



PRÁCTICAS HABITABLES  
ADRIÁN FERRERA

*Nunca llegamos tan lejos como cuando  
ya no sabemos hacia dónde vamos.*

**Goethe.**

*Prácticas habitables*  
ADRIÁN FERRERA

**\_Realización:** Adrián Ferrera

**\_Dirección:** Ramón Salas

---

< **Imagen de portada:** *'Soportar la city'* por **A\_FERRERA.**

Trabajo de Fin de Grado en Bellas Artes  
**'Proyectos Transdisciplinares'**  
Universidad de La Laguna

# ÍNDICE

_Presentación	08
_Introducción	10
_Habitar la práctica: gestión de las circunstancias	12
_Andar: entre lo utópico y lo pragmático	48
_Imágenes: puntos de referencia	78
_Prácticas habitables	84
_Definición de objetivos	106
_Bibliografía	110
_CV	113

## PRESENTACIÓN

El siguiente trabajo se presenta como Proyecto de Fin de Grado en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna, realizado en el itinerario de Proyectos Transdisciplinares.

Para su elaboración se ha preferido, más que ordenar la propuesta cronológicamente y estructurarla por proyectos, plantear un cuerpo de trabajo continuo consolidado en una única propuesta que, realizada con distintas prácticas de actuación, se constituye como un todo conjunto.

Para abordar dicha tarea, se ha realizado durante más de 6 meses de duración un estudio exhaustivo de las distintas líneas y circunstancias de producción, gestión y aplicación operativa de la obra propia que aquí se recoge, siendo la estructura narrativa a modo de relato con imágenes lo que proporciona cohesión al hilo argumentativo de la propuesta.

Como ejercicio de contextualización, se plantea una breve introducción con la que se pretende extraer de la praxis artística una función/utilidad cultural que determine una aplicación práctica la cual justificaría su pertinencia.

Posteriormente, se procederá a una también breve reflexión sobre dos líneas de actuación para posibles itinerarios en el espacio del arte, siendo la efectividad de sus prácticas lo que permite deducir o establecer puntos de referencia en el ámbito creativo de la imagen.

Asimismo, para la lectura del imaginario propuesto se sugiere la interpretación propia del lector de la trama de imágenes que aquí se muestra. Como si de una secuencia a contrapunto se tratara, la incierta deriva orienta y establece un recorrido guiado por las relaciones significativas que, a su vez, construyen con ecos y resonancias las sendas variantes de su lectura.

Finalmente, desde el espacio de lo íntimo/personal se comparte públicamente un imaginario propio construido con los recursos y metodologías transdisciplinares de (re)presentación propias de un precario sujeto contemporáneo que, desde su individualidad empírica, pretende un diálogo colectivo a la búsqueda de una (re)definición de (nuevos) objetivos e itinerarios para la habitabilidad de las prácticas y políticas artísticas contemporáneas.

## INTRODUCCIÓN

La construcción de imágenes nos permite especular con metáforas habitables donde podemos reconocernos y ser reconocidos. En el espacio del arte, las prácticas materializan la plasticidad de nuestra subjetividad que, *convertida en imagen*, se hace epidermis habitable.

En un mundo dominado por la lógica del consumo capitalista, las formas de subjetividad se limitan a un corto catálogo de posibilidades prefiguradas en caminos ya trazados. Por tanto, el compromiso con la conciencia de nuestra deriva propia (en la huida de la patria cultural del capitalismo avanzado) no deja de tener contenido político. Máxime por cuanto la metáfora de la dispersión que habitamos es, por ello mismo, una metáfora habitable.

La metáfora de *la imagen como piel refugio* se establece entonces como una estructura de supervivencia. El imaginario se construye como un cobijo a la intemperie, un recurso donde gestionar nuestras *políticas de aclimatación* con (y en) el mundo.

Es entonces cuando asumimos la necesidad del imaginario propio como una estructura que nos acoja y proteja, un pequeño habitáculo, el cual establecemos temporalmente como

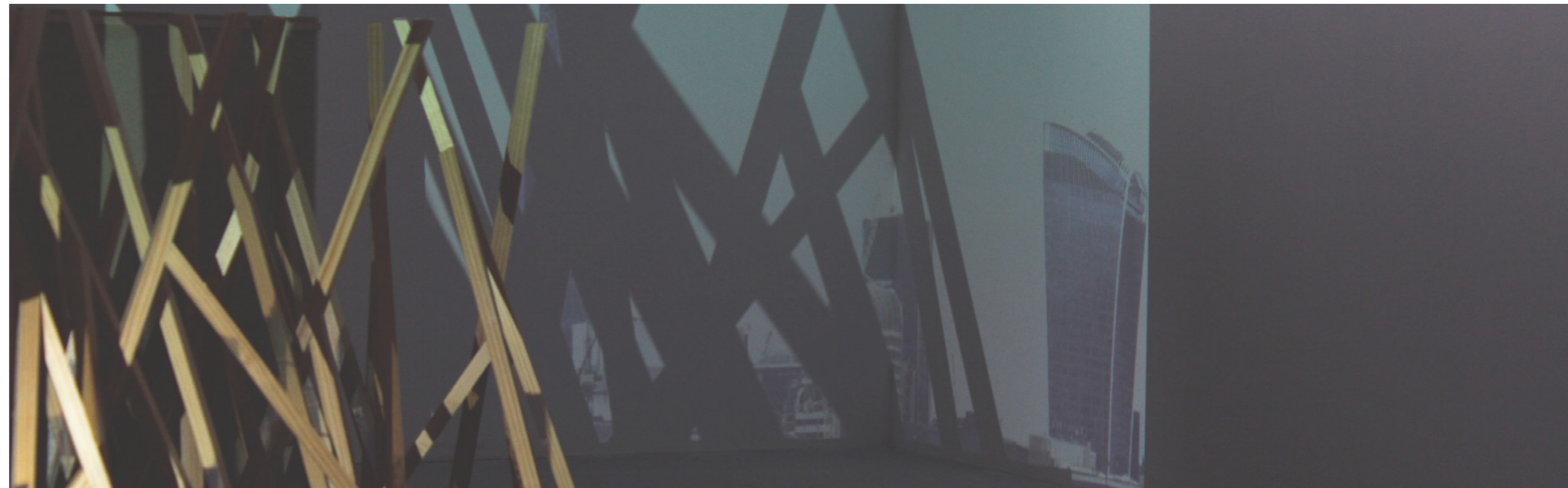
intento de conformar nuevos espacios habitables (al margen del raciocinio capitalista).

Sin embargo, estas prácticas de aclimatación se conforman bajo una *concepción ficticia del espacio*, su tridimensionalidad se constituye como un decorado artificial que se enfrenta y complementa a sí mismo con su proyección. A la sombra de éstas estructuras provisionales, la imagen nos recubre bajo la *penumbra de la ficción*. Pero esta sombra arrojada es frágil, porque no hay nada bajo ella que le permita apoyarse, no tiene más consistencia que la que emana de su propio influjo que se separa del núcleo duro de *lo real*.

Por tanto, la imagen que nos recubre (o con la que nos recubrimos) se trata de una delimitación sin estructura interna definida por sus puntos de contacto exteriores. Las tensiones que soportan los agenciamientos son horizontales, las relaciones son intertextuales, entre cosas en el mismo plano.

El arte tiene bastante con dotar de carga simbólica a esas imágenes que nos asaltan a la vista con su sensación de realismo para permitirnos volver sobre ellas y percibir el carácter casi fantasmal de su realidad. De este modo, el artista pasea por el mismo espacio de incertidumbre que crea, para habitarla.

## SOBRE HABITAR LA PRÁCTICA



*Se llama utopía, se llama imaginario, pero no deja de animar las acciones del hombre: todos soñamos, imaginamos o pensamos bien en el amor absoluto, o en la comunicación absoluta, o en el conocimiento absoluto, y en tantos otros imposibles, esos imposibles están en el corazón de las posibilidades que realizamos.*

H. Lefebvre.

*La organización y legitimación de la convivencia en los círculos más cercanos de los individuos construye la base de los imaginarios sociales que hacen soportable y/o comprensible el orden social global.*

J.L. Pintos.

Desde Mesopotamia al ciclo cristiano de las artes, el arte proporcionó representaciones culturales adecuadas a lo que se entendía (y se quería hacer entender) como modos dignos de estar en el mundo. Estas representaciones (mecanismos de justificación del ejercicio del poder) legitimaban un imaginario que se compartía socialmente como realidad instituida. El arte cumplía entonces esa función cultural: generaba reconocimiento, orden social y verdades absolutas. El espectador se identificaba con el sistema de valores en el que se desarrollaba su vida, valores que podía reconocer y le servían para reconocerse y hacerse reconocer en ellos.

En contraposición, el proyecto moderno se posiciona contra la cultura, contradice la realidad instituida, se enfrenta a las creencias y valores que tradicionalmente habían dado cohesión a las comunidades. Esta transformación dificultará el reconocimiento social con el nuevo imaginario moderno: la modernidad generó una música que no se podía bailar, unos relatos que no se podían recordar, unas imágenes donde no había nada que ver...

Llegando a cotas tan altas como la abstracción, las prácticas artísticas se dislocan rompiendo con todos los esquemas de la cultura.



ra tradicional, es decir, se emancipan de los dogmas heredados. A partir de entonces, el arte no procura identidad, ni reconocimiento, ni orden. Sin embargo, las nuevas prácticas incitaron a crear un horizonte de sentido propio, tanto para sus ejecutantes como para sus espectadores. Ya no mostraban nada que reconocer, pero, por ello mismo, invitaban ante esa ausencia a crear un estilo propio, una manera personal(izada) de ver las cosas. Consecuentemente, el artista ya no se subordina a los dogmas de la tradición sino que, en su lugar, debía comprometerse con su práctica con criterio propio. De este modo, establece su propio método para distinguirse, para hacerse diferente al margen de las convenciones sociales, invitando al espectador a mirarse en ese (anti)modelo.

El arte como praxis habitable, es entonces un espacio de búsqueda de la autorrealización para el artista. Este debe inventar su estilo personal y, para ello, tiene que empezar por negar todo lo anterior, que precisamente prescribía la continuidad y fidelidad a los imaginarios y hábitos tradicionales. Llevando la contraria a lo establecido, los artistas se comportan como adolescentes que, con rebeldía, se abren paso frente a los dogmas paternos. Esta nueva concepción del arte ya no buscaba la intemporalidad, no

---

<sup>^</sup> *Cityscape*, 2016.

De la serie *Horizontes políticos*.  
Fotografía digital.

pretendía encontrar modelos eternos, sino posicionamientos con un carácter relativo, circunstancial y transitorio, es decir, contextual.

En la era de la globalización, el contexto sociopolítico, económico y cultural no es otro que el capitalismo avanzado. A partir de los años 70 y 80, el neoliberalismo convierte la antigua lógica capitalista de la producción en un capitalismo de ficción. La economía ya no genera sólo productos materiales sino, fundamentalmente, experiencias vitales que procuran la realización de los sujetos. En la sociedad del espectáculo, la imagen del estatus socioeconómico se identifica con las apariencias. Si el capitalismo industrial provocó el tránsito del ser (existencia) hacia el tener (bienes materiales), el capitalismo posfordista ha hecho evolucionar la práctica de la subjetividad del tener al parecer. Sin embargo, el capital sigue siendo el motor de esta maquinaria, el sujeto neoliberal no deja de medir el valor de las cosas por su precio y la utilidad de las mismas por el beneficio económico que estas le proporcionan.

Llegados a este punto, resulta necesario tomar en consideración estos elementos si queremos definir un itinerario (artístico, práctico y adecuado) en el momento presente.





### *\_Soportar la city*

Nuestro proceso adaptativo en el terreno empírico, a veces condicionado por la relación con el medio no (re)conocido, evoca la desorientación semejante al carácter sintomático de pérdida en el camino que provoca la búsqueda de nuevos elementos manifiestos que ofrezcan al individuo rasgos donde percibir o reconocer su identidad frente a un mundo, aparentemente uniformado por la globalización, el cual, en ocasiones, genera una depresión de conexión con el exterior.

^ *Soportar la city*, 2016.

Tríptico con fotografía digital.



Es entonces nuestro paso por el mundo como un destello, un reflejo de la soledad del individuo en (y con) la sociedad posmoderna, donde las relaciones son efímeras y temporales.

La deriva se convierte entonces en un método (ensayístico) de evasión del sistema productivo capitalista; ese lugar donde "el orden juega con el escenario perdido de la naturaleza" y donde "la conciliación con el ambiente centra el paisaje de manera organizada" (Augé, 1992).

En los procesos de modernización, la ciudad se convierte en un territorio hostil, inestable y amenazado, donde el individuo transita por un escenario complejo e ilusorio, que da sustento a un capitalismo considerado como un territorio paradisíaco del fingimiento.

Entre el relato interno y la amenaza exterior, los distintos puntos de vista confluyen en una mirada engañada. De esta manera, juego con la pretensión de materializar o hacer visible la esencia imperceptible del dominio estructural al que está sometido el individuo. Como plantean algunos teóricos como Hegel o Spencer, "tras la fluidez y contingencia de la vida social se esconden unas estructuras normativas que generan un ordenamiento", el cual nos somete a toda serie de irregularidades y desemboca en una limitación de la libertad de actuación, autonomía o igualdad de oportunidades.

Planteando la estructura social como una articulación de los sistemas de relación entre individuos, la ciudad se establece entonces como un espacio ordenado donde deambulan de manera automática un conjunto de normas, valores y demás convenciones sociales recogidas como conceptos de *sentido común* provocando límites y restricciones...



---

^ *Hilton's threes*, 2016.

De la serie *Horizontes políticos*.

Fotografía digital.



---

**^ Landscape, 2015.**

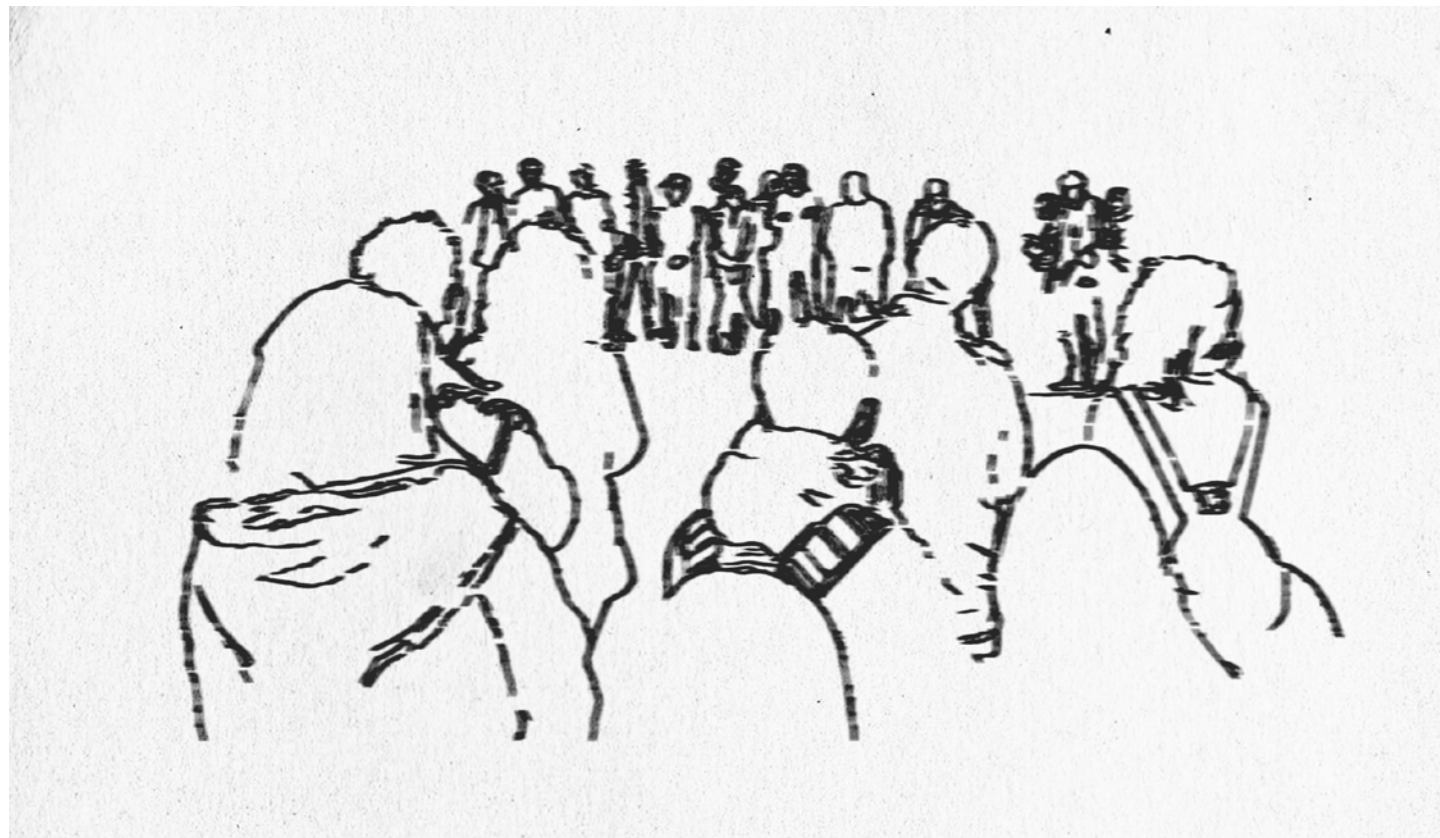
Instalación con fotografía digital.  
Medidas 2,00 x 0,30 m.  
Link Gallery, MMU, UK.



[\[link\]](#)

^ Atlas personal, de la serie *Estructuras*, 2016.  
Fotografía digital.





