más niebla y capturarla con la cámara Super 8 hasta que se desvanezca.

6_ Volver a casa, registrando también el camino de regreso con la MiniDV.

²⁵ Kundera, M. (1995). *La lentitud* (R. Bada, Trad.). Tusquets Editores. (Obra original publicada en 1995).

²⁶ Kierkegaard, S. (2000). *El diario de un seductor* (J. Ortega, Trad.). Ediciones Siruela. (Texto original de 1843).

El proyecto duró dos años, aunque hubo pausas inevitables, ya que en algún momento, la vida llevó a cada uno a vivir en ciudades diferentes. En las numerosas horas de grabaciones, tanto de audio como de vídeo, se puede observar cómo el tiempo va dejando su huella. Cambian nuestras vidas, cambia nuestra apariencia, cambia de lo que hablamos. Todo ese material fue revisado y seleccionado para dar forma al cortometraje final. **(Figuras 48 y 49)**

El nombre del proyecto, *La misteriosa desaparición de Ángel y Raquel*, hace referencia a la niebla misma, como una metáfora de los deseos y la naturaleza escurridiza de lo que buscamos. La niebla, en su cualidad mutable y difusa, representa el proceso constante de búsqueda de algo inalcanzable. Es el reflejo de esa sensación de perderse, de desaparecer, dentro de algo que siempre está presente pero nunca completamente accesible.



Figuras 48 y 49. Raquel Álvarez y Ángel Filgueira. *A misteriosa desaparición de Ángel e Raquel* (2025).
Cortometraje en digital y en celuloide. Duración: 25'.

En la siguiente pieza, *Sin título*, una máquina al ser activada por cualquier persona expulsa un ticket que contiene una instrucción sobre qué hacer con el propio ticket. Este dispositivo genera una serie de actos individuales, discretos e íntimos: “Dibuja un mapa de cómo llegaste aquí, usando solo líneas curvas”, “esconde este ticket en un rincón secreto del lugar” o “hazle cosquillas al ticket durante 10 segundos” son algunas de las acciones propuestas.

La tecnología, en este caso, adopta una forma reconocible similar a un dispensador de turnos, pero esa familiaridad se ve rápidamente interrumpida por el carácter absurdo, poético o desconcertante de las instrucciones. **(Figura 50)**

Lo que emerge es una red de performances dispersas, íntimas y no siempre visibles, que suceden simultáneamente o en momentos distintos, sin que nadie tenga un control total sobre la obra. Cada visitante recibe un mandato que puede o no ejecutar, pero cuya sola formulación ya activa una posible experiencia.

Tal como se expone al inicio del capítulo, el trabajo orienta la atención hacia el sistema que la hace posible. Este organiza la experiencia, mientras permite que se generen desvíos.

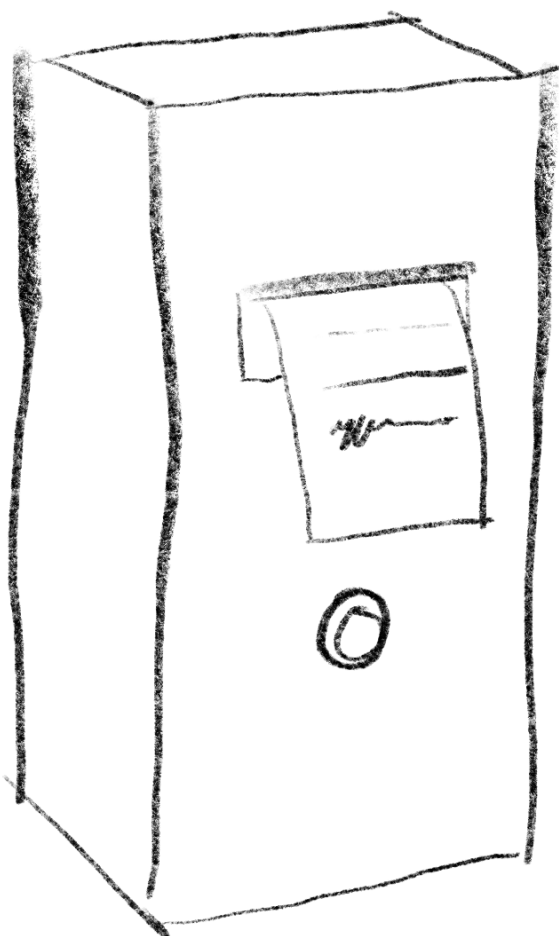


Figura 50. Raquel Álvarez. Boceto digital de *Sin título*.

En este marco, el vínculo con las instrucciones de Yoko Ono aparece de forma natural por la lógica de activación poética que ambas propuestas comparten. Como en su obra, aquí las acciones mínimas no necesitan necesariamente realizarse para tener eficacia estética o conceptual: basta con la sugerencia, con la posibilidad imaginada, para que la obra acontezca.

Actualmente, la pieza se encuentra en proceso de desarrollo técnico, dada la complejidad de integrar selección aleatoria, sensores y mecanismos de impresión térmica en un solo sistema autónomo. Durante esta etapa, se han generado simulaciones y bocetos asistidos por inteligencia artificial, que han funcionado como herramientas de exploración visual y conceptual, permitiendo anticipar posibles formas de activación y comportamiento del dispositivo. **(Figura 51)**



Figura 51. Raquel Álvarez. Simulación con IA de *Sin título*.

4. Conclusiones

Esta investigación partió del impulso de entender la repetición como una forma de creación personal. Lo que en un primer momento parecía una curiosidad conceptual fue desplegándose, a lo largo del recorrido, como una estructura profunda que atraviesa la vida cotidiana.

Los capítulos que la integran no están separados por compartimentos, sino que se alimentan unos a otros. Al comenzar, la repetición sentó las bases no por lo que permite ver, sino por lo que permite pensar. Aparece como una forma de pensamiento, y como una estructura desde la cual se articulan las preguntas. Es una manera de dar por hecho algo, pero también de interrogarlo; una forma de crear confianza y, al mismo tiempo, de hacer visible la diferencia.

Ahora bien, como todo lo que se mueve, lo que se repite es también inestable. En cuanto queremos capturarlo, su actualidad ya ha caducado. Por eso necesita un medio que no fije, sino que se adapte a esos cambios. Ahí es donde entra en juego el diario, que permite alojar lo mutable sin traicionarlo. Un medio con gran antigüedad, y que en la mayoría de los casos ni siquiera ha sido pensado como arte, sino que parte de una voluntad genuina del propio autor. Y es precisamente en esa voluntad donde creí oportuno hablar de las instrucciones. Porque si el diario sirve para registrar lo que acontece, la instrucción actúa como un disparador, hace que algo suceda. Es una herramienta de creación fundamental en los procesos que requieren continuidad, donde hallar la fórmula adecuada posibilita que la acción se repita incluso de manera autónoma, sin necesidad de la mano que la originó.