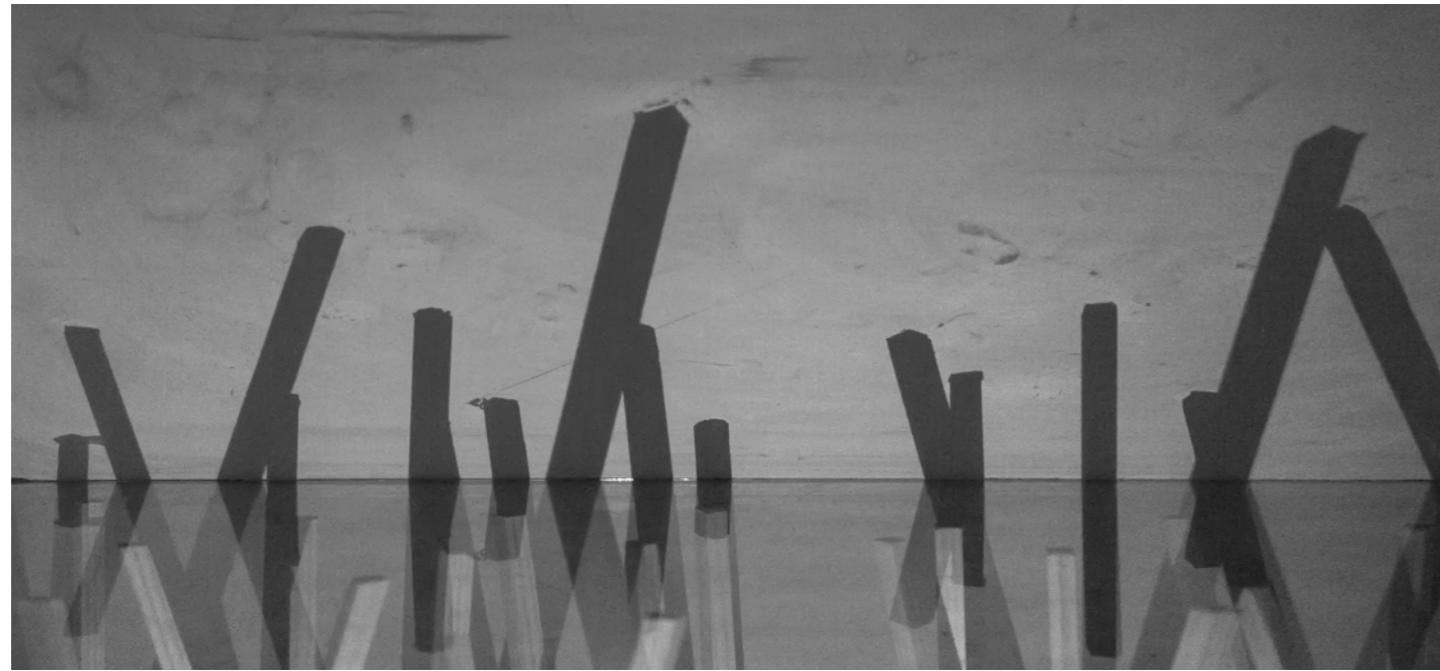
^ *From the wings*, 2016.

Dibujo digital.

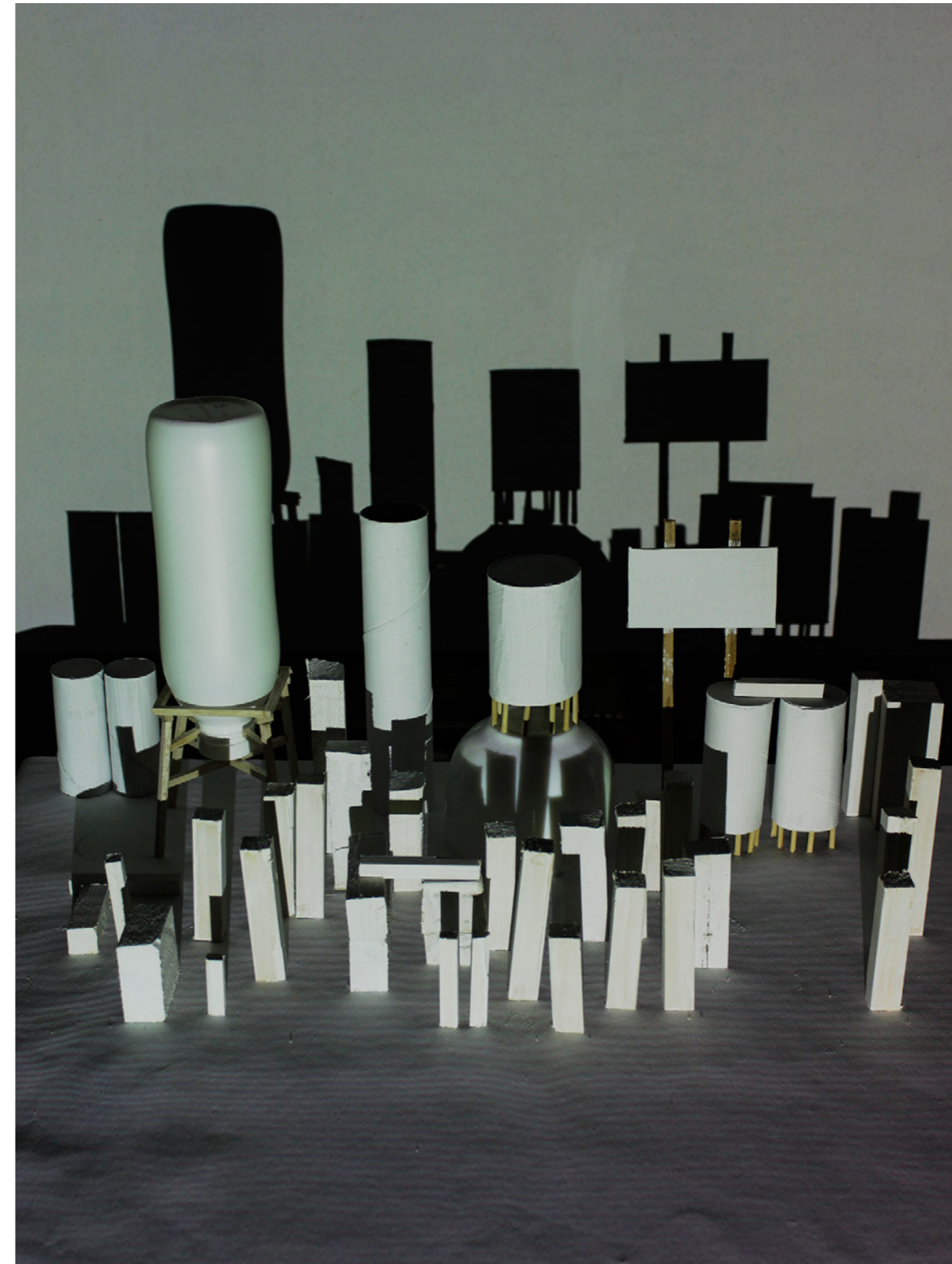
> *Sin título*, 2016.

De la serie *Horizontes políticos*. Madera, pladur, pintura y fotografía digital.

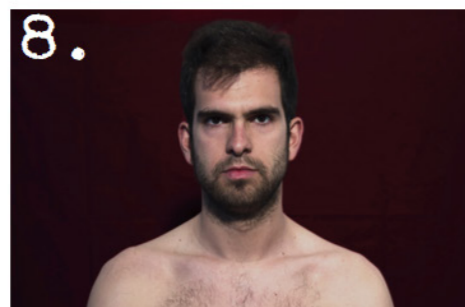
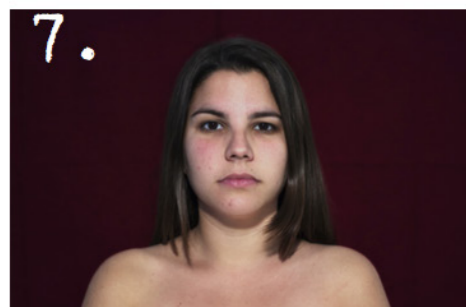
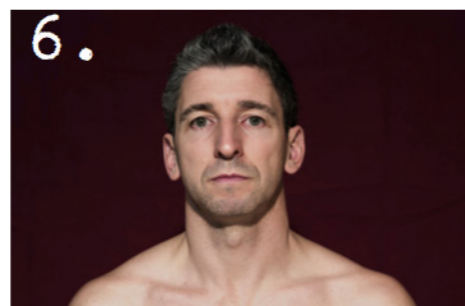
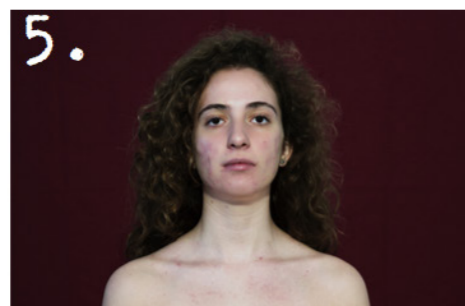
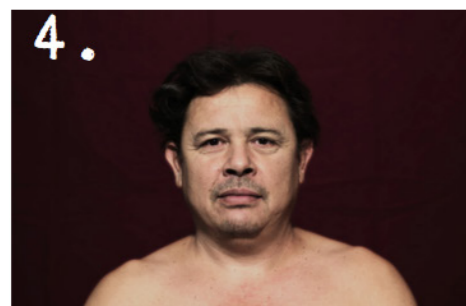
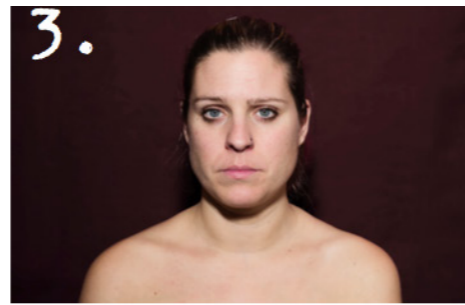
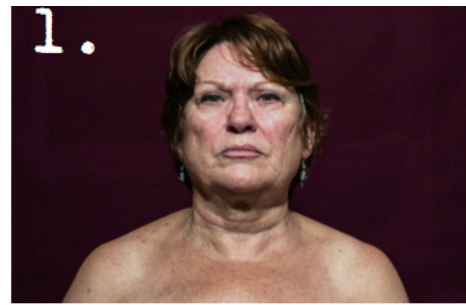




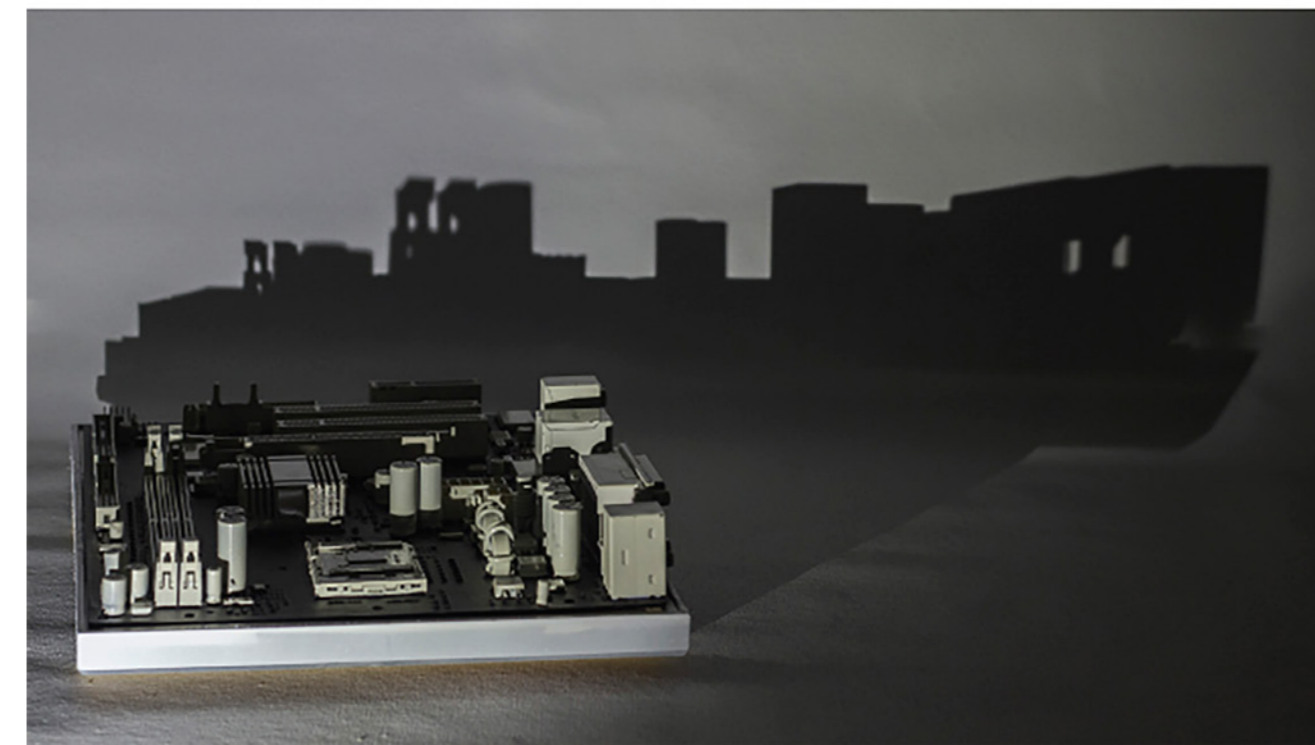
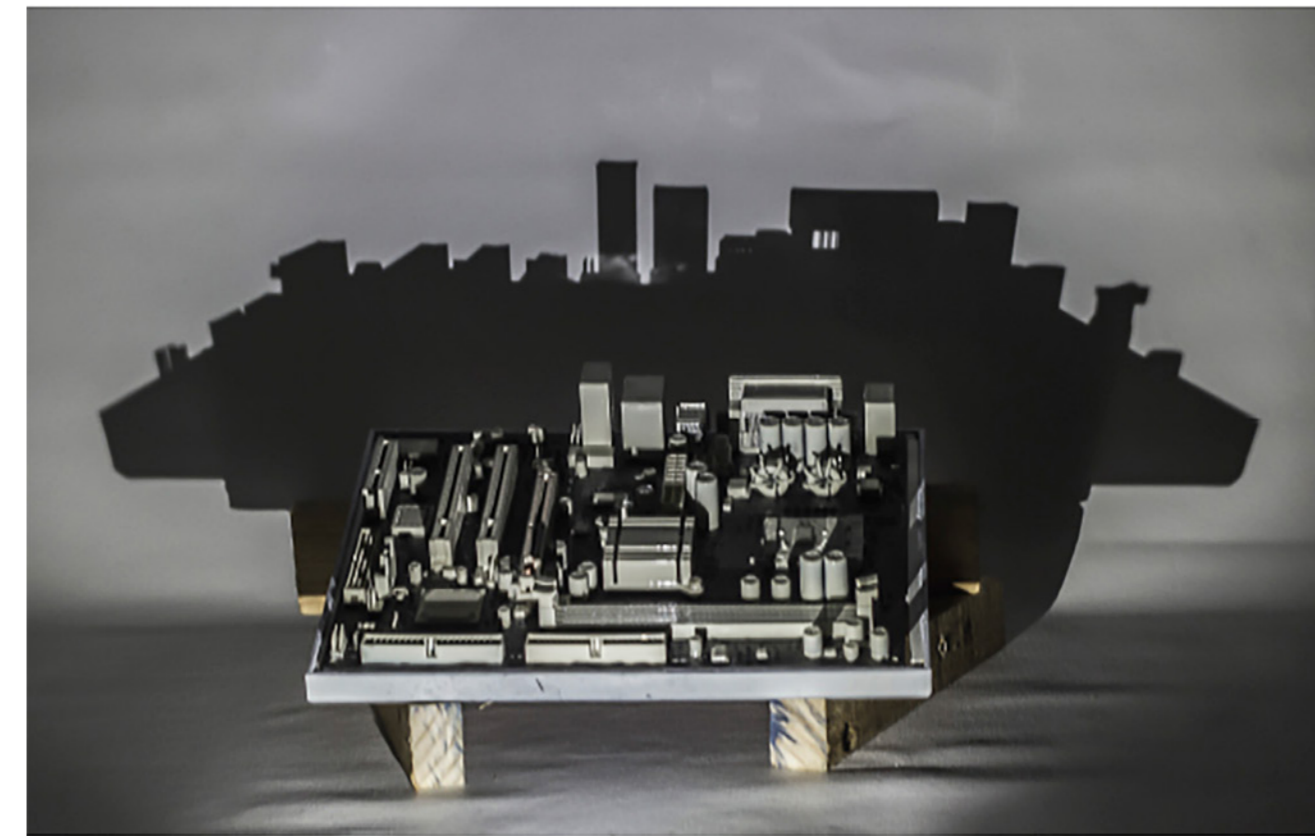
^ *Sin título*, 2015.  
Grafito y barniz sobre papel, 29 x 21 cm.



^ *Instalación con proyección de luz*, 2016.  
Medidas variables



1. lat: 40°17'15,67" N, lon: 03°44'42,01" O  
2. lat: 40°17'15,67" N, lon: 03°44'42,01" O  
3. lat: 40°23'45,92" N, lon: 3°42'50,96" O  
4. lat: 28°28'02,50" N, lon: 16°16'11,08" O  
5. lat: 28°28'12,00" N, lon: 16°15'38,63" O  
6. lat: 28°26'09,26" N, lon: 16°29'39,52" O  
7. lat: 28°29'34,25" N, lon: 16°18'42,50" O  
8. lat: 28°29'34,25" N, lon: 16°33'12,14" O



^ *Ser: esencia + existencia*, 2014.