Por eso, en lugar de pensar los capítulos como bloques que se suceden, prefiero pensarlos como partes de una misma constelación donde cada uno ofrece una perspectiva distinta y juntos permiten que el pensamiento se mueva.

Los referentes artísticos que han acompañado esta investigación, junto con mi propia práctica, han sido fundamentales para que las ideas pudieran desplegarse más allá de lo teórico. A través de experimentos, ensayos y repeticiones, la idea fue encontrando modos de hacerse cuerpo y espacio. En ese recorrido, algunos ejes comenzaron a hacerse ver. Uno de ellos ha sido la tensión constante entre lo tridimensional y lo gráfico, entre el objeto y su traducción o transcripción. Las piezas, a menudo, se construyen en el espacio, pero también en el papel. Hay en mí una voluntad de dar cuerpo a la memoria —a través de objetos, acumulaciones, estructuras físicas—, y al mismo tiempo una necesidad de traducir esa corporeidad en lenguaje, en signos, en marcas visibles.

Esa insistencia en escribir, contar, anotar, trazar, dibujar, contar otra vez, está atravesada por una idea de archivo que no pretende ser exhaustiva, sino afectiva. El dibujo no es solo línea, sino duración; el objeto no es solo forma, sino tiempo acarreado. Esta relación entre medios es también una forma de reiterar: pasar por distintos lenguajes para volver a mirar lo mismo desde un ángulo ligeramente desplazado.

Así, la investigación se configura como un sistema abierto, por eso, más que una conclusión cerrada, este texto se asemeja a una nueva entrada en ese diario que ha sido toda esta investigación. Las lecturas, las obras, las anotaciones, las reflexiones no han sido ajenas a mi vida, sino parte de ella. Y, al mismo tiempo, mi vida se ha infiltrado en las páginas, en las referencias, en los ejemplos. Cada capítulo ha sido escrito desde un cuerpo situado, que lee, subraya, recuerda, olvida, insiste, repite.

Este final, entonces, no es un cierre en sentido estricto. No hay aquí un muro que delimita lo dicho y lo que queda fuera. Más bien, diría que esta investigación termina como una ventana abierta que permite seguir mirando. Hay, quizás, una corriente de aire que entra. Una línea que continúa fuera del margen. Porque repetir también es eso. Quedarse un poco más, volver a pasar, y ver cómo cambia la luz.

5. Bibliografía

- Amandi, C. (2010). *Funções e tarefas do desenho no processo criativo* (Tese de doutoramento). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Amandi, C. y Almeida, P. (2020). *Andar sem sair do sítio: A parede de trabalho como espaço de navegação gráfica*. PSIAx, 2.^a série, n.º 4.
- Ames-Lewis, F. (1981). *Drawing in Early Renaissance Italy* (pp. 77-79). Yale University Press.
- Barthes, R. (1987). *La muerte del autor*. En *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura* (pp. 65-71). Paidós. (Texto original de 1967).
- Barthes, R. (2021). *Diario de duelo*. Paidós. (Texto original de 1977-1979).
- Beckett, S. (1983). *Rumbo a peor* (A. Ortiz, Trad.). Tusquets Editores.
- Breton, A. (1928). *Nadja*. Ediciones Cátedra.
- Clear, J. (2018). *Hábitos atómicos: Cambios pequeños, resultados extraordinarios*. Diana.
- Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición* (J. R. de la Fuente, Trad.). Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado en 1968).
- Deleuze, G. (1990). *El abc de Gilles Deleuze* [Entrevistas con Claire Parnet].
- Fjodorova, A. (2014). *Contemporary ritual within the practices of "project art": An analysis of Sophie Calle's and Paul Auster's Double Game*. ADM 6205 Contemporary Visual Culture II.
- Foucault, M. (1977). *Microfísica del poder*. Ediciones La Piqueta.
- Freud, S. (2021). *La psicopatología de la vida cotidiana* (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu Editores. (Texto original de 1901).
- Gombrich, E. H. (1999). *The uses of images: Studies in the social function of art and visual communication* (pp. 212-225). Phaidon Press.
- Hollier, D. (1994). *Surrealist Precipitates: Shadows Don't Cast Shadows*. University of Michigan Press.

Iversen, M. (2021). *The Diaristic Mode in Contemporary Art after Barthes*. Art History, Volume 44, Issue 4. Recuperado el 10 de febrero de 2025, de <https://academic.oup.com/arthistory/article-abstract/44/4/798/7276749?redirectedFrom=fulltext>.

Joyce, J. (1916). *Retrato del artista adolescente*. Alianza Editorial.

Kierkegaard, S. (2000). *El diario de un seductor* (J. Ortega, Trad.). Ediciones Siruela. (Texto original de 1843).

Kierkegaard, S. (2004). *La repetición* (M. A. Núñez, Trad.). Alianza Editorial. (Texto original de 1843).

Kitnick, A. (2018). *I, etcetera*. Recuperado el 20 de febrero de 2025, de <https://www.jstor.org/stable/48560544>.

Konova, J. (2004). *Repetition*. The University of Chicago: Theories of Media: Keywords Glossary. Recuperado el 10 de diciembre de 2024, de <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/repetition.htm>.

Kundera, M. (1995). *La lentitud* (R. Bada, Trad.). Tusquets Editores. (Texto original de 1995).

Levenson, M. (1985). *Stephen's Diary in Joyce's Portrait—The Shape of Life*. ELH, 52(4), 1017-1035. Recuperado el 10 de febrero de 2025, de <https://www.jstor.org/stable/3039476?origin=crossref>.

Manguso, S. (2015). *Ongoingness: The End of a Diary*. Graywolf Press.

Montero, R. (2022). *El peligro de estar cuerda*. Alfaguara.

Purves, D. (2001). *Principles of cognitive neuroscience*. Sinauer Associates.

Tolnay, C. (1972). *History and Technique of Old Master Drawings* (pp. 3-4). Hacker Art Books.

6. Índice de imágenes

Figura 1. Bruce Nauman. *Bouncing in the Corner* (1968). Recuperada de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion>. 20

Figura 2. On Kawara. *I got up* (1968-79). Recuperada de <https://www.guggenheim.org/audio/track/on-kawara-i-got-up-1968-79>. 20

Figura 3. Jonás Trueba. *Volveréis* (2024). Recuperada de <https://www.imdb.com/es/title/tt32128317/>. 21

Figura 4. Juguetes. Elaboración propia. 23

Figura 5. Lev Kuleshov. *Efecto Kuleshov* (1910). Recuperada de <https://www.septima-ars.com/que-es-el-efecto-kuleshov/>. 24

Figura 6. Raquel Álvarez. *El día que nos besamos en plaza América* (2021). Elaboración propia. 25

Figura 7. Raquel Álvarez. *El día que nos besamos en plaza América* (2021). Elaboración propia. 25

Figura 8. Raquel Álvarez. *A la vera vera* (2023). Elaboración propia. 26

Figura 9. Raquel Álvarez. Fotogramas que componen *A la vera vera* (2023). Elaboración propia. 27