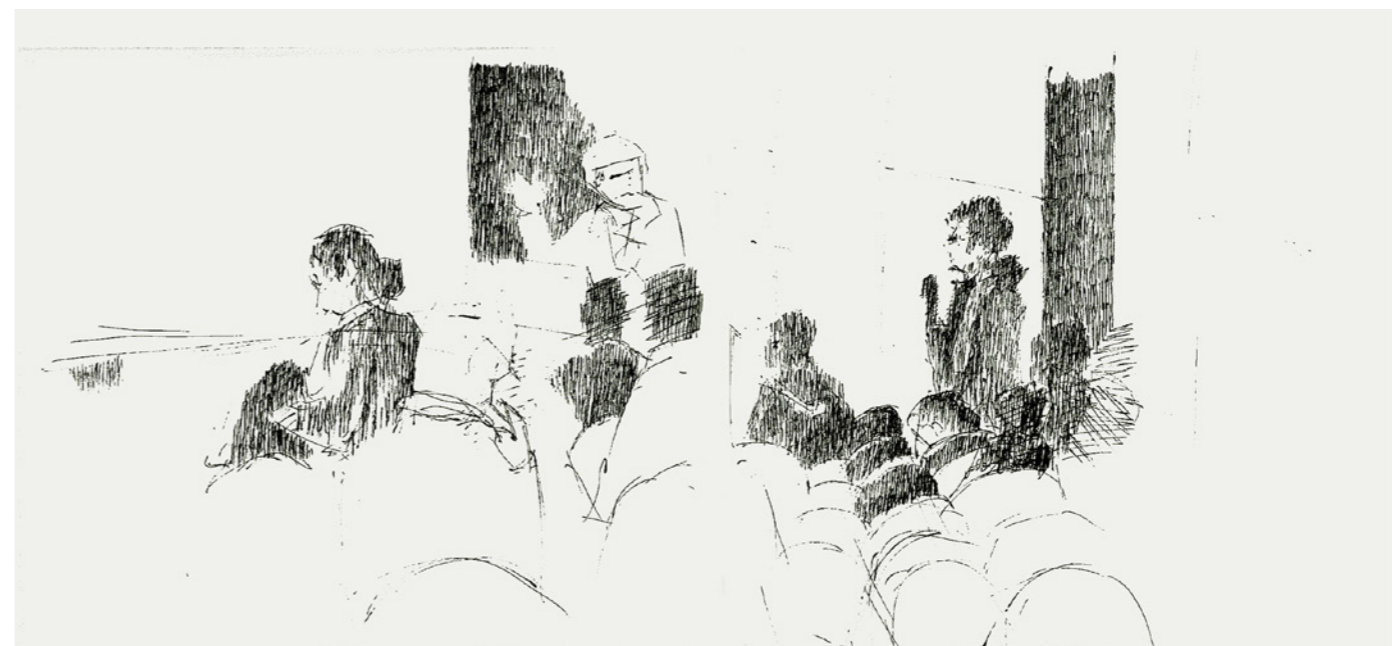
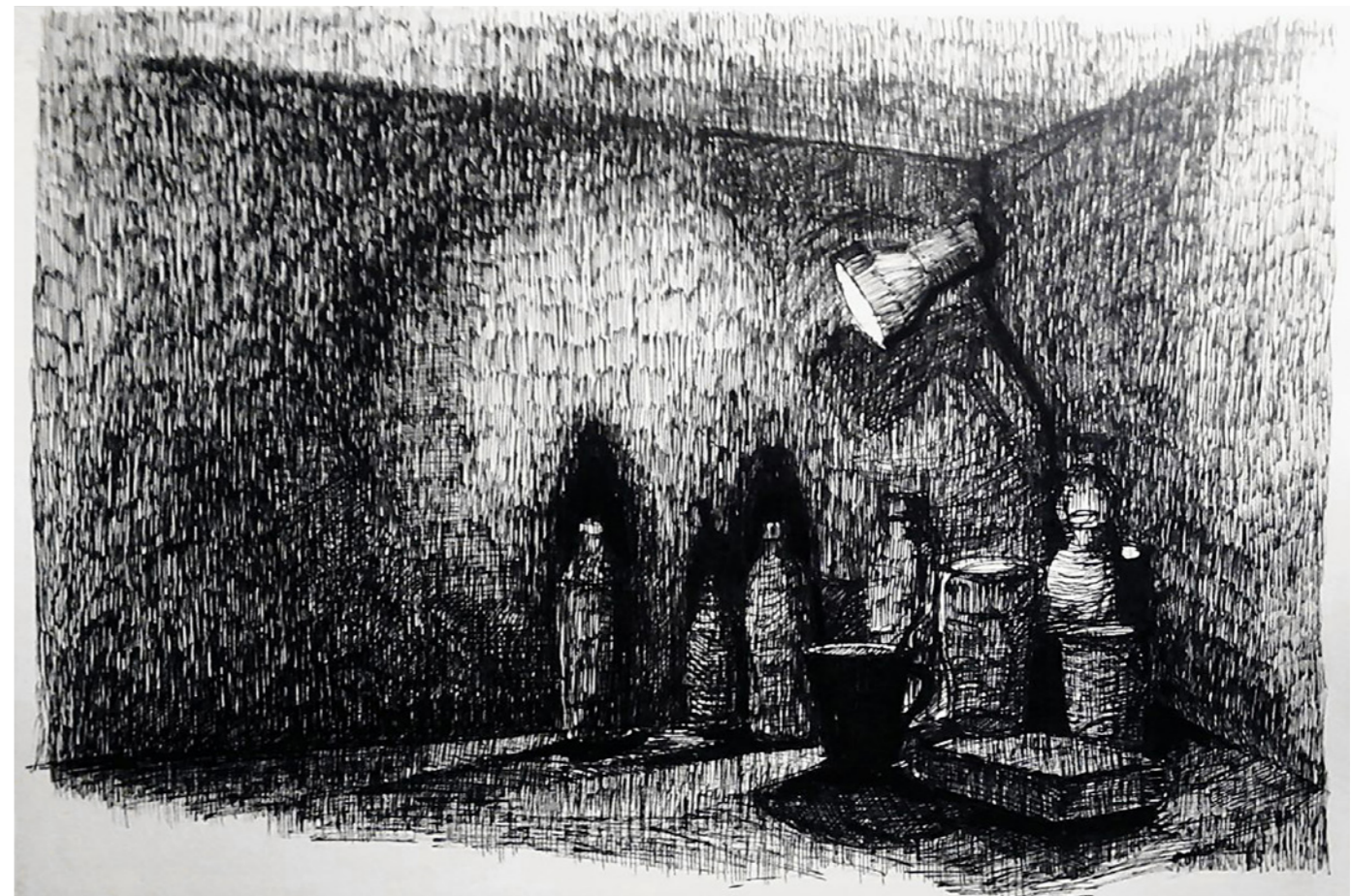
Fotografía digital, 30 x 40 cm.

> *Proyecciones estructurales*, 2016.

Instalación con luz y componentes electrónicos. Medidas variables (50 x 50 cm).

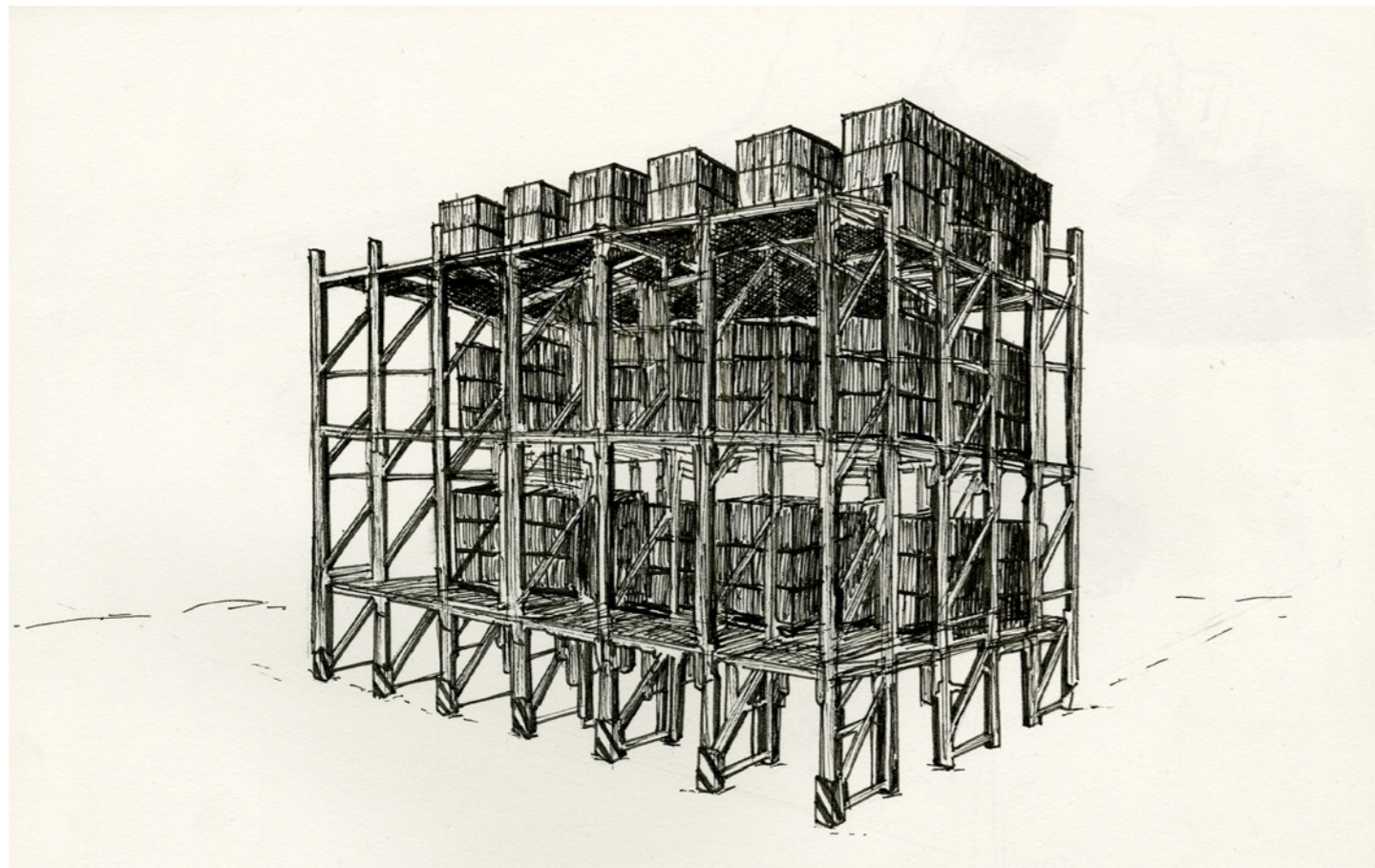


^ *Sin título*, 2014.  
Óleo sobre tela, 40 x 40 cm.



^ (Arriba) *Ejercicios de memoria*, 2015.  
^ *Tuesday talks*, 2015.  
Tinta sobre papel, 29 x 21 cm.

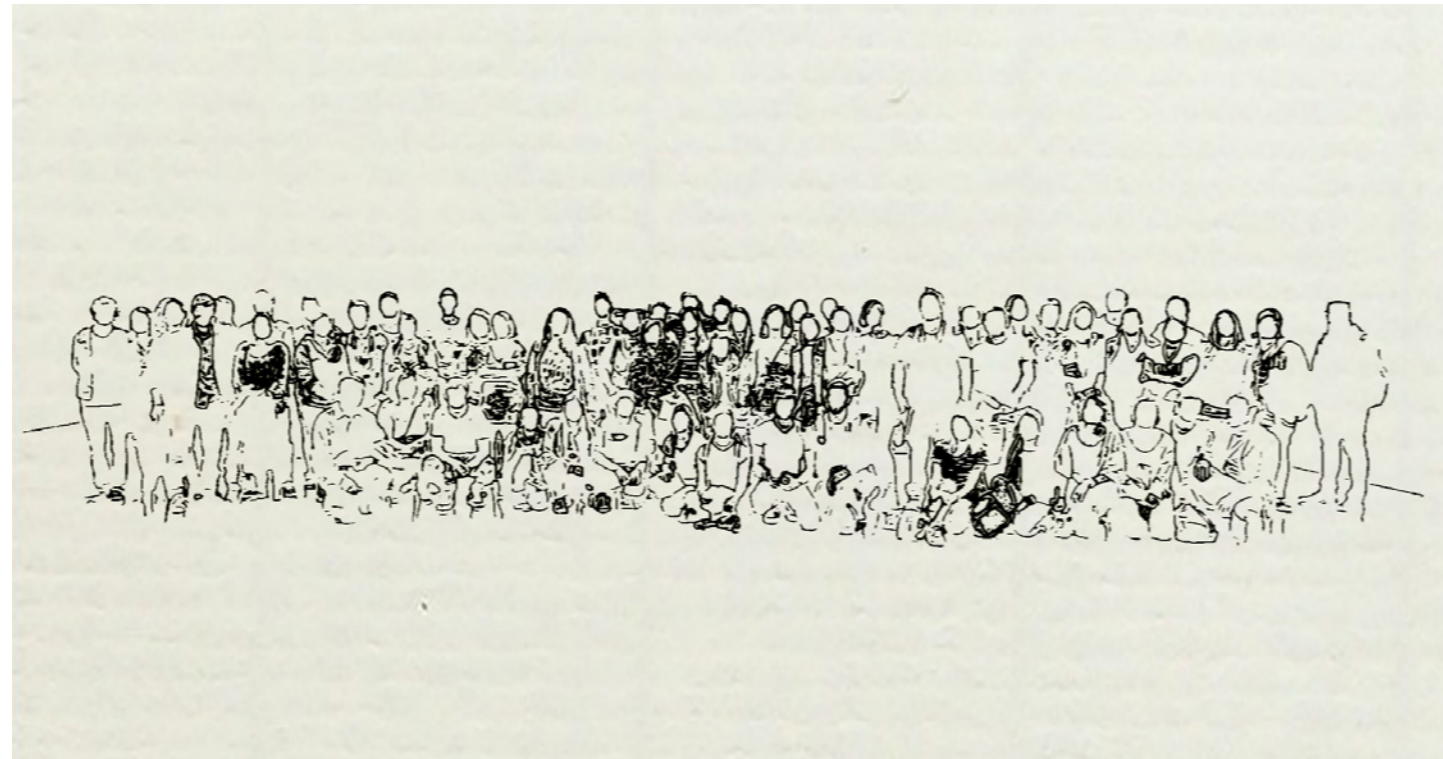




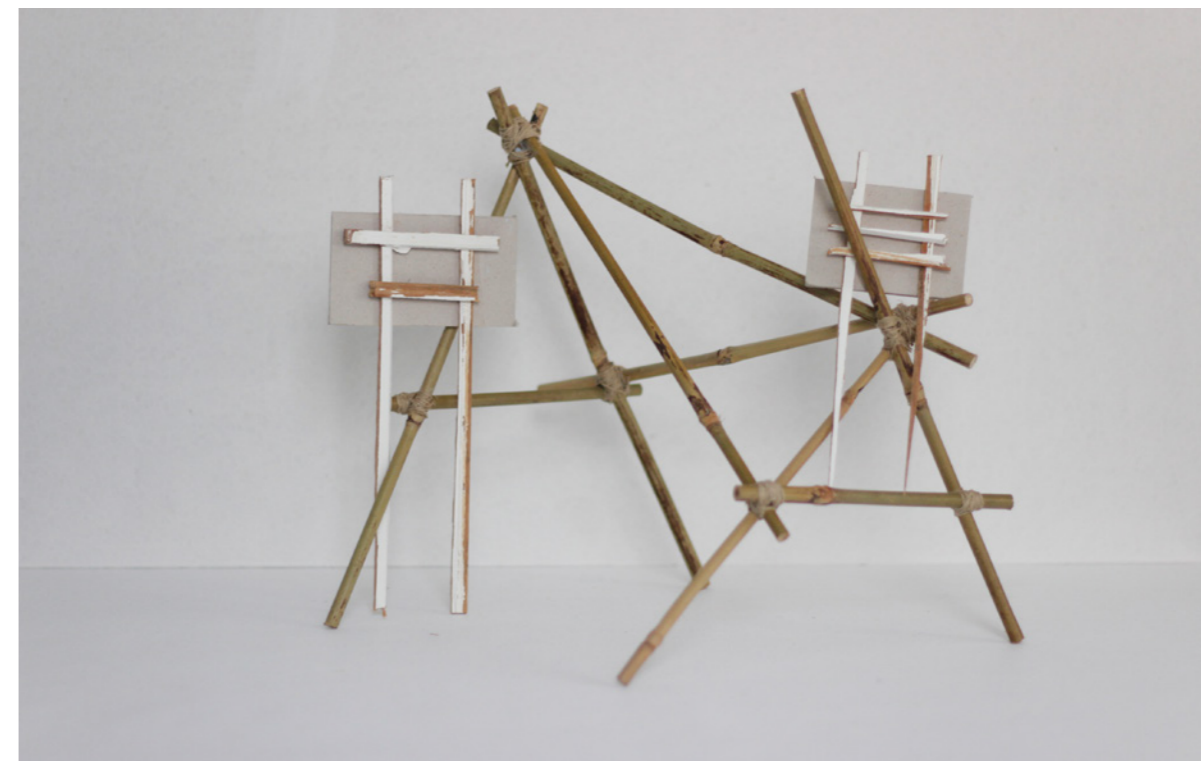
^ *Memory structures*, 2015.  
Tinta sobre papel, 29 x 21 cm.



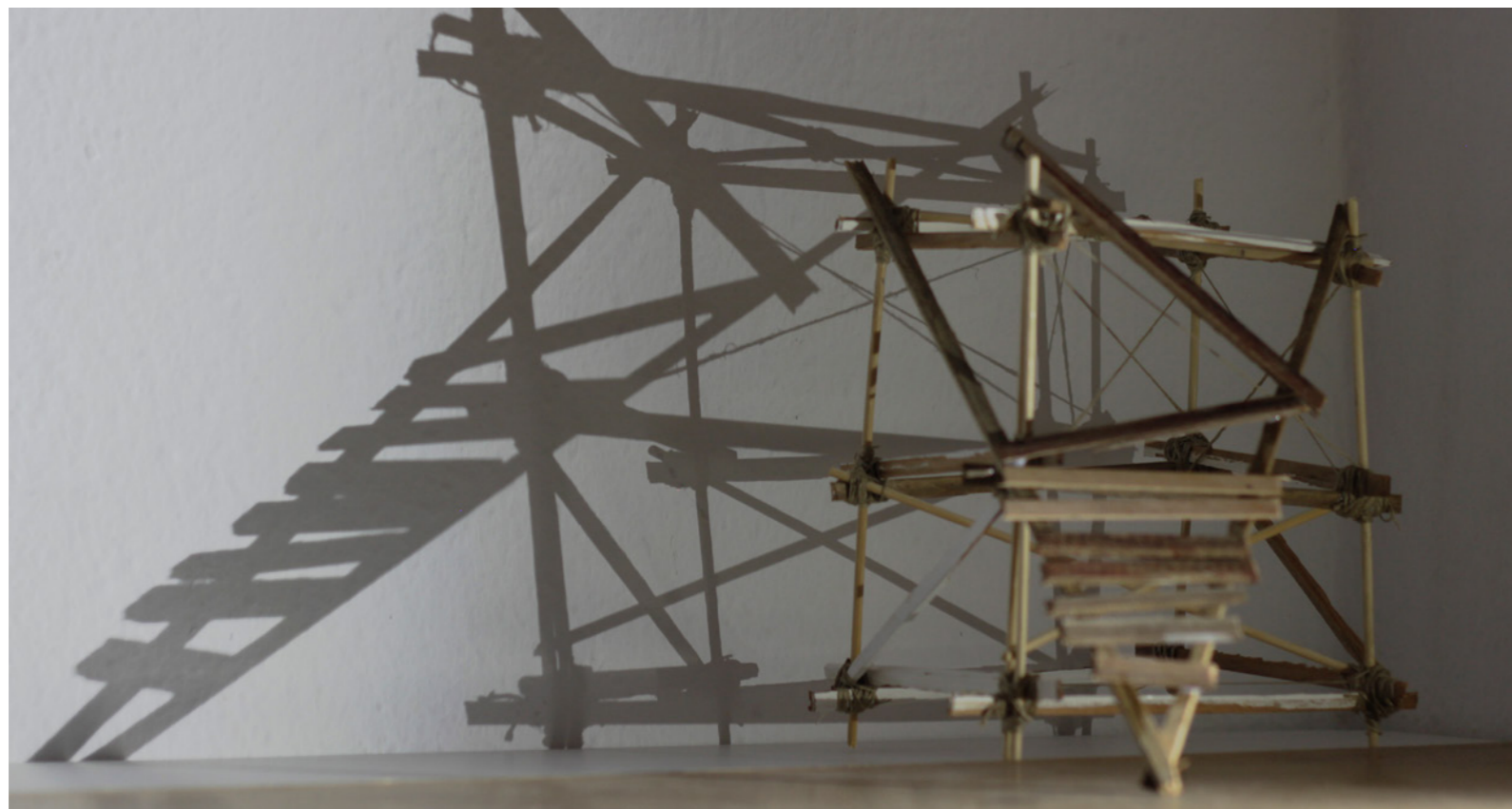
^ *Esperas*, 2013.  
Fotografía digital



^ (Arriba) *Convenciones*, 2015.  
Dibujo digital.  
> *Disenso*, 2014.  
Óleo sobre tela, 29 x 21 cm.



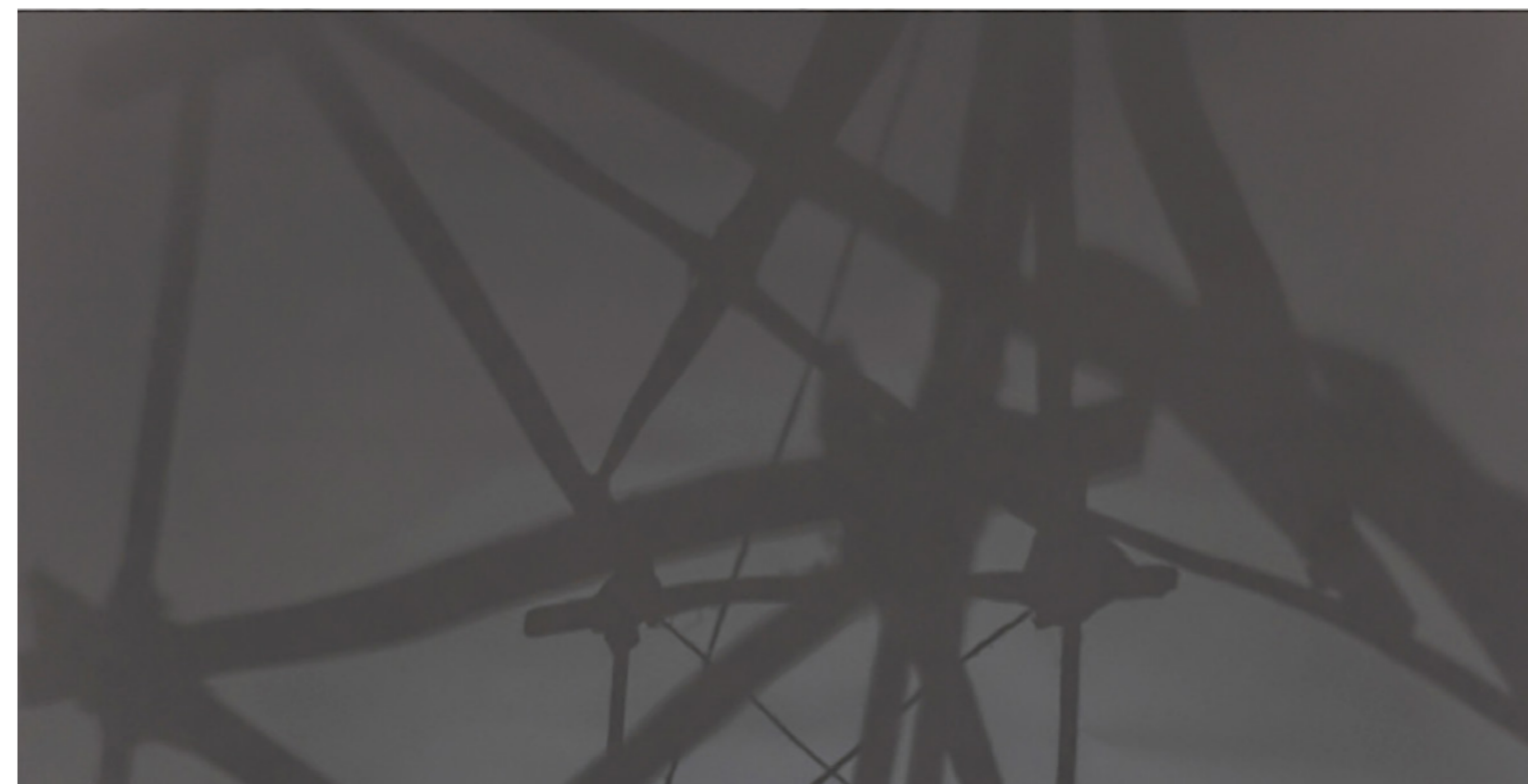
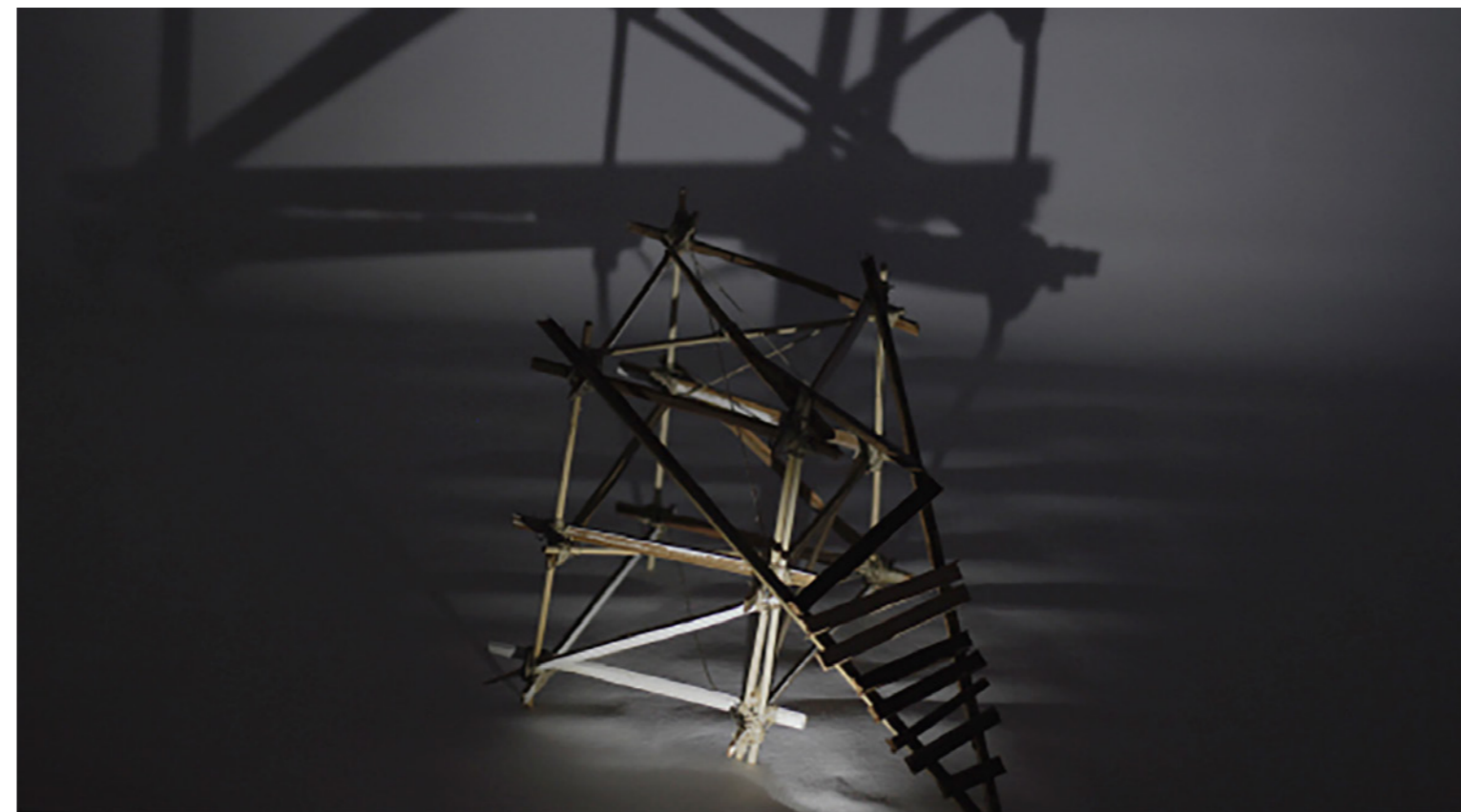
^ *Nodos*, del proyecto  
*Microestructuras del desencanto*, 2016.  
Madera, cartón y cuerda.



---

^ *Sin título*, 2016.

Escultura con madera, cuerda y proyección de luz. Medidas variables.





---

^ *Paisaje y abstracciones, 2016.*  
Montaje con fotografía digital.

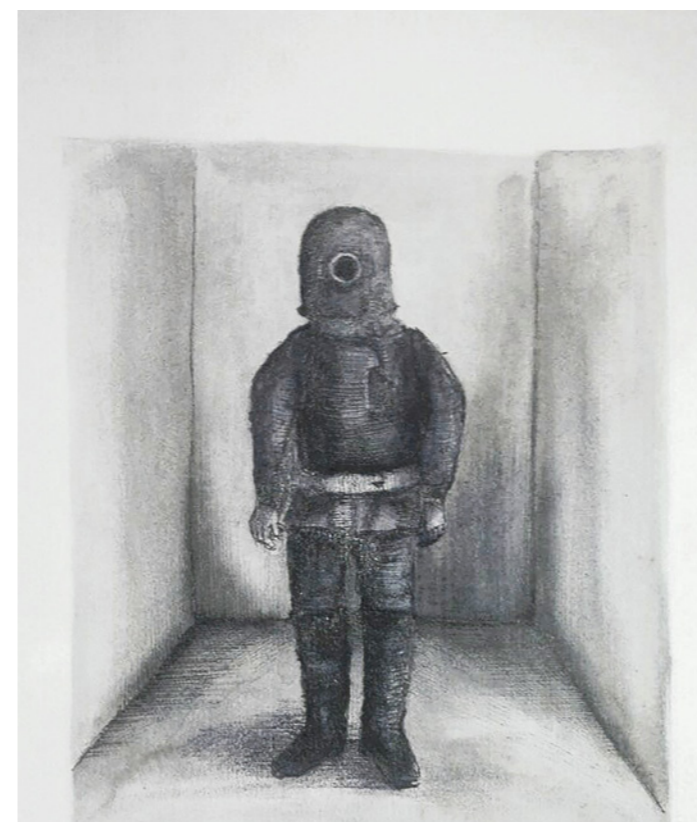


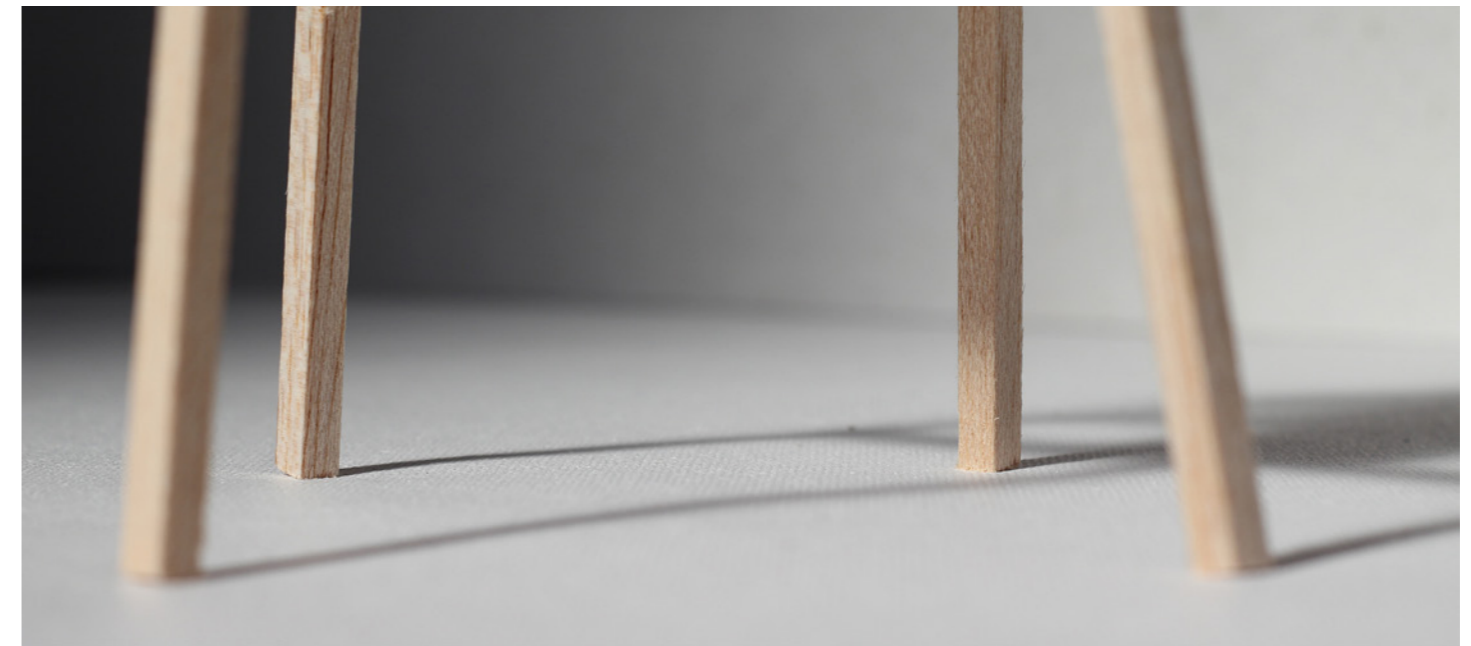
^ *Selfish wishes*, 2016.

Video-instalación. Link Gallery, MMU, UK.

> *Sin título*, 2015.

Tinta china sobre papel y fotografía digital.





< *Interacting*, 2014.  
Tinta china y gouache sobre papel.  
^ *Subconscious*, 2016.  
Fotografía digital.

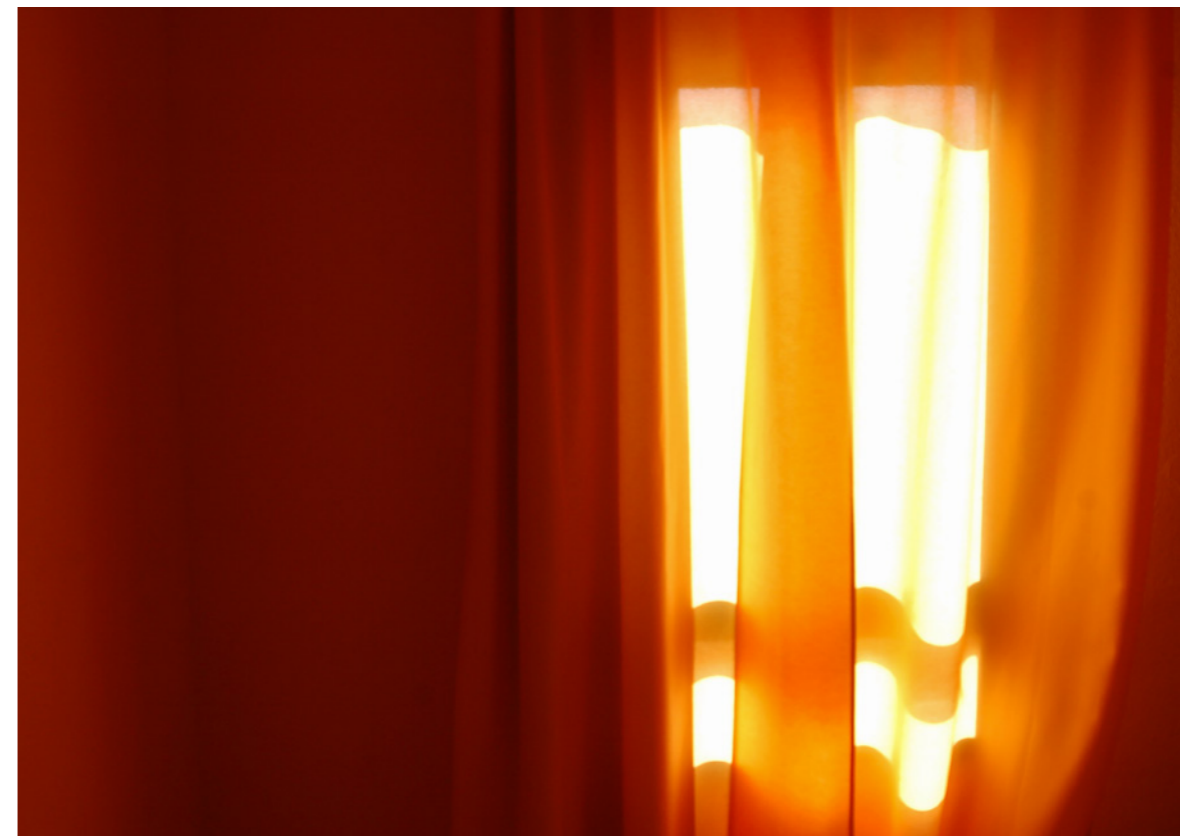


> *Sin título*, 2014.  
Tinta china sobre papel.





^ *Mind on the road*, 2016.  
Fotografía digital.  
> *Velo de la mente*, 2014.  
Fotografía analógica.







## ANDAR: ENTRE LO UTÓPICO Y LO PRAGMÁTICO

### Premodernismo

Por un lado, si retomamos al paradigma pre-moderno, es decir, volvemos a la cultura de la identificación y el reconocimiento, deberíamos (re)establecer consensos extendidos (al menos en una comunidad cultural coherente) sobre los valores compartidos. El problema es que en el mundo global y poscolonial es inimaginable volver a contar con comunidades orgánicas que compartan un ideario. Eso no quiere decir que no dispongamos de un imaginario compartido, que predomina y condiciona nuestra percepción distraída y se mira en (y se mide con) las formas de consumo cultural del turismo y en los iconos de la moda, el cine o el marketing publicitario. Lo que ocurre es que todos estos "mitos" parten del reconocimiento de su propia transitoriedad. Lo que está de moda está de moda precisamente por asumir que dejará de estarlo. La cultura se gestiona con el criterio de la novedad (y su obsolescencia anticipada) y el espectáculo (y su shock asegurado).



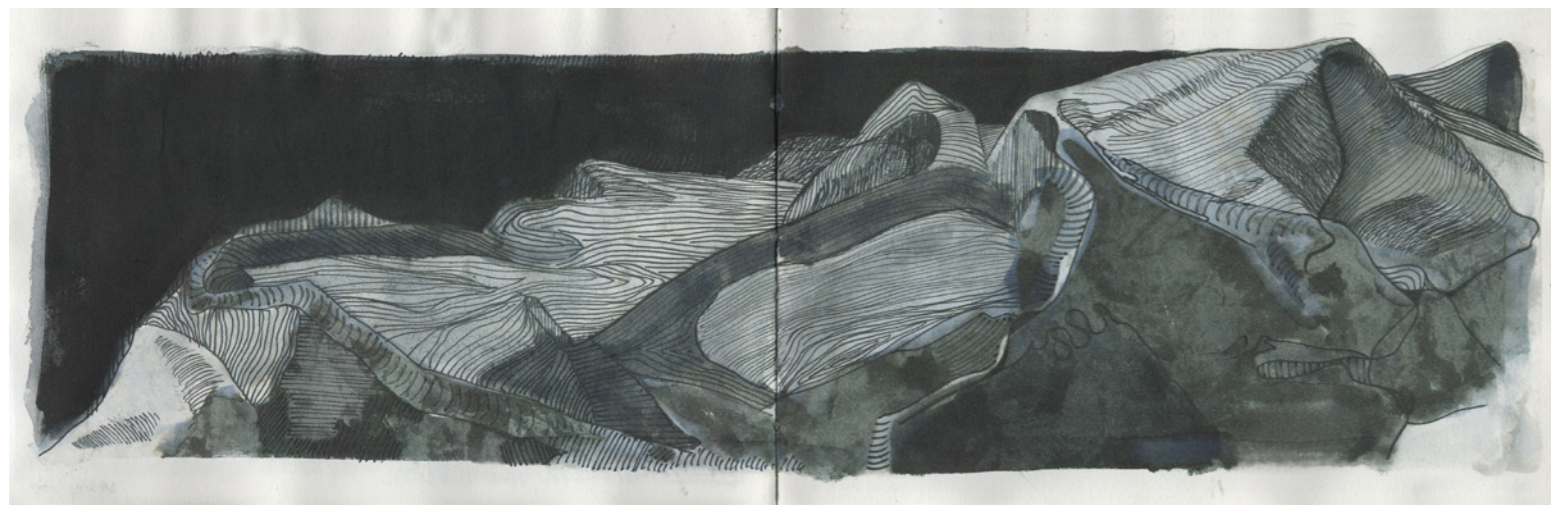
### Posmodernismo

Por otro lado, si continuamos con las premisas del modernismo, en una versión post, debemos tener en cuenta que en el capitalismo avanzado rebelarse vende. La negatividad modernista no puede pretender mantener su prestigio cultural en un mundo en el que los burgueses pagan por ser "epatados". Al menos en occidente, ya no quedan dogmas ni tradiciones sagradas que cueste y convenga transgredir. Hasta los dibujos animados son escatológicos y los *youtubers* ganan más *followers* para su espectáculo pretendidamente rupturista.