Figura 10. Raquel Álvarez. *Pertenencias* (2025). Elaboración propia. 29

Figura 11. Raquel Álvarez. Fragmentos de *Pertenencias* (2025). Elaboración propia. 30

Figura 12. Raquel Álvarez. Fragmentos de *Pertenencias* (2025). Elaboración propia. 30

Figura 13. Raquel Álvarez. *Sin título* (2025). Elaboración propia. 31

Figura 14. Raquel Álvarez. Fragmentos de *Sin título* (2025). Elaboración propia. 33

Figura 15. Raquel Álvarez. Molde de *Sin título* (2025). Elaboración propia. 34

Figura 16. Raquel Álvarez. Fotogramas de *¡SALTA!* (2025). Elaboración propia. 36

Figura 17. Raquel Álvarez. *¡SALTA!* (2025). Elaboración propia. 37

Figura 18. Raquel Álvarez. *¡SALTA!* (2025). Elaboración propia. 37

Figura 19. Song Dong. *Writing Diary With Water* (1995). Recuperada de <https://www.christies.com/en/lot/lot-5691463>. 41

Figura 20. Chantal Akerman. *News from Home* (1977). Recuperada de https://it.wikipedia.org/wiki/News_from_Home. 46

Figura 21. Susan Morris. *SunDial: NightWatch_Sleep/Wake 2010-2014* (MLS Version) (2015). Recuperada de <https://www.artsy.net/artwork/susan-morris-sun-dial-nightwatch-sleep-slash-wake-2010-2014-mls-version>. 47

Figura 22. Pierrick Sorin. *Despertares* (1988). Recuperada de <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/crdGx9>. 47

Figura 23. Tracey Emin. *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995* (1995). Recuperada de <https://www.widewalls.ch/magazine/tracey-emin-everyone-i-have-ever-slept-with>. 48

Figura 24. Tom Friedman. *Untitled* (1990). Recuperada de https://www.saatchigallery.com/artist/tom_friedman. 48

Figura 25. Mails recibidos y enviados durante la cuarentena. Elaboración propia. 50

Figura 26. Raquel Álvarez y Valeria Martínez. *Nome feminino plural* (2020). Elaboración propia. 51

Figura 27. Raquel Álvarez y Valeria Martínez. *Nome feminino plural* (2020). Elaboración de Raquel Álvarez y Valeria Martínez. 51

Figura 28. Raquel Álvarez. *Estornudos* (2025). Elaboración propia. 53.

Figura 29. Raquel Álvarez. *Accidente* (2025). Elaboración propia. 53

Figura 30. Raquel Álvarez. *Mirar al suelo 1/2* (2024). Elaboración propia. 55

Figura 31. Raquel Álvarez. *Fragmentos de Mirar al suelo 1/2*. Elaboración propia. 55

Figura 32. Raquel Álvarez. *Mirar al suelo 2/2* (2024). Elaboración propia. 56

Figura 33. Raquel Álvarez. *Fotogramas de Mirar al suelo 2/2..* Elaboración propia. 57

Figura 34. Raquel Álvarez. *Fotogramas de Mirar al suelo 2/2*. Elaboración propia. 57

Figura 35. Raquel Álvarez. *Fragmento de 2025*. Elaboración propia. 58

Figura 36. Raquel Álvarez. *Fragmento de 2025*. Elaboración propia. 59

Figura 37. Raquel Álvarez. *2025 1/2* (2025). Elaboración propia. 60

Figura 38. Raquel Álvarez. *2025 2/2* (2025). Elaboración propia. 61

Figura 39. Raquel Álvarez. Fragmento de *2025 2/2* (2025). Elaboración propia. 62

Figura 40. Sophie Calle. *Suite Vénitienne* (1980). Recuperada de <https://teaching.ellenmueller.com/walking/2021/07/04/sophie-calle-suite-venitienne-1980/>. 65

Figura 41. Sophie Calle. *Take Care of Yourself* (2007). Recuperada de <https://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/sophie-calle2#tab:slideshow>. 67

Figura 42. Yoko Ono. *Cloud Piece. Grapefruit* (1964). Recuperada de <https://www.tumblr.com/coletivojanga/624030388954742784/três-composições-do-grapefruit-de-yoko-ono>. 67

Figura 43. Sol LeWitt. *Wall Drawing #118* (1971). Recuperada de <https://illmindofryza1.wordpress.com/2016/08/17/sol-lewitt-wall-painting-118/>. 68

Figura 44. Robert Morris. *Card File* (1962). Recuperada de <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cXbkeg6>. 69

Figura 45. Barry Le Va. *Equal Quantities: Colocadas o Dejudas Dentro, Fuera y Sobre en Relación con Límites Específicos* (1967). Recuperada de <https://www.dreamideamachine.com/?p=96761>. 70

Figura 46. Barry Le Va. Fragmento de *Bearings Rolled* (1966). Recuperada de <https://www.dreamideamachine.com/?p=96761>. 71

Figura 47. Raquel Álvarez y Ángel Filgueira. Cartel de *A misteriosa desaparición de Ángel e Raquel*. Elaboración de Izan Albuje. 73

Figura 48. Raquel Álvarez y Ángel Filgueira. *A misteriosa desaparición de Ángel e Raquel* (2025). Elaboración de Raquel Álvarez y Ángel Filgueira. 76

Figura 49. Raquel Álvarez y Ángel Filgueira. *A misteriosa desaparición de Ángel e Raquel* (2025). Elaboración de Raquel Álvarez y Ángel Filgueira. 76

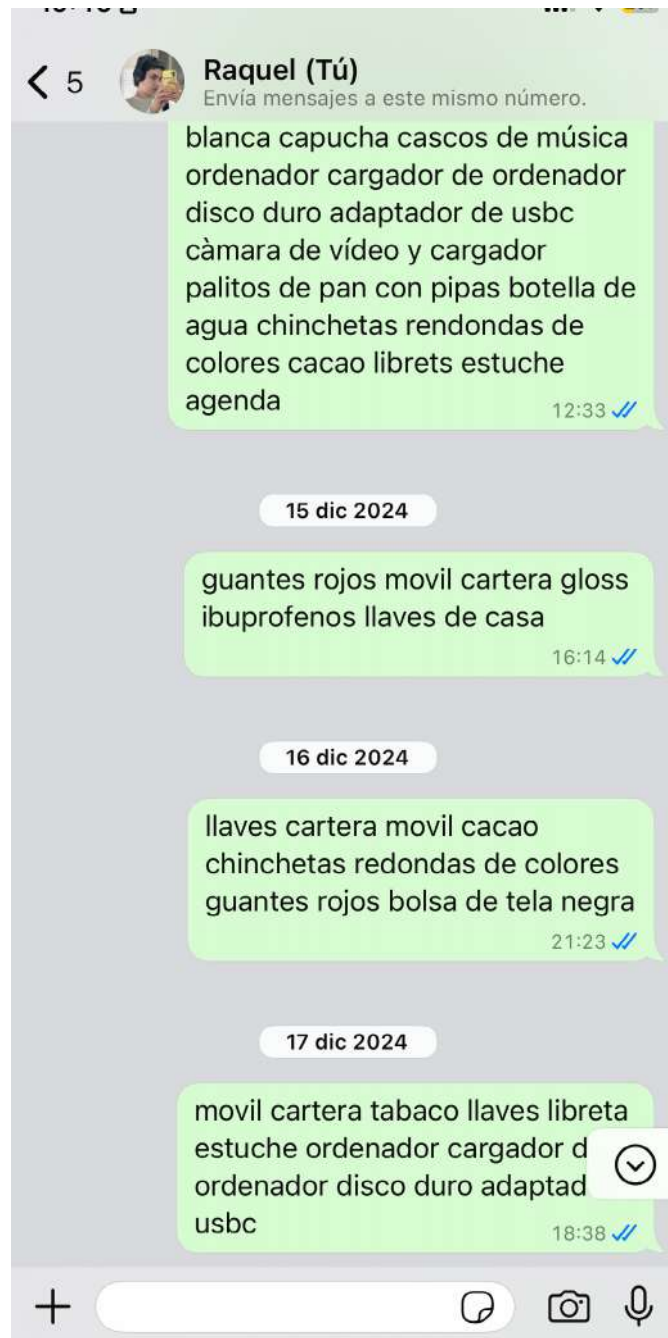
Figura 50. Raquel Álvarez. Boceto digital de *Sin título*. Elaboración propia. 77

Figura 51. Raquel Álvarez. Simulación de *Sin título*. Generada con IA. 78

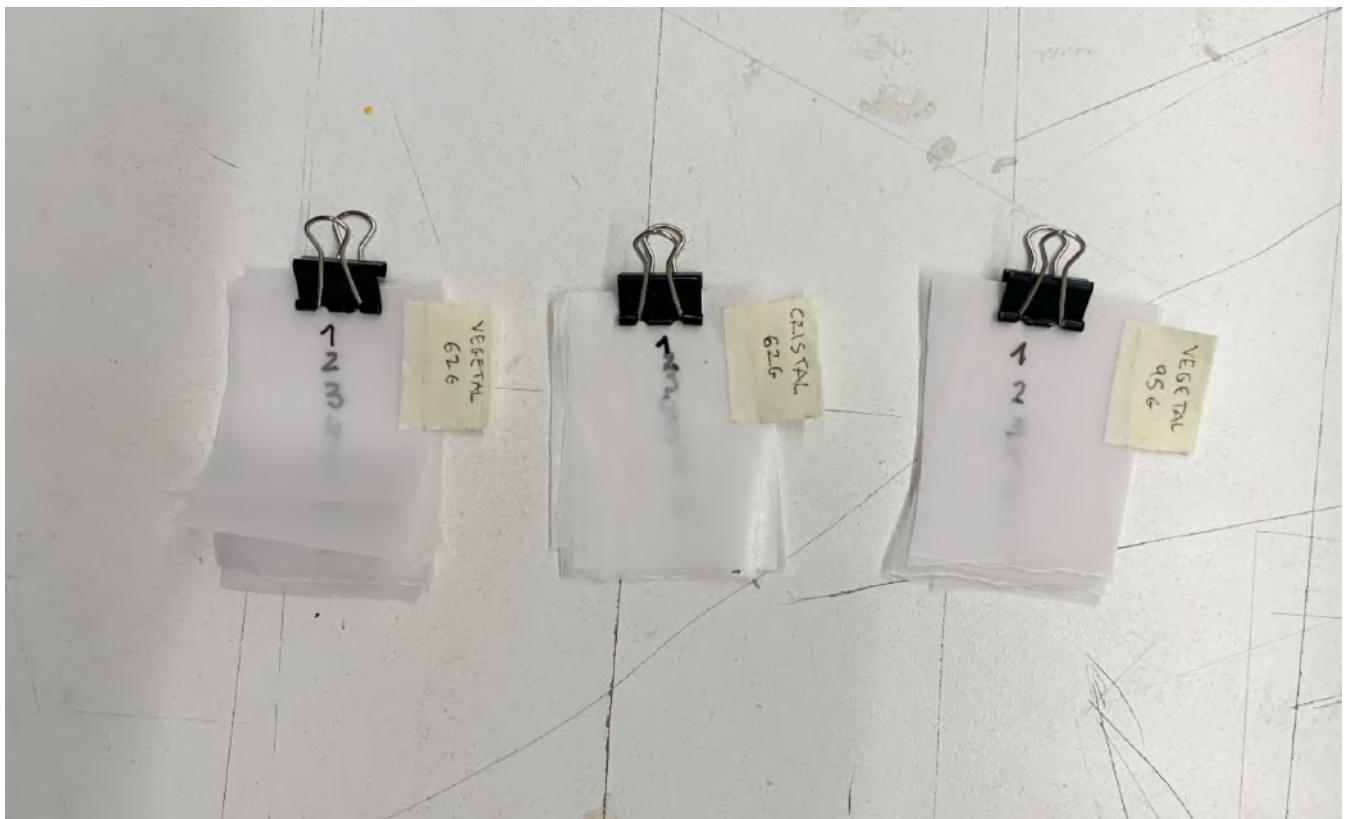
7. Anexos

7.1 Imágenes de proceso

Pertenencias



Anotación de objetos en la aplicación *WhatsApp*.



Prueba de transparencias con distintos gramajes de papel.

RESUMEN DE DATOS		DÍA	MES
		28-03	OCT-NOV
TOTAL DE OBJETOS		149	
5 MÁS FRECUENTES	5 MENOS FRECUENTES (APARECEN SOLO 1 VEZ)		
MÓVIL (10 VECES)	TICKET DEL BANCO		
CAJAS (9 VECES)	TRANSPORTADOR DE ALIV		
LLAVES DE CASA (8 VECES)	TINTE COLOR CHOCOLATE		
CACAO (8 VECES)	JOTARU DE VIAJE		
TABACO (5 VECES)	BOLSA DE PASTICA		
SUELEN IR JUNTOS	CACAO Y TABACO (3 DIAS)		
	LIBRETA, ESTUCHE, APENDI (2 DIAS)		
	MÓVIL, CAJAS, LLAVES DE CASA (6 DIAS)		

Pruebas tipográficas de la tabla.

Sin título



Piedra de partida.



Trabajo en taller. Proceso de hacer el molde.



Molde realizado.



Primeras reproducciones en cera.

¡SALTA!



Comienzo del juego.



Un descanso.