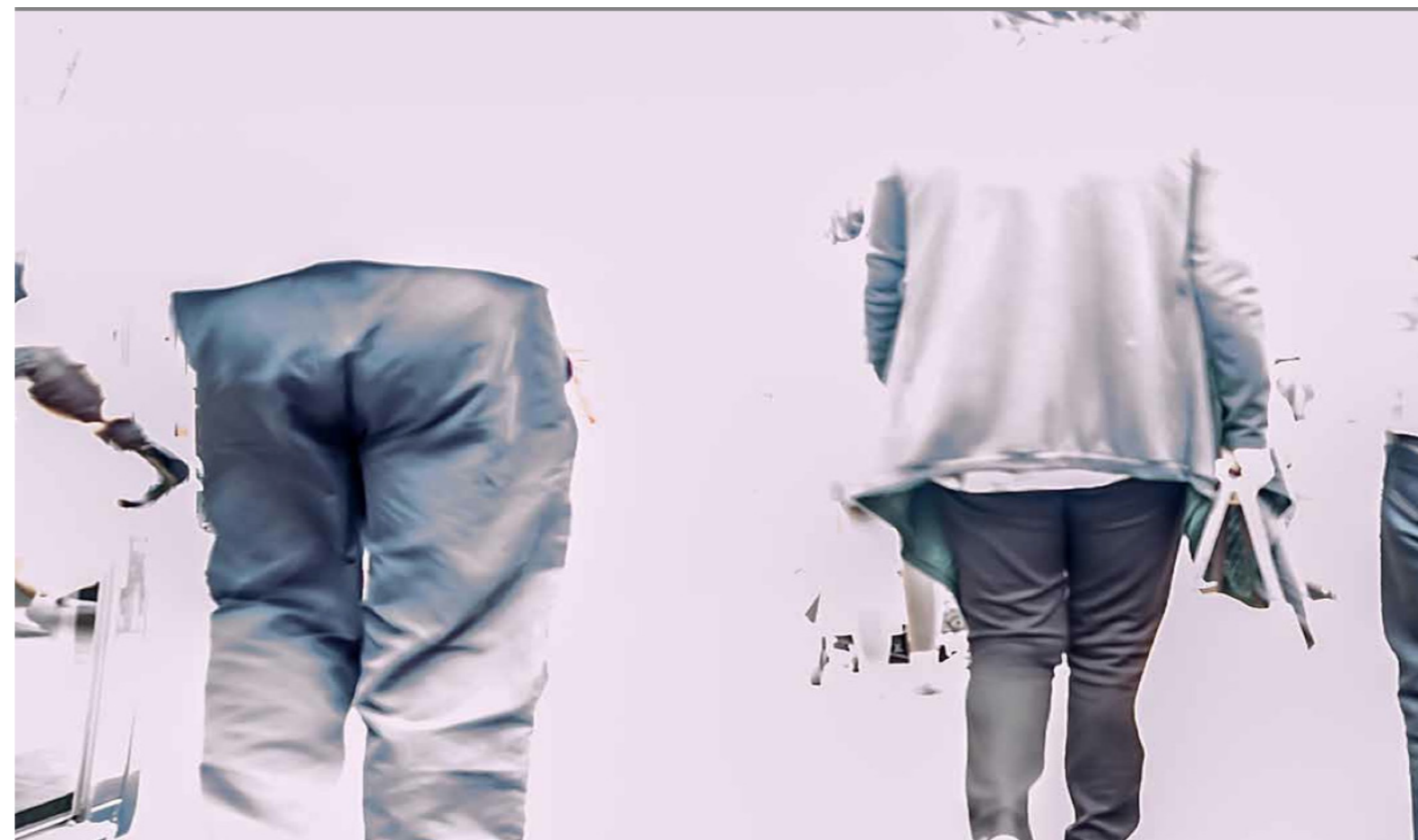
*Por todo el mundo hay gentes que están "desapareciendo" de la parrilla de la alienación y buscando formas de restaurar el contacto humano.*

Hakim Bey.

^ (Arriba y a la izq.)  
Serie *pedestrians*, 2015.  
Fotografía digital



^ *Horizontes utópicos*, 2013.  
Tinta china sobre papel.  
> *Marea*, 2017.  
Fotografía digital.



^ *Alienados*, 2013.  
Fotografía digital.  
< *Abonados*, 2013.  
Fotografía digital.



En este contexto, no son pocos los que llaman a pasar a la acción, repudian la tendencia del arte a dirigirse a las conciencias y claman por utilizar sus potencialidades para cambiar (efectivamente) el mundo. Promueven un *modus vivendi* alternativo y, en consecuencia, un arte orgánicamente integrado en esas formas de vida, con la misma coherencia con la que en la época premoderna el arte se ponía simbólicamente al servicio del imaginario cristiano y del Antiguo Régimen. Sin embargo, en la mayoría de ocasiones, estas propuestas (sin duda bienintencionadas) se añaden al catálogo de ofertas de propuestas culturales (fácilmente inteligibles y políticamente correctas) del propio capitalismo, que las coloca en el mercado con el prestigio de la *D. O.* (denominación de origen) de lo alternativo.

---

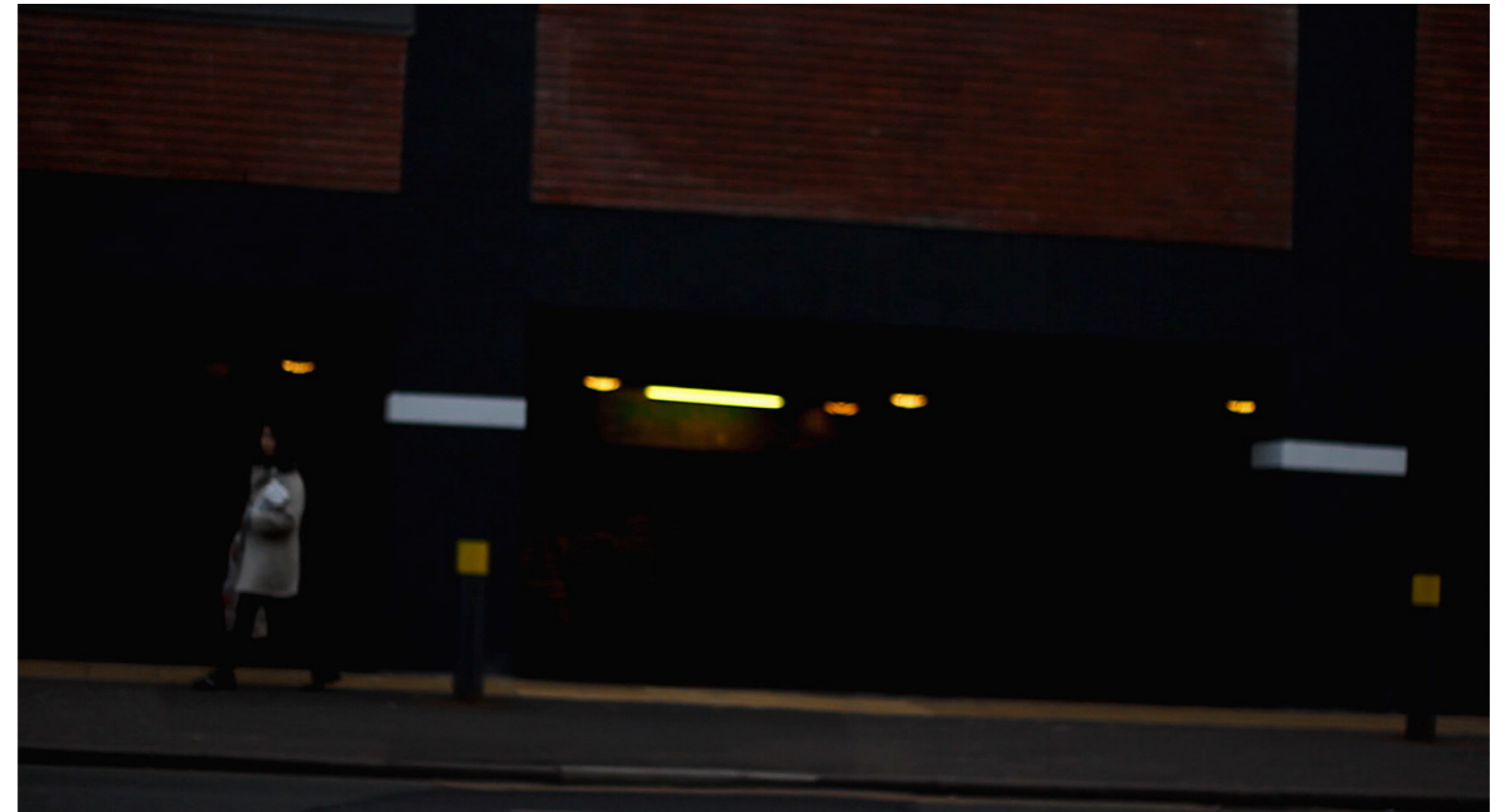
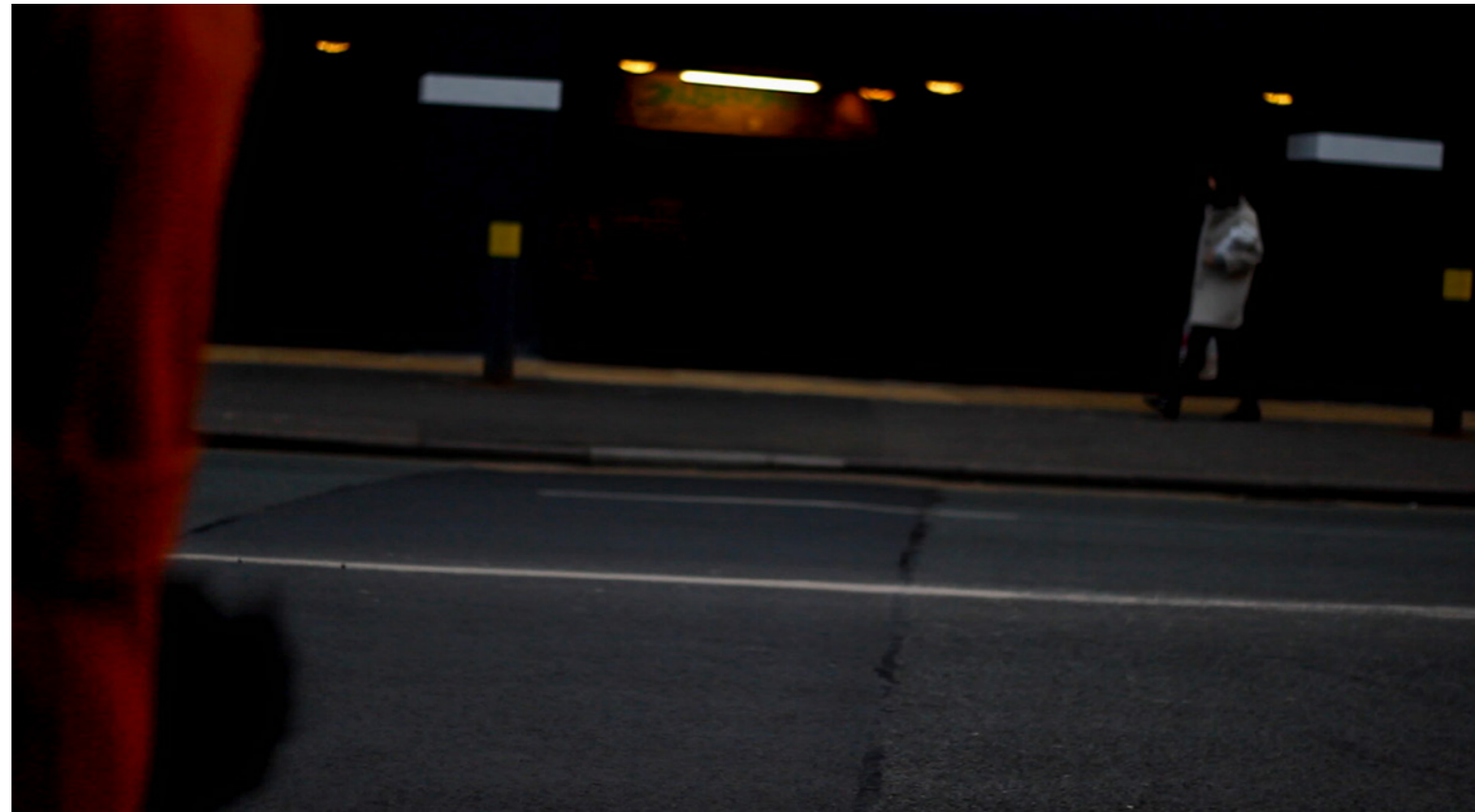
^ *Tránsito*, 2015.  
 > *Serie trans*, 2016.  
 Fotografía digital.



Para bien o para mal, jamás volveremos a disponer de una cultura orgánica en la que el arte cumpla un papel bien definido y por todos asimilado. Incluso si así fuera, el arte, inscrito en su tradición moderna, debería empeñarse en deconstruir la estabilidad de ese sistema de referencias. Aún a sabiendas de que esa deconstrucción no podrá hacer gala del prestigio del que gozaba cuando, efectivamente, existía ese cuerpo de doctrina.

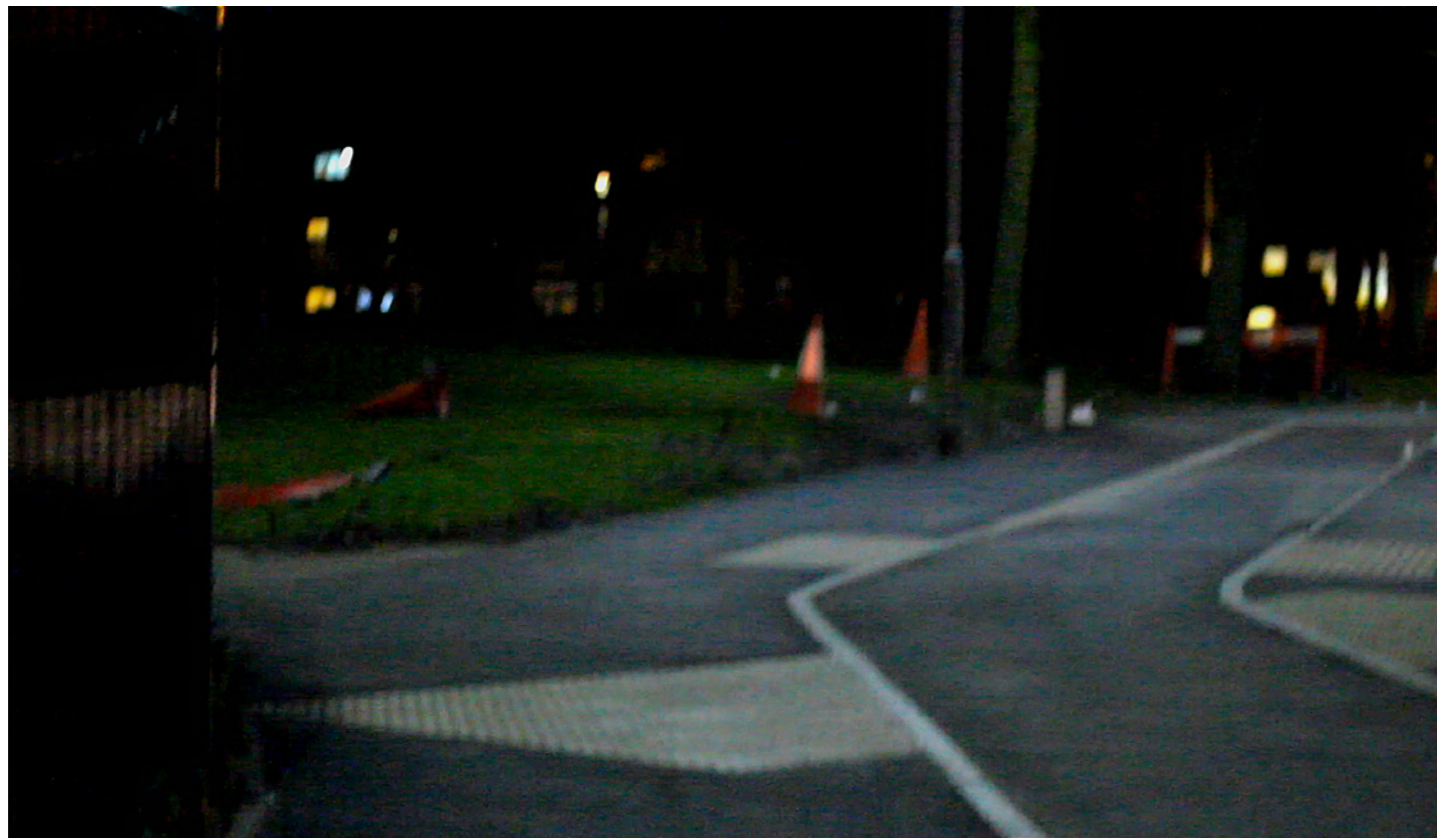
---

Nuestro destino como individuos posmodernos no es otro que el de tratar de definir un camino precisamente ante la falta de destino.



---

^ Serie *trans*, 2015.  
Fotografía digital.



[...] Se trataba de fotografías que confirman nuestro paso como individuos por el espacio público, el cual generaba un tipo de identidad colectiva, pues este reflejo del impacto en otros individuos por mi presencia me permitía estudiar diferencias y similitudes entre los diferentes personajes con los que me cruzaba.

Me sentía como lo que llama Barthes “un agente de la muerte”, un cazador de actualidad que con sus capturas registra, documenta y certifica que nuestra presencia, al igual que la mirada instantánea de estos individuos, es pasajera, inestable y durante un tiempo limitado.

Era actor y espectador involuntario de los rostros y miradas de personajes anónimos que participaban en mi cotidianidad, los cuales se instalaban temporalmente en mi memoria sin ninguna intención particular. Sin embargo, estos documentos registraban mi actividad diaria como transeúnte en el espacio público donde, quizá por vivir en una era tecnológica, nuestra interacción con el otro se ha reducido a tan solo una mirada que dura exactamente el mismo tiempo que tarda en producirse el cruce fugaz de micro-pensamientos reflejados en ella. Un rápido instante provocado por el acelerado ritmo de la sociedad posmoderna de la que somos espectadores involuntarios en un recuerdo efímero...

\*Fragmento de relato del proyecto *After Marker*, 2015.

^ *Emplazamientos*, 2015.

De la serie *'Trans'*, fotografía digital.





---

^ *Behind*, 2015.

Dibujo digital.

> *Estructuras de la sombra*, 2016.

Fotografía digital.





"Contrastes, rupturas, dispersiones. Pero todo se quiebra para que justamente pueda aparecer el espacio entre las cosas, su fondo común, la relación inadvertida que las adjunta a pesar de todo, aunque sea esa relación de distancia, de inversión, de crueldad, de sinsentido."

G. Didi-Huberman (2009: 88)

^ De la serie *transeúntes*, 2015.

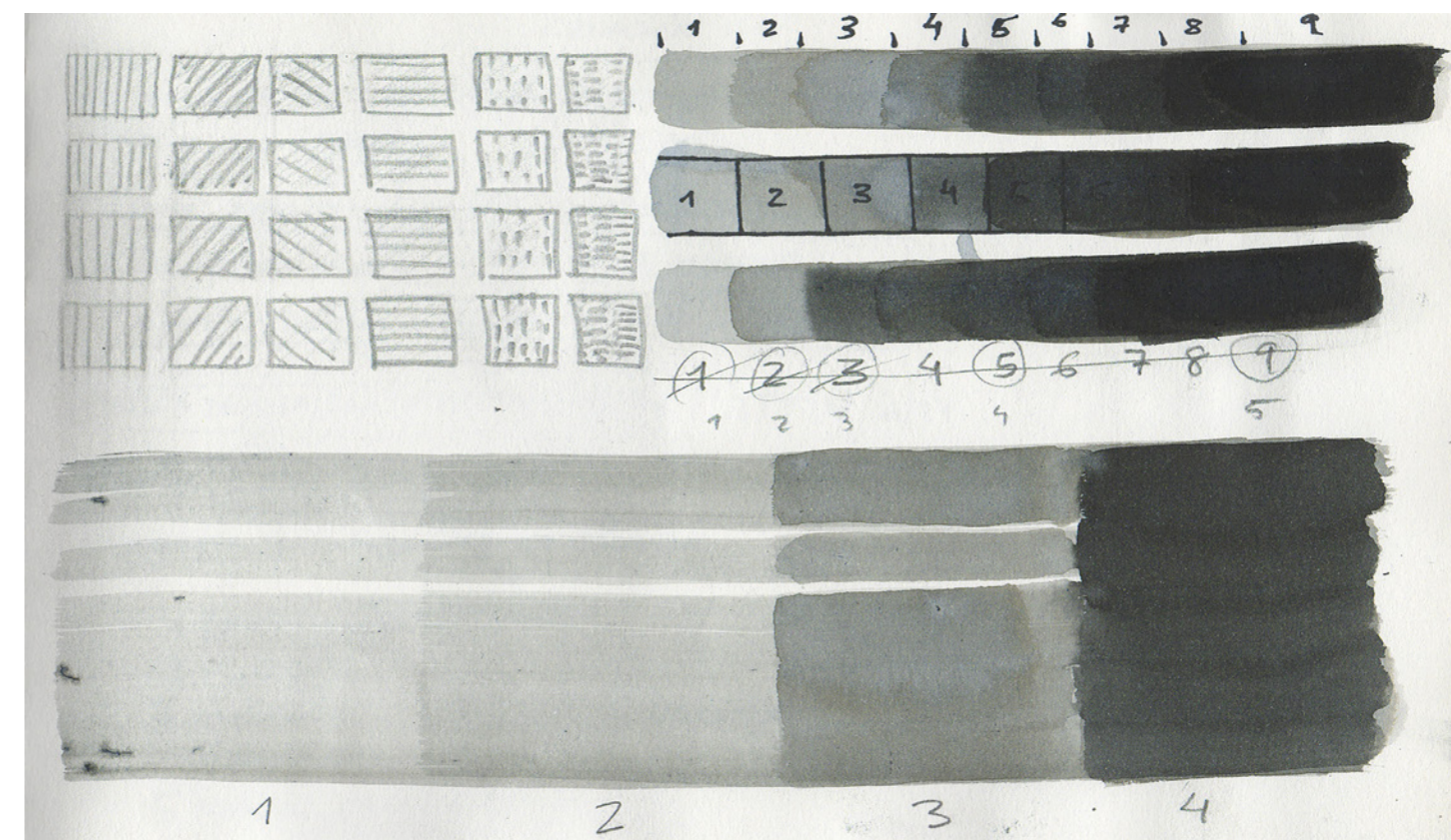
Fotografía digital.

> *Behind the mass*, 2013.

Fotografía digital.

> *Escalas, rangos y tonalidades*, 2016.

Lápiz y tinta sobre papel.







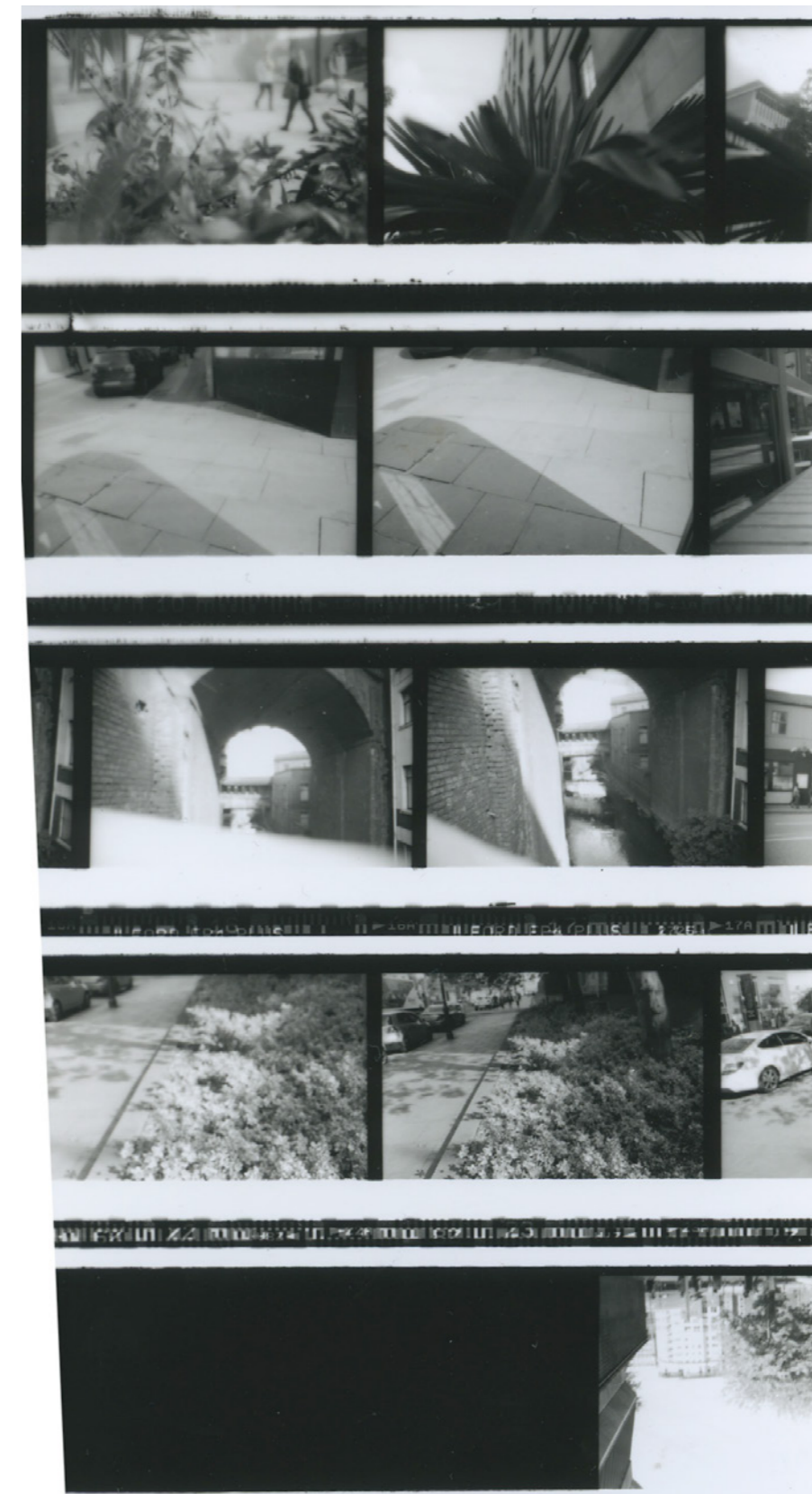


^ *Especular*, 2015.

Fotografía analógica 10 x 15 cm.

> *Serie Secuencias*, 2015.

Fotografía analógica 35mm.



"El turista busca Cultura porque en nuestro mundo, la cultura ha desaparecido en el estómago de la cultura del Espectáculo, ha sido derribada y sustituida con el Centro Comercial y el show televisivo. Porque nuestra educación sólo es una preparación para una vida de trabajo y consumo, porque nosotros mismos hemos dejado de crear. A pesar de que los turistas parezcan estar físicamente presentes en la Naturaleza o la Cultura, uno podría considerarles fantasmas encantando ruinas, carentes de toda presencia física.

No están realmente ahí, sino que se mueven a través de un paisaje mental, una abstracción ("Naturaleza", "Cultura"), coleccionando imágenes en lugar de experiencia.

[...] Así que el turista deja el espacio homogéneo del "hogar" para la mera visión de la diferencia. El verdadero lugar del turista no es el lugar de lo exótico, sino el no-lugar (literalmente el espacio utópico) del espacio de la mediana, el espacio de entremedias, el espacio del viaje en sí mismo." [1]



[1] Fragmento extraído del texto "Superando el Turismo" por Hakim Bey.

^ Serie transeúntes, 2015.  
Fotografía analógica 10 x 15 cm.



^ Serie *transeúntes*, 2015.  
Fotografía analógica 15 x 20 cm.



*[...] Cada realidad tiene detrás un relato; cada verdad, una construcción intelectual; cada argumento, una equilibrada composición de elementos abstractos, con apariencia rotunda pero un fundamento meramente estético; y que cada sensación de belleza tiene detrás un código.*

R. Salas

^ *Secuencias*, 2015.

Fotografía analógica 35mm digitalizada.

> *Trespassers*, 2015.

Fotografía digital.





---

^ *Flash back, flash forward, 2015.*  
Fotografía analógica 35mm digitalizada.

[...] Buscó un sistema indicador de reconocimiento, el cual, ya que era un elemento empleado para señalar espacios en construcción; le serviría también como metáfora del individuo contemporáneo: siempre en proceso de modernización y permanente actualización. De este modo, comenzó a utilizarlos de manera performática como actos micro-políticos que le servían para marcar espacios donde, poniendo en ellos una señal, los podría reconocer como lugares (sin identidad) pero identificados.

Pero también se trataba de un ejercicio cartográfico realizado como método adaptativo donde, en su memoria, la cartografía con imágenes formaba sistemas significantes como rasgos de identidad. Sin embargo, la introducción del elemento móvil en la escena también aludía a lo permanente en contraste con lo efímero o temporal, puesto que su presencia en el entorno era de carácter transitorio y pasajero. Asimismo, el elemento incorporado funcionaba como metáfora de la cultura representando todo lo que los humanos han añadido a la naturaleza.

\*Fragmento de relato  
proyecto *Donde Non-Lieux*, 2015.



^ *Señales*, 2015.

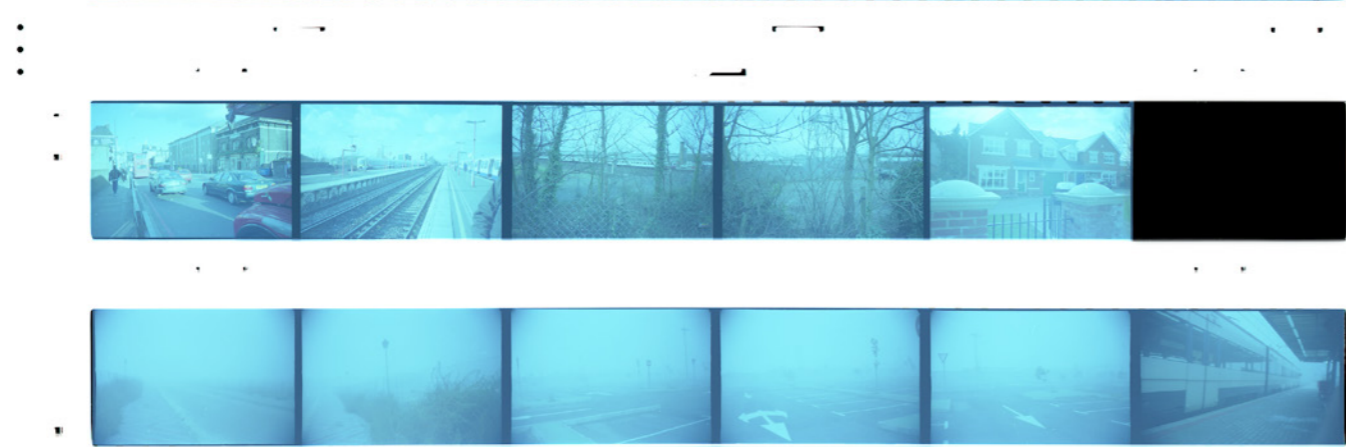
Fotografía analógica 35mm.



^ (Arriba) Serie *nostalgia*, 2016.

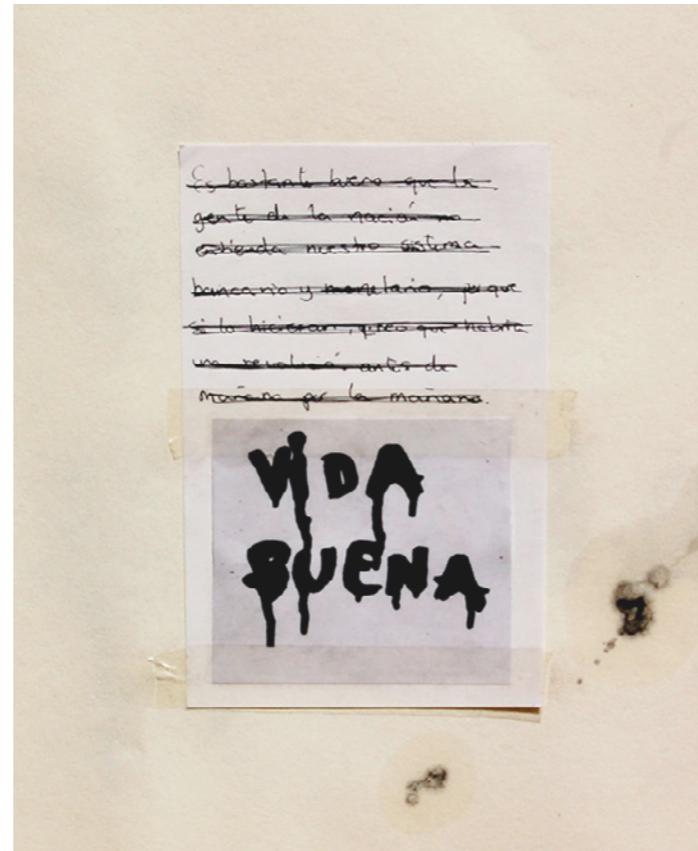
< *Body structure*, 2015.

Dibujo digital.



^ *Sin título*, 2015.  
Fotografía analógica 35mm.

## IMÁGENES: PUNTOS DE REFERENCIA



*Toda sociedad es un sistema de interpretación del mundo; y aún aquí el término interpretación resulta superficial e impropio. Toda sociedad es una construcción, una constitución, creación de un mundo, de su propio mundo. Su propia identidad no es otra cosa que ese sistema de interpretación, ese mundo que ella crea. Y esa es la razón por la cual (como ocurre con cada individuo) la sociedad percibe como un peligro mortal todo ataque contra ese sistema de interpretación; lo percibe como un ataque contra su identidad, contra sí misma.*

Cornelius Castoriadis.

La práctica artística proporciona un imaginario que solo se aproxima a la realidad de manera simbólica.

Esto es frecuente objeto de crítica por parte de aquellos que se declaran más interesados por lo real que por su representación. Pero nuestra realidad es simbólica, de la misma naturaleza que nuestros imaginarios. Por ello, el arte solo se acerca a la vida cuando permanece en su estadio simbólico. De esta manera, genera imágenes y artefactos que permitan comprender el contexto y las derivas que lo conforman, desde el convencimiento de que ese comprender que es, al mismo tiempo, un hacer, es la (única) forma de construirse uno mismo.

Esta autoconstrucción depende de imágenes en las que reconocamos el sentido de nuestra deriva. Pero esas imágenes no representan más que su propia construcción como proceso, en el que se van construyendo al mismo tiempo que construyen a su autor haciendo cosas (aparentemente objetuales) que implican un trabajo performativo sobre uno mismo y el modo en que se relaciona con el contexto dado. Pero no solo eso, representan, sobre todo, la posibilidad misma de la autoconstrucción como un proceso sin rumbo que, sin embargo, no puede recrearse en esa desorientación. Una forma de habitar ese espacio que se abre después de que hayan desaparecido las certezas de la cultura y antes de que nos hayamos acostumbrado a mecernos en el sinsentido. Construir un imaginario que tematiza la construcción de un imaginario como un espacio de acogida para un autor que se reconoce como producto de su obra y, sobre todo, que se reconoce en el reconocimiento de su obra como un lugar habitable, no es en absoluto un acto solipsista. Realizar un imaginario simbólico que obligue a construir unos hábitos procesuales y permita la creación de un espacio de reconocimiento de las formas de vida comprometidas con su propia deriva en el desierto del nihilismo es, claramente, un acto tan simbólico como la vida misma, tan político como el pensamiento.

Habitamos nuestra propia subjetividad, pero eso no hace que la subjetividad sea nuestra. La subjetividad es un espacio de referencias que debemos compartir, un lugar que solo es habitable si otros deciden habitarlo.

La praxis artística materializa la plasticidad de la subjetividad que, convertida en imagen se hace epidermis habitable. Esta imagen nos recubre bajo la piel de la ficción. Pero esta piel es frágil, porque no hay nada bajo ella que le permita apoyarse, no tiene más consistencia que la que emana de su propio tejido.

<sup>^</sup> *Vida buena*, 2013.

Collage y tinta sobre papel, 29 x 21 cm.





^ *Sin título*, 2016.

De la serie '*Donde Non-lieux*'.  
Fotografía digital.



Nos representa y, al mismo tiempo, nos angustia por su fragilidad. Hace que nos entendamos en nuestras circunstancias y nos da una imagen de nosotros. Nos representa y, al mismo tiempo, nos distancia de nosotros mismos y nos hace tomar conciencia de que nuestra manera de percibir lo real es una ficción. Esta ficción es el escenario del espacio eventual del deambular. Nos mantiene inmersos, dependientes, pero razonablemente diferenciados, distanciados del flujo mismo de la acción sobre la escena y alejados de nuestras circunstancias lo suficiente como para poder interpretarlas. De ese modo se acerca el arte a la vida, en la medida en que nos aleja de ella. Cuando el arte se acerca a la vida se hace cultura, se hace impolítico, se limita a refrendar los lugares comunes y no a crearlos.