Accidente

28 de abril de 2025, 17:01

hora de cosas que caen

regla 20:43 2/1

calcetin 11:12 3/1

tapa enfuche 14:07 3/1

cojin 14:08 3/1

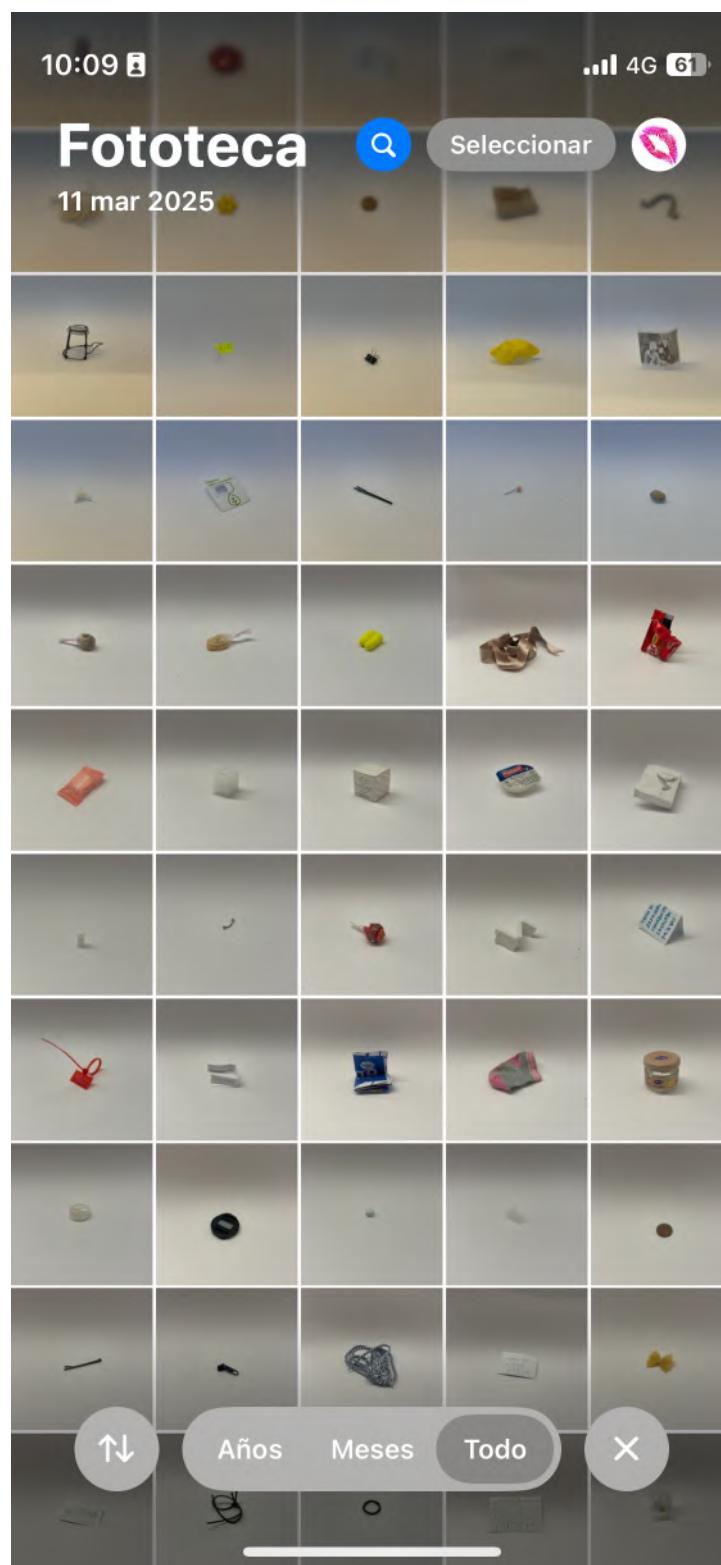
moneda de peli 22.43 18/1

15:54 mi gloss de refy cayó en el plató del
agua de ginebra 29/1

8.45 gloss

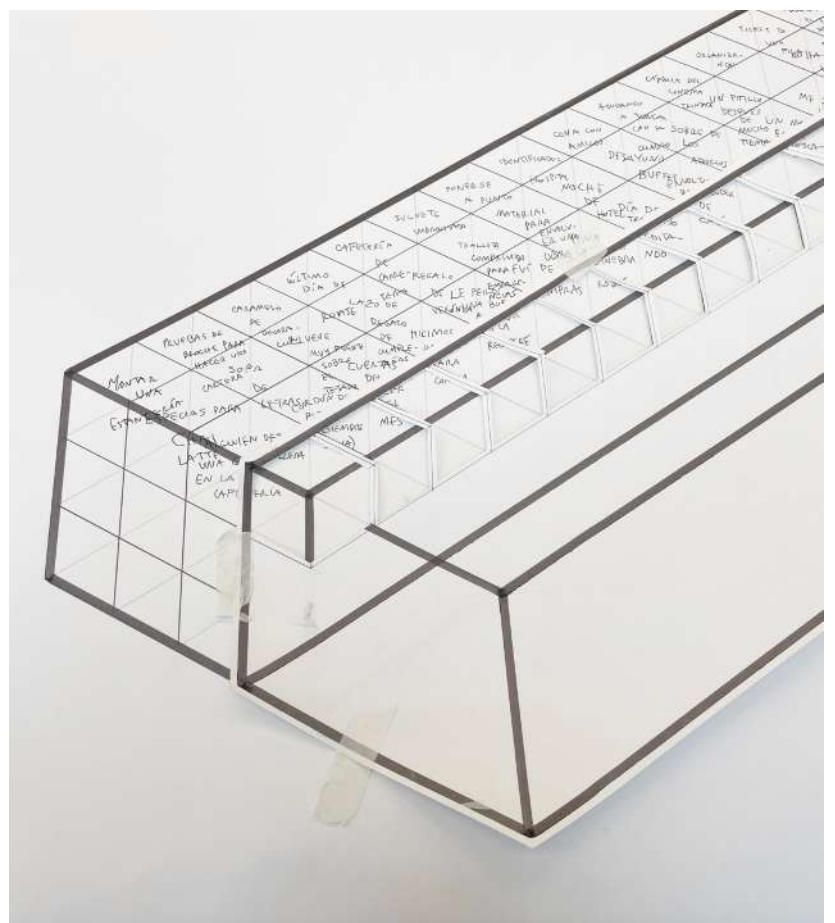
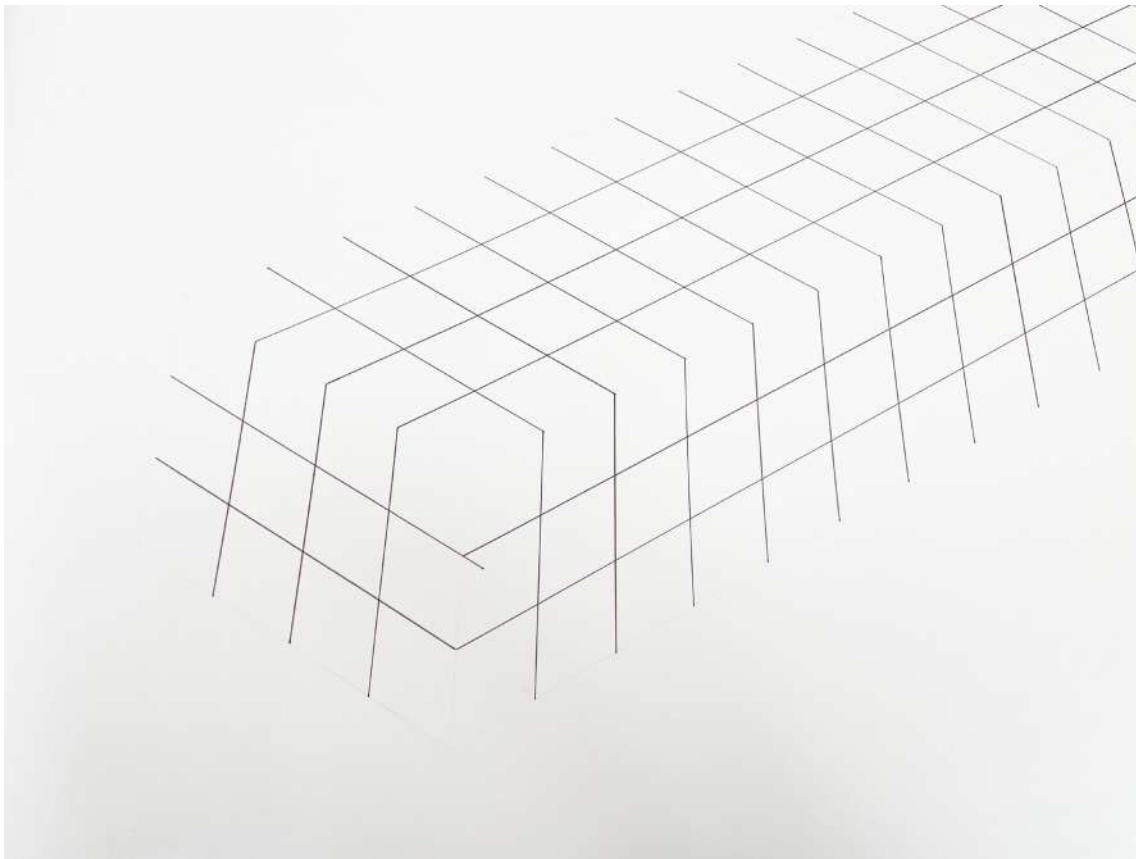
Anotación de caídas en la aplicación *Notas*.