La construcción de una escenografía para refugiarnos nos inventa, construye nuevos espacios habitables. Nos hace a nosotros mismos, en la medida en que genera imágenes que puedan ser reconocidas por otros, que les sirvan a otros para refugiarse, para reconocerse en ese precario horizonte de la autoconciencia y la autoconformación.

> Pág. siguiente:

*Gran autorretrato*, 2014.

Instalación con dibujo, fotografía y pintura.  
Medidas 5,50 x 3,50 m.





*He aquí la novedad... Estamos condenados a inventarnos en tanto que personas, en la medida en que ya no existe una estructura de acogida que nos proporcione un marco y nos imponga una morfología de nuestros sueños. La misma anomia ha cambiado de sentido con nuestra sociedad y nuestra civilización. Estamos condenados a innovar o reventar.*

Jean Duvignaud.

Quizá el secreto estribe en no plantear ninguna novedad. El arte siempre construyó imaginarios. Y, al menos desde la modernidad, esos imaginarios guardan relación con la creación de formas personales de ver el mundo. La novedad está en el contexto: esos referentes para la individuación son hoy el motor de la economía, y su proliferación ha acabado por aumentar el desconcierto.

El biopoder mediante el que opera el capitalismo posfordista ya no disocia el tiempo de producción del tiempo de reproducción, es imposible discernir cuándo estamos trabajando y cuando estamos simplemente viviendo. Ni siquiera es fácil distinguir nuestro cuerpo de nuestra imagen, ni la vida "real" de los relatos con los que la representamos.

En este contexto, curiosamente, el arte sí parece conservar una función coherente. El arte es, desde la modernidad, un procedimiento para inscribir una forma de proceder, de vivir y de trabajar, en un objeto que le da cuerpo simbólico a ese conjunto de decisiones. El proyecto artístico y el proyecto de vida son la misma cosa, nos sitúan en un camino que trata de resolver de manera efectiva el trabajo de encontrarle sentido direccional a la vida. La praxis artística es una forma de orientación, una excusa para caminar que, al mismo tiempo, permite procesar la experiencia del paso por el mundo. Una deriva que se observa a sí misma en el contexto en el que se desenvuelve.

Desde la crisis del modernismo esta práctica se interpreta como una forma de solipsismo, una suerte de persecución narcisista



^ Proceso de montaje.

de nuestras propias huellas sin proyección política. Pero en un mundo en el que las formas de subjetividad se limitan a un corto catálogo de posibilidades prefiguradas en caminos ya trazados, el compromiso con la conciencia de nuestra propia deriva vital no deja de tener contenido político. Máxime por cuanto la metáfora que habito es, por ello mismo, una metáfora habitable.

La concepción de *lo imaginario*, según Enrique Carretero, nos descubre la imposibilidad de concebir lo real de un modo objetivo, nos revela que la percepción de la realidad está construida a partir de "un conjunto de significaciones imaginarias" (Carretero 2010:19). De este modo, plantea el sociólogo, "lo imaginario nos obliga a tomar distancia con respecto del proyecto moderno en un doble plano. Por un lado, la revalorización de lo imaginario social es un indicio de la crisis de los metarrelatos que antaño sirvieran para legitimar el orden social; dando paso a microrrelatos de tipo puntual, efímero y desprovistos de una matriz de sentido trascendental y última. Por otro lado, el reconocimiento de la efervescencia de lo imaginario como diagnóstico de la saturación del programa racionalizador y positivizador de la existencia (existencialismo) diseñado a partir de la modernidad" (Carretero 2010: 20).

La construcción de imágenes permite especular con metáforas habitables, en las que podemos reconocernos y ser reconocidos. Realizar la propia obra es habitar el propio proceso de aprendizaje, la construcción de uno mismo, con la obra y en la obra. Habitar es estar presente. Existir en unas determinadas circunstancias construyendo un pensamiento materializado en un procedimiento que se resiste a disolverse en un contexto dominado por un sistema que privilegia la adquisición de formas de subjetividad comercializadas, es decir, prestas para el consumo.

Nuestra comunidad ha decidido reconocerse en la falta de esa continuidad que antes caracterizaba a las culturas. Pero, a cambio, ha optado por adquirir los paquetes de continuidad que el mercado oferta. De modo que la construcción de un imaginario privado, marcando distancias con ese mercado de las formas de vida, lejos de resultar intransitivo, habla de la posibilidad de la autorrealización personal a otros que se encuentran en las mismas circunstancias que yo. Mi situación no es diferente de la del resto de la gente. Mi ejercicio de autoconstrucción genera imágenes que no solo aportan imagi-

narios posibles, sino la posibilidad misma de construir imaginarios (archivos visuales). Genera prácticas y enunciados que construyen el propio hábitat de mi sociedad, que del mismo modo se construye a sí misma.

Si buscamos comprendernos a nosotros mismos, el único horizonte político contra los mecanismos culturales que nos ofrece hoy el capitalismo es tratar de conseguirlo a partir del exilio de la cultura compartida. Para ello, debemos construir un imaginario propio que, al mismo tiempo, debemos tratar de compartir. Esto remite a la idea durkheimniana de las representaciones individuales y las representaciones colectivas, es decir, a la tarea de generar archivos visuales colectivos donde poder reconocer nuestras imágenes y las de los demás. Sin embargo, tales recreaciones de la realidad social sólo pueden funcionar como imaginario para aquellos que decidan reconocerse en su precario exilio de la patria cultural del capitalismo.

Cuanto más autónomos nos hacemos, más nos emancipamos de la cultura. Nos alejamos de ella y la distancia alcanza la misma magnitud que nuestra necesidad de imágenes con las que entender nuestra propia dispersión. Pero las imágenes necesitan un imaginario. Las imágenes privadas, solipsistas, producen paranoia. Nadie puede reconocerse en sus propios procesos si no logra, al mismo tiempo, hacer esos procesos reconocibles. Solo podemos reconocernos en imágenes compartidas. Es decir, solo podemos reconocernos compartiendo imágenes.

Ante la dicotomía entre volver a la organicidad premoderna o disolvernarnos en la falta de definición posmoderna quizá no haya que tomar postura. Posicionarse exige quedarse parado, significa pensar que no hay mejor sitio donde ir, es decir, reconocer un sistema como el único posible. No posicionarse implica moverse. Y la forma artística de moverse, de moverse con forma, con estilo, es deambular habitando el propio deambular, recuperar la agencia de nuestra propia dispersión.

Deambular es no saber dónde ir para fijar la atención en el proceso de estar yendo. Al deambular no se divisan horizontes definidos pero, precisamente por ello, nos vemos obligados a seguir tomando decisiones sobre dónde ir. No podemos quedarnos con lo que tenemos porque no tenemos nada.



^ *Sin título*, 2017.

Tinta china sobre metacrilato,  
1,00 x 0,70 m.

Del proyecto *Norte\_Absoluto*  
por A\_FERRERA y PM.PB

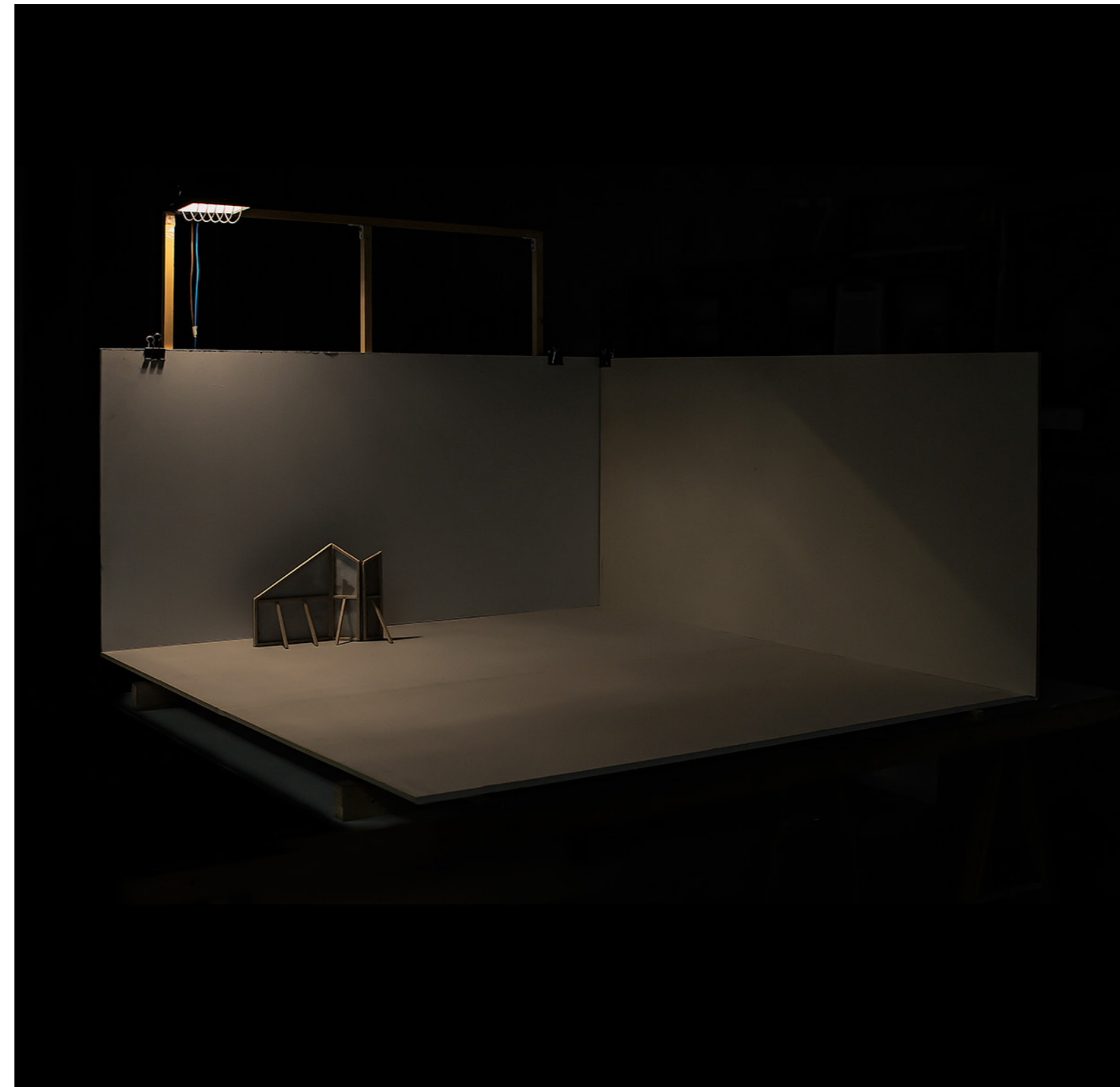
La expedición que partió de la crisis del modernismo continúa sin destino. Eso es lo que le da sentido a un movimiento que no permite tomar posición. La práctica de la deriva sin saber a dónde nos lleva obliga a la búsqueda del sentido para ese deambular. Por el camino, toca construir recursos puntuales, vivacs, como estrategias de supervivencia, refugios o remedios donde combatir la desorientación en una trinchera a la intemperie. El nómada efectúa paradas en el camino y establece estos recursos como puntos de acampada temporales. Espacios transitorios donde aclimatarse a la intemperie por un tiempo, mientras prosigue la búsqueda de un sentido para seguir caminando.

*Los hombres se blindan contra los horrores de un espacio sin límite, ampliado hasta el infinito, mediante la construcción, pragmática y utópica al mismo tiempo, de un invernadero universal que les garantiza un habitáculo para la nueva forma moderna de vida al descubierto.*

*[...] El espacio que habitamos y que habita en nosotros (re)describe los espacios íntimos, los frágiles y los etéreos paneles de los glóbulos en los que anidamos; dando lugar al nuevo imaginario antropológico de un espacio-tiempo siempre compartido.*

*[...] La era de la falta de albergue metafísico generaliza el hábito de la huida.*