2025



Inventario fotográfico de objetos en el móvil.

- Escritos diarios vinculados a los objetos seleccionados.**



Pruebas de diseño.

ene

jul

ene

jul

feb

ago

feb

ago

mar

sep

mar

sep

abr

oct

abr

oct

may

nov

may

nov



Pruebas tipográficas de los indicadorres mensuales.

A misteriosa desaparición de Ángel e Raquel



Un día de rodaje.



Acampada en el monte para comenzar a rodar a las 6 AM en O Grove.

7.2 Exposición



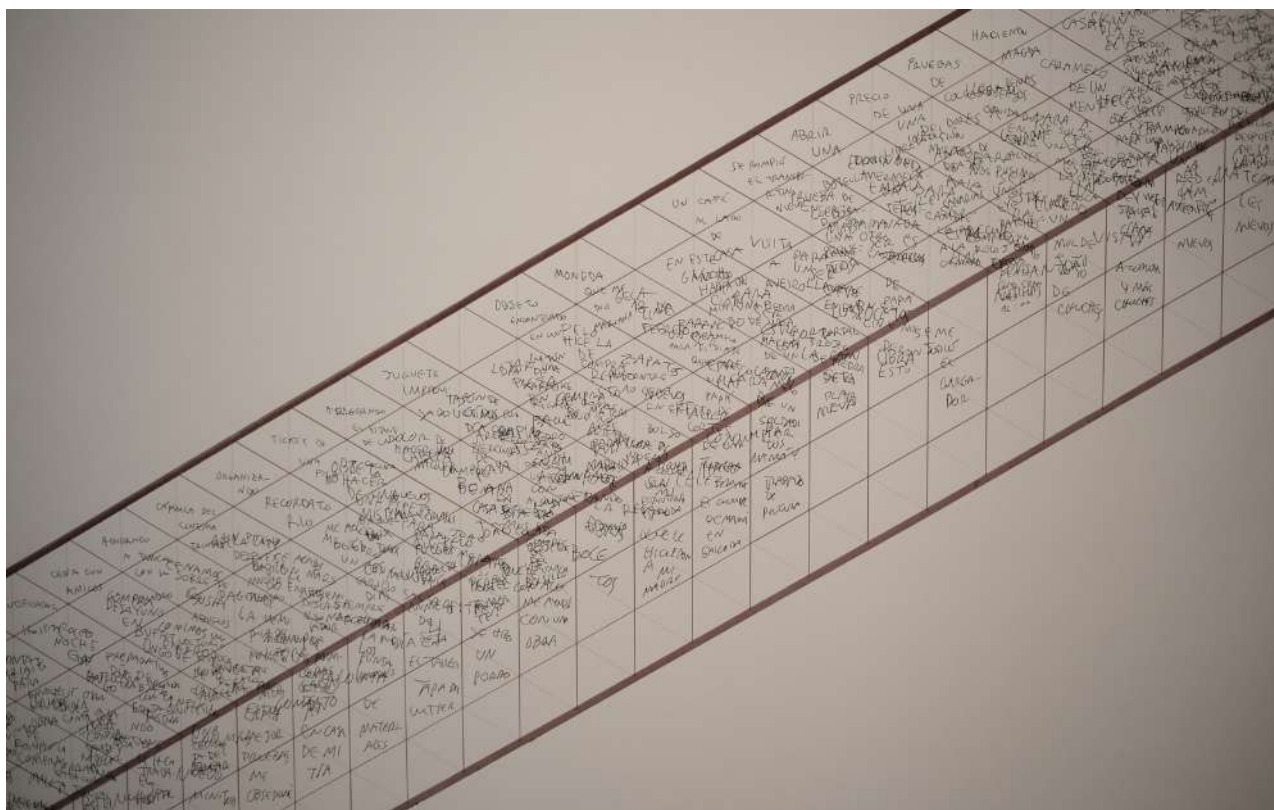
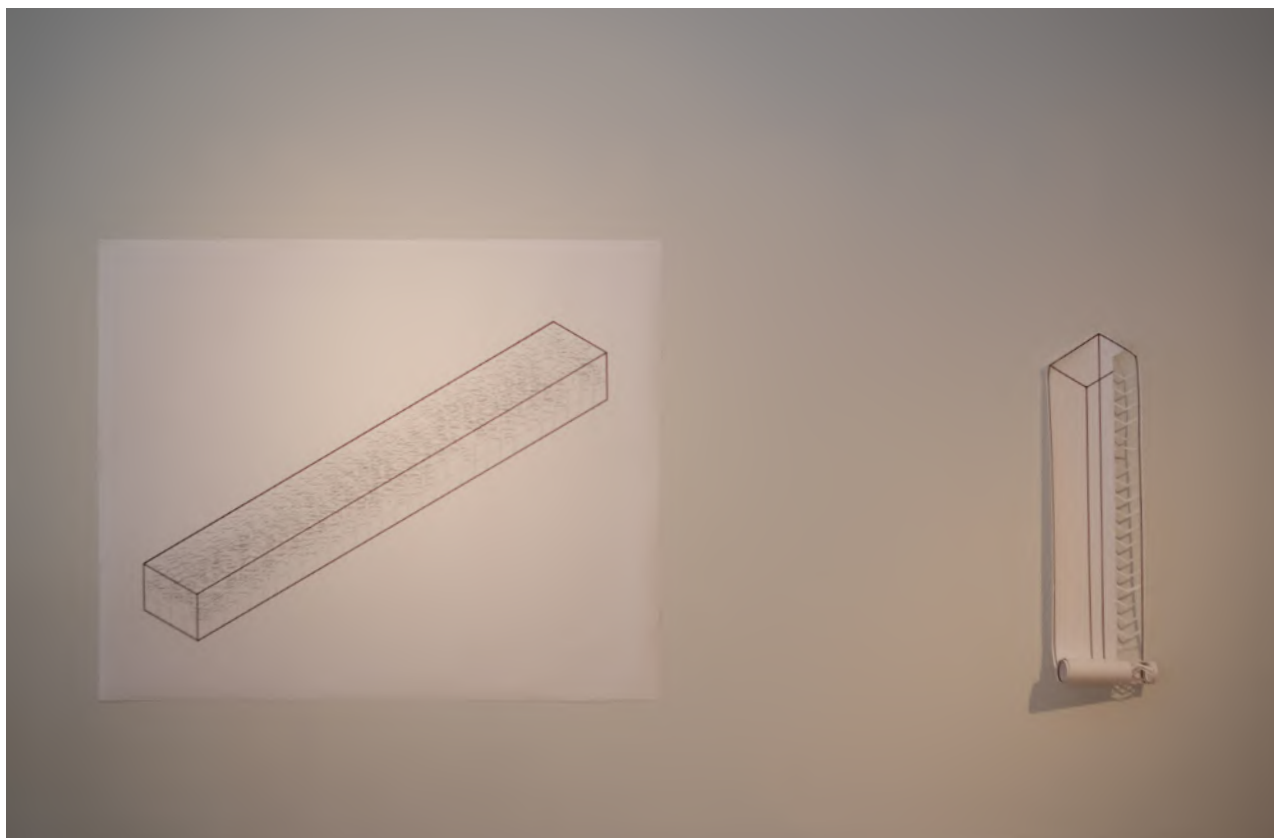
Cartel de la exposición.



Fotografías generales de la exposición.



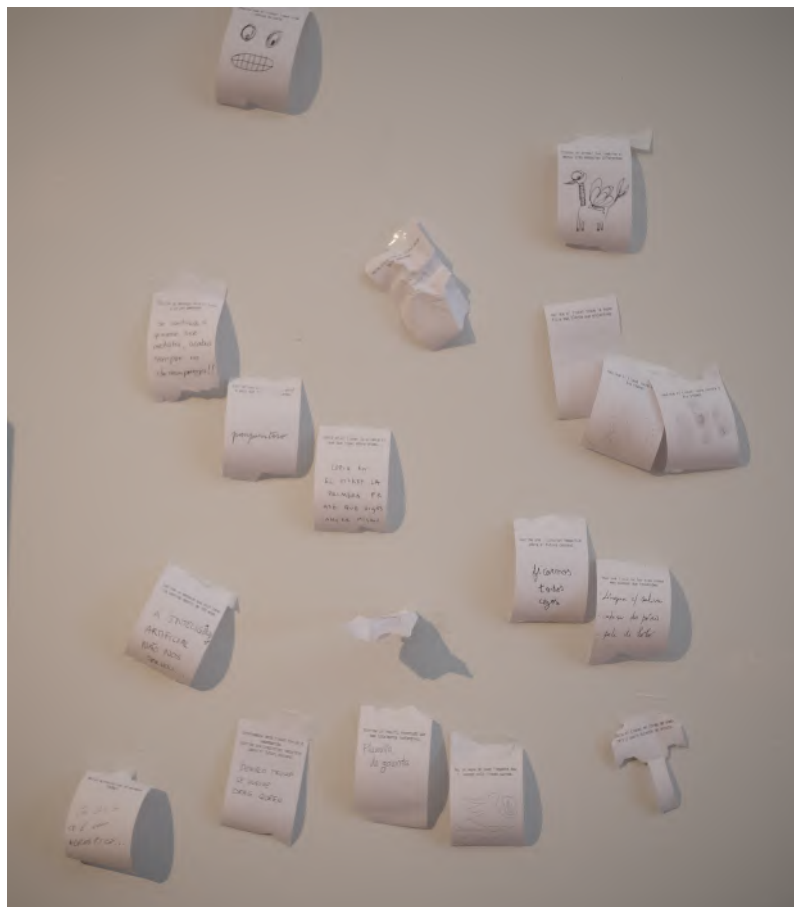
Pieza 2025 1/2.



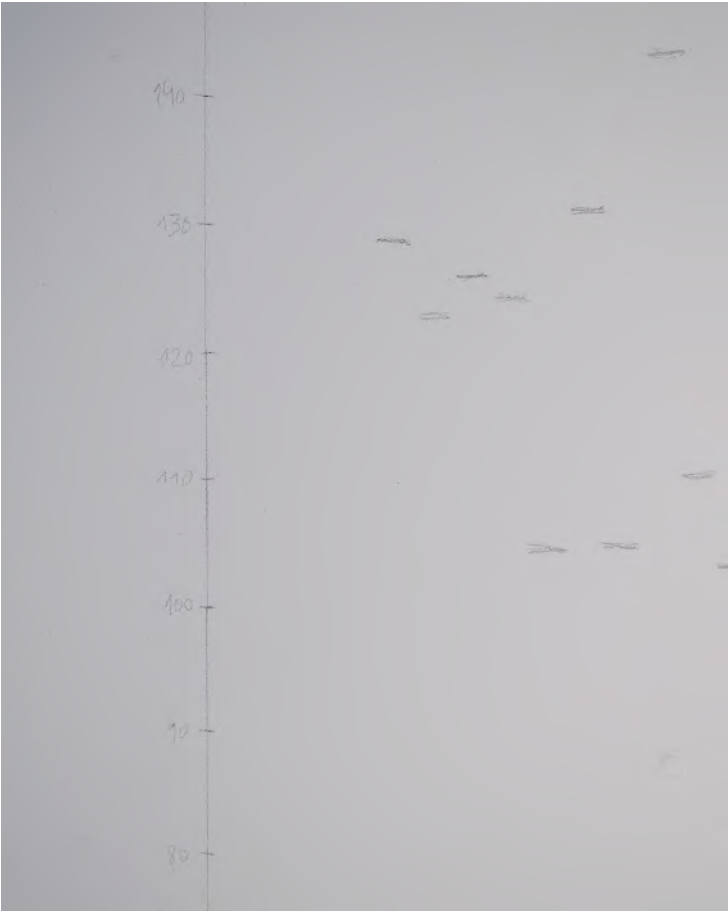
Pieza 2025 2/2.