**A. Vásquez Rocca.**

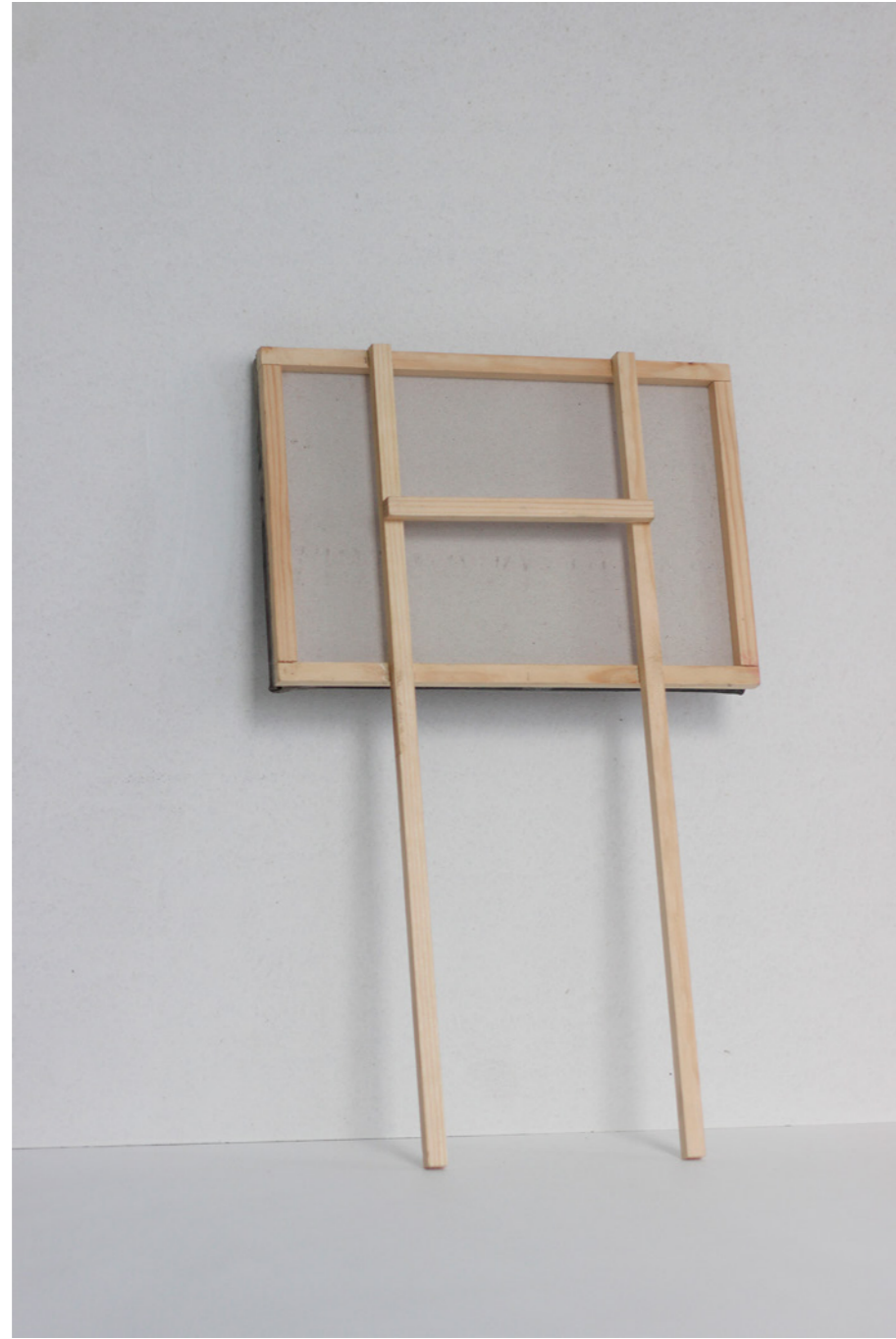


**^ Escenografías contemporáneas, 2017.**  
Instalación con madera, pladur y luz  
alógena, 1,20 x 1,20 x 0,60 m.



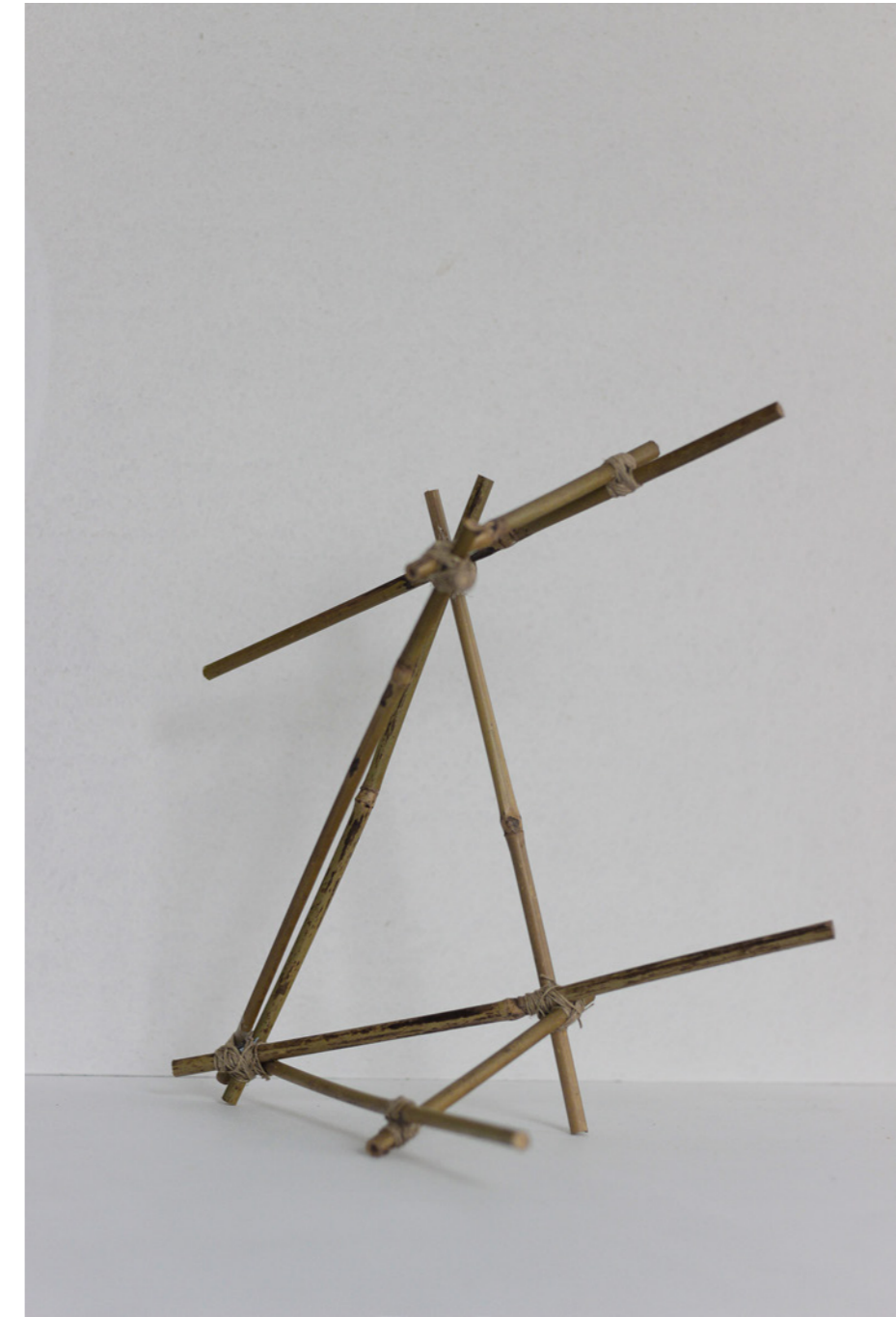
---

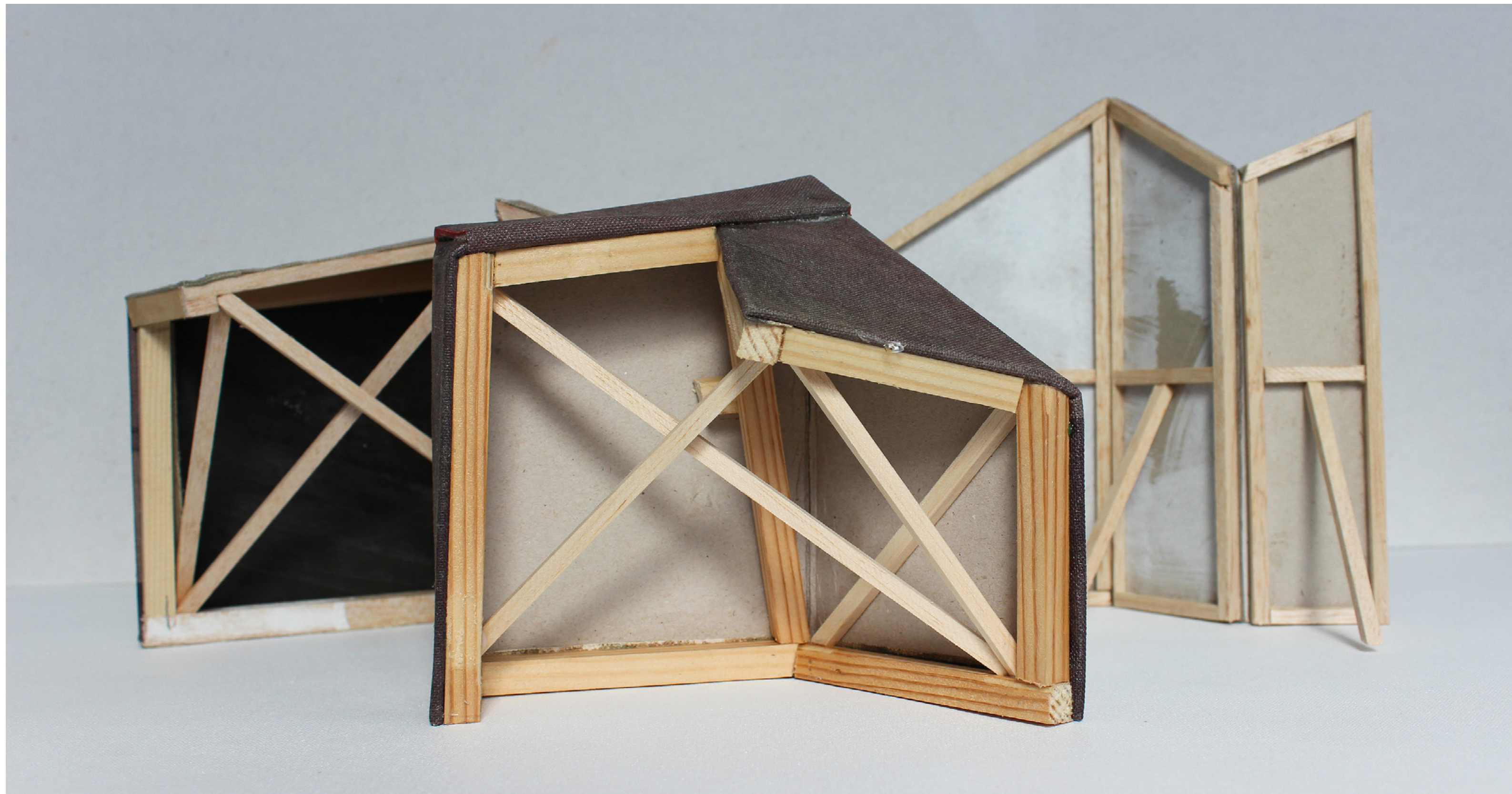
^ *Escenografías contemporáneas, 2017.*  
Instalación con madera, pladur y pintura.  
Medidas 1,20 x 1,20 x 0,60 m.



---

^ *Escenografías contemporáneas, 2017.*  
Madera y pladur, 25 x 40 cm..





^ Instalación *Micro-estructuras del desencanto*, 2017.  
Madera, cartón, tela de lienzo, 0,60 x 0,50 x 0,30 m.





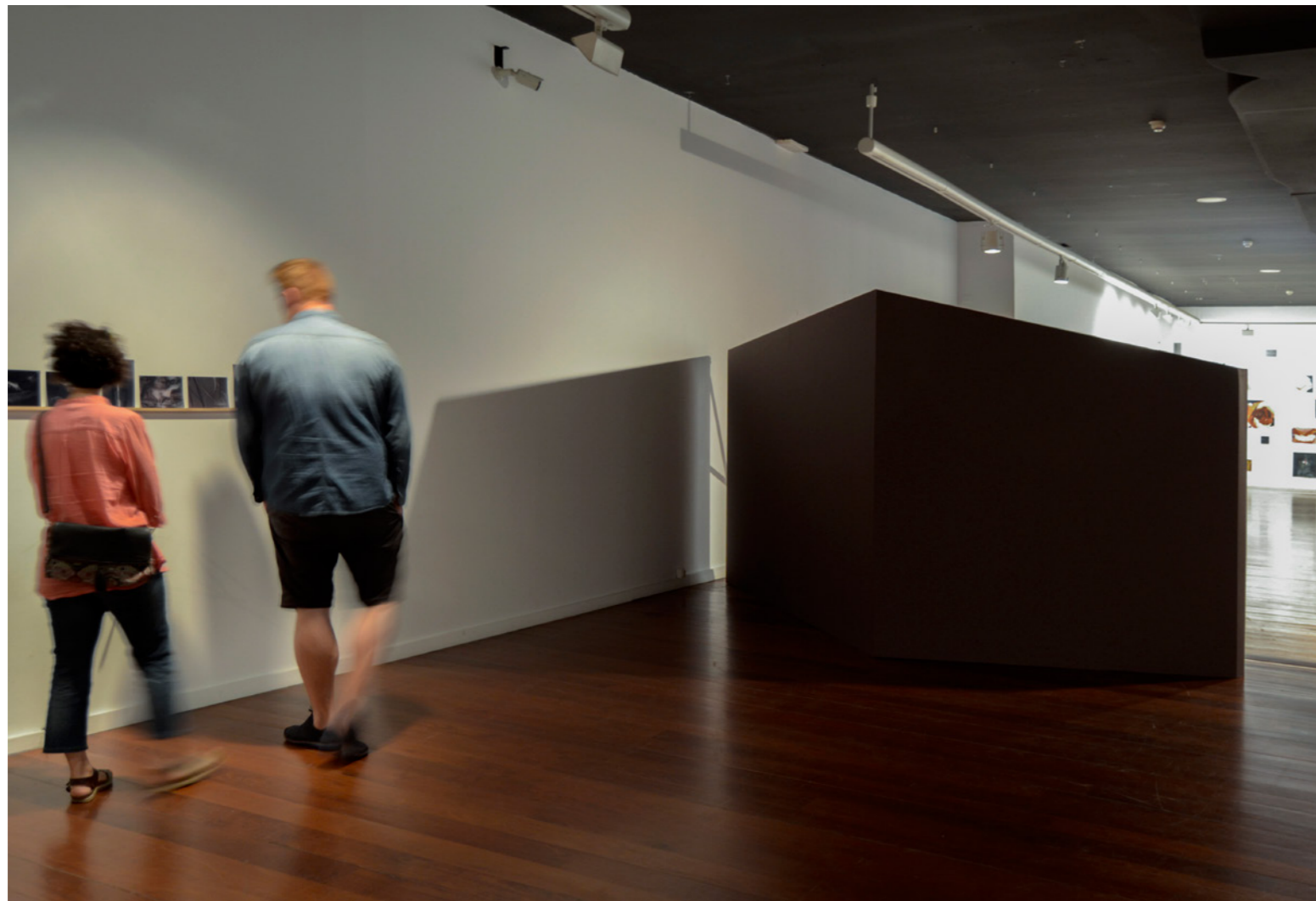
^ Vistas de la instalación  
*Arquitectura de la imagen, 2017.*



^ *Estructuras de la sombra*, 2017.  
Fotografía digital, madera y escultura.  
Medidas 1,20 x 1,00 m.



^ *Pintura fragmentada*, 2017.  
Madera, pintura, cristal y flexo alógeno.  
Medidas 1,20 x 1,00 m.



^ *Tramoyas de la imagen, 2017.*  
Madera de abeto, chapa marina y tela.  
Medidas 7,00 x 2,20 x 1,20 m.



*[...] La crítica a la representación desviaba el foco de atención desde el contenido hacia los soportes y los mecanismos que permitían su reconocimiento. El arte ya no mostraba dioses y príncipes, sus códigos de conducta y sus estrategias de autolegitimación, sino los bastidores, las telas, los colores y las pinceladas que nos hicieron creer que el discurso de los oligarcas era palabra de Dios.*

R. Salas

^ **El gran bastidor, 2017.**

Madera y tela.

Medidas 3,50 x 5,00 m.

< **Laboratorio de experiencia, 2017.**

Óleo sobre lienzo y soporte de madera

Medidas: 2,00 x 0,90 m.



---

^ *Entre bastidores*, 2017.

Madera y tela.

Medidas 2,90 x 1,60 x 0,50 m.

## DEFINICIÓN DE OBJETIVOS

Como se planteaba en la introducción, he optado por no separar mis trabajos por proyectos para poner en evidencia la continuidad de fondo de los mismos, a pesar de que se materialicen con diferentes procedimientos. En paralelo al relato verbal, he querido plantear un discurso en (y con) imágenes, mediante juegos dialécticos con dípticos, trípticos o polípticos que mezclan estructuras arquitectónicas y estructuras sociales, soportes materiales (como los de las vallas publicitarias) y soportes inmateriales (como las relaciones de amistad, familiaridad o deseo), fronteras físicas (lindes, señales, verjas, hitos...) y mentales (prejuicios, recelos), nodos urbanos (cruces, aglomeraciones...) y ciudadanos (puntos de reunión, espera, relación y segmentación social...). Y, en todo caso, esas estructuras antropológicas con otras puramente artísticas (como los dibujos con "ovillos" de líneas).

Esta sensación de tránsito (entre elementos recurrentes de universos aparentemente alejados) se subraya con las imágenes que evocan la estética de la *road movie* o el recurso cinematográfico estilo *flash*

*back*: evocaciones mnemónicas que refuerzan la sensación de narratividad. Al fin y al cabo, un paseo también es una línea, y un mecanismo de enlace y estructuración. Mis esculturas crean formas autoportantes y relacionan los volúmenes, pero lo mismo las mesas sobre las que las coloco, las sillas en las que las dibujo y las conversaciones o las miradas, fijas o fugaces, que provocan. La ciudad es una estructura arquitectónica sobre una estructura ingenieril, pero también una estructura de miradas (de temor, de deseo, de suspicacia...), que también generan trazos y dibujos, y posiciones y composiciones. Y, como los juegos de reconocimiento, la memoria también engarza elementos, crea estructuras sociales que ubican a los individuos en estructuras urbanas y los segmentan, provocando sensaciones (aparentemente naturales) de temor, familiaridad, satisfacción, intimidad, indiferencia...

A su vez, todos estos esquemas del paisaje social se pueden trazar con un lápiz, un texto, un recorrido físico o uno vital. La propia realización de la vida hu-

mana tiene una estructura narrativa. La biología se transforma en biografía en virtud de planteamientos, nudos y desenlaces, es decir, mediante la gestión de los deseos y sus circunstancias, el establecimiento de relaciones significativas y la definición de objetivos. Esa *bio-grafia*, es decir el dibujo, el relato de una vida, nos devuelve el convencimiento de que nuestras acciones nos significan, nos orientan, nos comprometen. Y nos devuelve con ello la agencia.

Paul Ricoeur nos enseñó que la experiencia humana está mediatizada por toda clase de recursos simbólicos, que la existencia está tejida de imágenes y relatos y estos están llenos de vida<sup>1</sup>. Hablar de ficción narrativa es tan confuso como diferenciar el arte performativo del meramente representativo, como si pudiera diferenciarse la realidad del relato que nos permite interpretarla o como si la representación no fuera una acción y la acción una actuación.

Desde que tomé la decisión de ejercer la práctica artística como estilo de vida no he hecho otra cosa que deambular intuitivamente por lugares que solo después del paseo se me han revelado recurrentes. Siento intensamente el carácter performativo de este tránsito, igual que ahora reconozco su naturaleza narrativa. Por ello, en este trabajo he tratado de dejar constancia de ambas cosas: mi disposición a perderme no ha hecho más que ubicarme. Por eso he tratado de remedar en este portfolio la imagen deleuziana del cuerpo sin órganos: una delimitación con coherencia pero sin estructura interna, o con una estructura rizomática, definida por unos puntos de contacto que no responden al esquema estructuralista del árbol, el río o el edificio, que permite jerarquizar las líneas principales y las derivadas. Todo el pensamiento posestructuralista -de Barthes a Derrida, pasando por Deleuze o Foucault- que tanto

[1] **RICOEUR**, P. (1989) "La vida: un relato en busca de narrador". En: Educación y política, Buenos Aires, Docencia, 1989, pp. 45-58.

ha marcado nuestra "realidad" presente, puede resumirse en el hallazgo de que las tensiones centrípetas que soportan los agenciamientos son horizontales, que no hay una relación horizontal entre profundo estructural y lo superficial superestructural, sino relación intertextual entre elementos en el mismo plano.

Por tanto, este proyecto trata de rememorar ese exoesqueleto que sustenta los organismos no desde dentro, sino desde fuera. No existen elementos profundos que soporten nuestros comportamientos, son los propios comportamientos, la reiteración de hábitos y la referencia a lugares comunes los que les proporcionan una solidez autoportante. No hay un poder exterior que se ejerza sobre nosotros, sino un poder compartido que se transmite mediante una red de influencias para las que todos funcionamos como correas de transmisión de repertorios de subjetividad. Es decir, de formas de habitar habitables.

Lo que soporta el imaginario de la publicidad no es la estructura de las vayas, sino nuestros cuerpos remedándolas. No hay un dibujo artístico que genere imágenes simbólicas y un dibujo técnico que genere realidades físicas. No hay un arte de la metáfora y otro de la acción. No hay un momento del conocimiento y otro de la acción. Todo son momentos de la misma vida. Y el arte, mirándolos al sesgo, solo puede destacar su estructura narrativa y, por ello mismo ficticia, y real. Y solo puede representarlos mediante un trazo que, al mismo tiempo, dibuje el tránsito del mismo artista por esos lugares en los que la lucidez se cruza con la incertidumbre.

## BIBLIOGRAFÍA

**ALONSO**, J. L. (2013) *Los discursos del presente*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

**AYLLON**, J. R. (1997) *Filosofía*. Zaragoza: Luis Vives.

**AZNAR**, S. y **CÁMARA**, A. (2002) *Historia del Arte*. Madrid: UNED.

**BAUMAN**, Z. (2007) *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre* [Trad. C. Corral]. Barcelona: Tusquets.

**BEY**, H. (1991) "La zona temporalmente autónoma" [trad. Guadalupe Sordo].

**BORNAY**, E. y **MILICUA**, J. (1986) *Historia universal del arte: vol. 8*. Barcelona: Planeta.

**BOURDIEU**, P. (1988) *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* [Trad. M<sup>a</sup> C. Ruiz de Elvira]. Madrid: Taurus.

**CASTORIADIS**, C. (1983-1989) *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.

**DIDI-HUBERMAN**, G. (2008) *Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia* [Trad. Inés Bértolo]. Madrid: A. Machado Libros.

**DROIT**, R-P. (2014) *101 experiencias de filosofía cotidiana* [Trad. E. Andrés]. Barcelona: Blackie books.

**DUVIGNAUD**, J. (1990) *Heregía y subversión*. Barcelona: Icaria.

**DURKHEIM**, E. (1895) *Las reglas del método sociológico*. Madrid: Morata.

**FERNÁNDEZ**, A. (2000) *Historia Universal: Edad Contemporánea*. Barcelona: Vicens Vives.

**HARRIS**, M. (2014) *Antropología cultural. 3ª ed.* Madrid: Alianza Editorial.

**LEFEBVRE**, H. (1983) *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México: FCE.

**LÖWITH**, K. (2008) *De Hegel a Nietzsche: La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX*. [Trad. Emilio Estiú]. Madrid: Katz Editores.

**PINTOS**, J-L. (1995) "Orden social e imaginarios sociales: Una propuesta de investigación." *Papers*. Nº 45.

**RICOEUR**, P. (1989) "La vida: un relato en busca de narrador". Educación y política, Buenos Aires, Docencia.

**VÁSQUEZ ROCCA**, A. (2008) *Peter Sloterdijk; esferas, helada cósmica y políticas de climatización*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.



\_CV

**ADRIAN FERRERA**

Madrid, España, 1982.

<https://adrianferrera.wixsite.com/projects>

[adrianferreramartin@gmail.com](mailto:adrianferreramartin@gmail.com)

Tlf.: (+34) 686 239 006

**Formación**

**2013-2017** Grado en Bellas Artes. Universidad de La Laguna. Tenerife.

**2015-2016** (BA) Interactive Arts, Manchester Metropolitan University, School of Art, UK.

**Formación complementaria**

**2017** Nuevas tecnologías aplicadas a la creación con Rhino5. FabLab Universidad de La Laguna, Tenerife.

**Exposiciones colectivas**

**2017** *25ft. Orientaciones*. Instituto de Canarias Cabrera Pinto. La Laguna, Tenerife, España.

**2017** *¿Y ahora?* Sala Fleming. El Puerto de La Cruz, Tenerife, España. **2016** *Explore. Experiment. Engage*. Scottish House. Manchester, Reino Unido. **2016** *Ongoing Interactive Arts*. Link Gallery.

Manchester Metropolitan University, Reino Unido. **2016** *The lost&found Museum* by Ash van Dyck. The Wonder Inn. Manchester, Reino Unido. **2015** *BRIDGES SHOW 7*. Link Gallery.

Manchester Metropolitan University, Manchester, Reino Unido. **2014** Propuesta *Fetos y Zombis* en

'Festival PensARTE, Arte y Filosofía'. Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife,

España. **2014** *Máquina de Generación Colectiva de Discurso Político* en 'Frágil Equilibrio' Centro

de Arte La Recova. Santa Cruz de Tenerife, España. **2013** *Primeros Principios: Gritos, susurros,*

*sensaciones y documentos. Después de la muerte del autor*. TEA Tenerife Espacio de las Artes.

Santa Cruz de Tenerife, España.