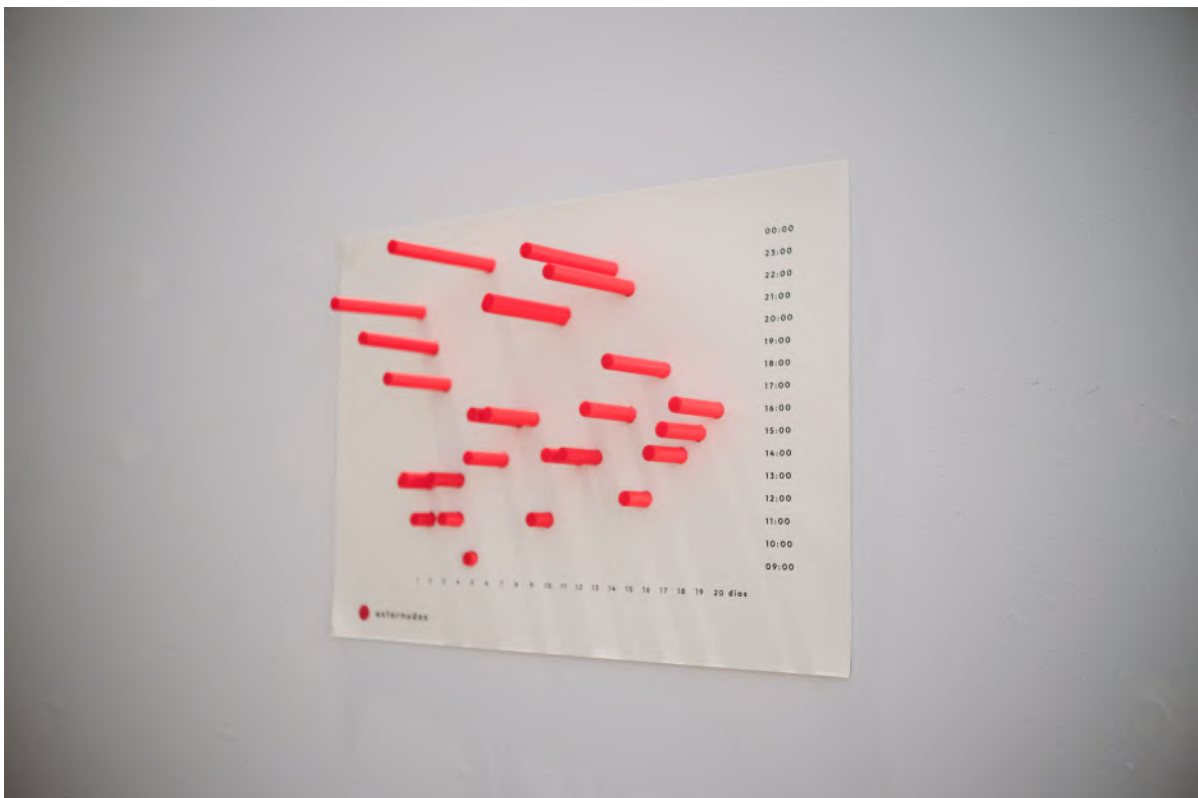
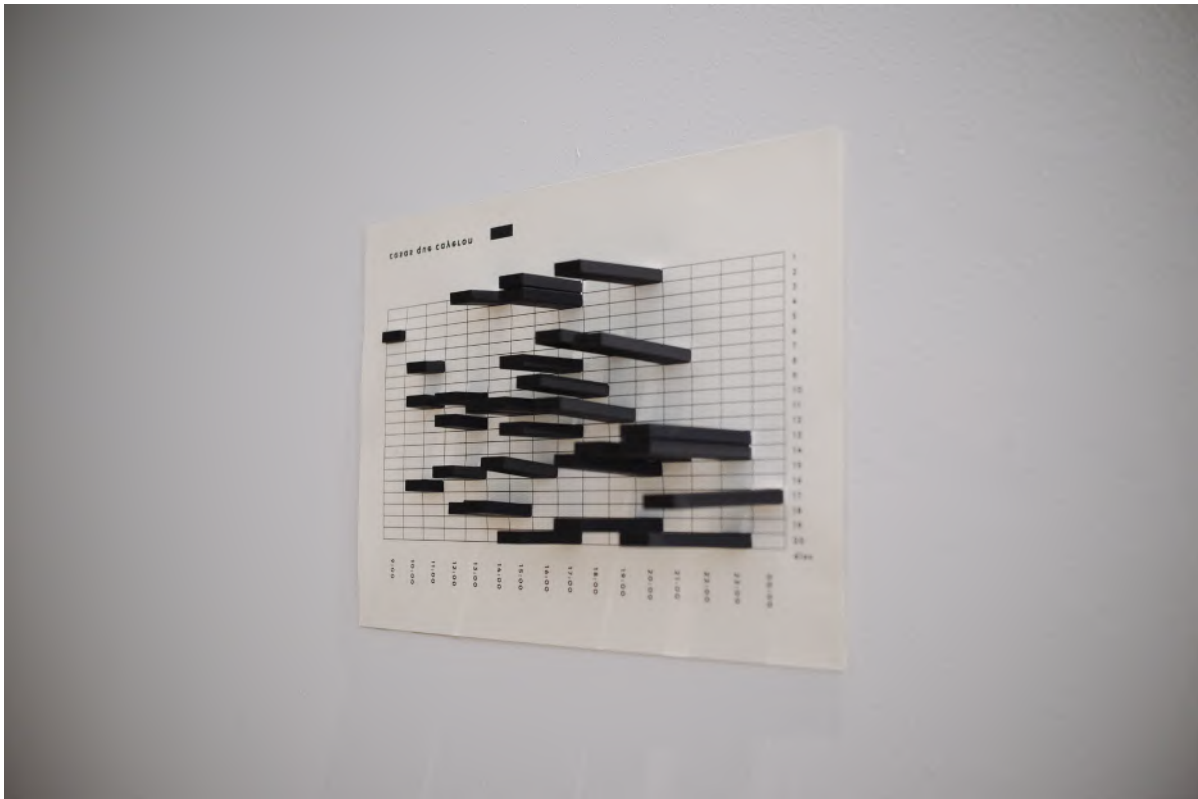
Pieza Sin título.



Pieza Simón.



Pieza ¡SALTA!.



Piezas Accidente y Estornudos.



Fotogramas de *A misteriosa desaparición de Ángel e Raquel*.

